



ESPACIOS PARA LA CONVIVENCIA. LA REFORMULACIÓN DEMOCRÁTICA DESDE EL ARTE Y SU REPERCUSIÓN EN LA PRÁCTICA ESPAÑOLA VINCULADA AL ARTE RELACIONAL

TESIS DOCTORAL

JOSÉ LUIS GINER BORRULL

DIRECTOR **DAVID PÉREZ RODRIGO**

PROGRAMA DE DOCTORADO: ARTE, PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN

VALENCIA, NOVIEMBRE 2017



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
Programa de doctorado: Arte, Producción e Investigación



TESIS DOCTORAL

**ESPACIOS PARA LA CONVIVENCIA. LA REFORMULACIÓN
DEMOCRÁTICA DESDE EL ARTE Y SU REPERCUSIÓN EN LA
PRÁCTICA ESPAÑOLA VINCULADA AL ARTE RELACIONAL**

PRESENTADA POR

José Luis Giner Borrull

DIRECTOR

David Pérez Rodrigo

Valencia, Noviembre 2017

A todos aquellos que estuvieron y están en esta andadura

Imagen de portada: Rirkrit Tiravanija, *Pad Thai* (1990)

ESPACIOS PARA LA CONVIVENCIA. LA REFORMULACIÓN DEMOCRÁTICA DESDE EL ARTE Y SU REPERCUSIÓN EN LA PRÁCTICA ESPAÑOLA VINCULADA AL ARTE RELACIONAL

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	10
1. PRECEDENTES HISTÓRICOS. LA PARTICIPACIÓN COMO CONQUISTA DE LA REALIDAD	34
1.1. Tú la llevas. Una aproximación al arte participativo	37
1.1.1. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de arte participativo?	37
1.1.2. El rol del público en las prácticas participativas	49
1.2. La eventualización de la realidad	55
1.2.1. Crisis de la representación	56
1.2.2. Primeras incursiones en la vida real	61
1.2.3. La fusión de arte y vida	65
1.2.4. La superación del arte: juego, colectividad y activismo	69
1.2.5. Acontecimiento como arte, arte como vida	77
1.3. Practicar el espacio	82
1.3.1. Cuerpo, movimiento y percepción	83
1.3.2. Espacialización y temporalización de la práctica artística	86
1.3.3. La instalación como espacio social	91
1.4. Toma la calle	96
1.4.1. ¿Qué entendemos por arte público?	97
1.4.2. La importancia del contexto. El <i>site-specific</i>	103
1.4.3. Aproximación a la evolución del arte público	105
1.4.4. Derivas hacia un arte político, público y comunitario	111

2. DEMOCRACIA, PARTICIPACIÓN Y DISCURSO ESTÉTICO	124
2.1. La experiencia participativa y su incidencia en el modelo democrático. Aproximación terminológica	127
2.1.1. La participación ciudadana: un nuevo modelo	129
2.1.2. Aproximación al concepto de democracia dentro de las prácticas colectivas	138
2.1.2.1. Modelos de democracia como forma de gobierno	138
2.1.3.2. Democracia participativa en la actualidad	146
2.2. La reformulación democrática desde el ámbito estético	150
2.3. Nicolas Bourriaud y la estética relacional. Creación de comunidades democráticas	153
2.3.1. <i>Traffic</i> y el inicio del arte relacional	155
2.3.2. Lo relacional como paradigma estético	161
2.3.3. ¿Ruptura o continuidad con las prácticas participativas precedentes?	165
2.3.4. Lo cotidiano como resistencia y la relectura de Michel de Certeau	169
2.3.5. Las experiencias relacionales y la producción de subjetividades desde la perspectiva de Félix Guattari	173
2.3.6. El intersticio social de Karl Marx y las comunidades de intercambio relacionales	180
2.3.7. ¿Desintelectualización y desactivación de lo político? La institución como plataforma del arte relacional	186
2.4. Grant H. Kester: El arte dialógico. Comunidades para el diálogo	193
2.4.1. Experiencias dialógicas con la comunidad	194
2.4.2. El arte dialógico: dentro y fuera del arte público de nuevo género	203
2.4.3. La pedagogía en las prácticas dialógicas como integración social	212
2.4.4. La influencia de Mijaíl Bajtín en Kester: el encuentro con el otro y la realidad	219

2.4.5. El arte dialógico y la democracia deliberativa de Jürgen Habermas	225
2.4.5.1. La democracia <i>fuerte</i> y la ética del discurso	225
2.4.5.2. La inclusión del otro en la teoría de la acción comunicativa	228
2.4.5.3. La ética del discurso	231
2.4.5.4. La democracia desde la deliberación, la solidaridad y el derecho	233
2.4.6. El poder del habla como generador de democracia y empatía: el camino hacia una estética dialógica	239
2.5. Claire Bishop y los antagonismos relacionales. Espacios de disenso	247
2.5.1. Controversias con el arte relacional	249
2.5.1.1. El problema de la forma	250
2.5.1.2. Crítica a los espacios consensuales relacionales	254
2.5.2. Chantal Mouffe y la concepción agonística de la democracia	256
2.5.2.1. Hacia un modelo <i>adversarial</i> . La imposibilidad de erradicar el antagonismo	257
2.5.2.2. Crítica a la teoría democrática liberal y a la democracia deliberativa	264
2.5.2.3. El antagonismo como creación de democracia	269
2.5.2.4. Consideraciones sobre «Antagonism and Relational Aesthetics»	276
2.5.3. Del antagonismo relacional al arte del disenso. El arte político y la democracia como desacuerdo en Jacques Rancière	283
2.5.3.1. ¿Fin o retorno de la política?	286
2.5.3.2. Política <i>versus</i> policía	290
2.5.3.3. Democracia como espacio de litigio	296
2.5.3.4. El giro ético y las relaciones entre política y estética	299

3. CORRESPONDENCIAS DE LOS DISCURSOS RELACIONALES, DIALÓGICOS Y ANTAGÓNICOS EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA ESPAÑOLA	308
3.1. Espacios para el encuentro. Estrategias relacionales para la construcción de lo común	312
3.1.1. <i>She Astronauts y Dance & Disco</i> : Ana Laura Aláez	317
3.1.2. <i>Casa modular, Conectores Oficina-picnic, Espacios de lectura, Mestizo y Lugares communes #1</i> : Xavier Arenós	326
3.1.3. <i>Reciclar ciudad, Proyecto de equipamiento convivencial, Kuvás S.G. y Ordenación y ocupación temporal de solares</i> : Santiago Cirugeda	343
3.1.4. <i>Remix Buildings, BillboardThailandhouse, Emergency Architecture, Kidea, Minibar y Remix-Bloodsushibank</i> : Alicia Framis	350
3.2. Dar la palabra. Entre la negociación y el consenso	366
3.2.1. <i>Proyectar con luces</i> : Santiago Cirugeda	368
3.2.2. <i>Loneliness in the City</i> : Alicia Framis	373
3.2.3. <i>Milutown: Inubuse Bus-stop, How difficult it is to sleep alone, Rincón de sueños, ¿De parte de quién? Call free y Casa de la negociación</i> : Josep Maria Martín	379
3.2.4. <i>Bessengue City Project, Gran favela y 8 emisiones de radio, Anticongelante y 8 emisiones de radio y Peace Market-Peace Square</i> : Jesús Palomino	392
3.3. Visibilizar la invisibilidad. Los antagonismos relacionales	408
3.3.1. <i>Casa del Poblenou y Big Green Space Closed</i> : Jesús Palomino	410
3.3.2. <i>465 personas remuneradas, Público transportado entre dos puntos de la Ciudad de Guatemala, 60 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso al museo, Trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón, Concentración de trabajadores indocumentados y Muro cerrando un espacio</i> : Santiago Sierra	419

4. CONCLUSIONES	436
BIBLIOGRAFÍA	455
RESÚMENES	471
Castellano	471
Valencià	473
English	475

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA



La aparición de una tendencia dentro del arte contemporáneo que abogaba por la necesidad de establecer vínculos y experiencias con el espectador, así como por reconsiderar su papel activo, vino motivada por las posibilidades creativas que ofrecía el quehacer artístico ordinario, es decir, la propia realidad cotidiana derivada de su práctica. Estos comportamientos abrieron un fértil campo de experimentación en las prácticas artísticas, hecho que permitió transformar algunos de los paradigmas de la estética moderna, en concreto, los basados en las nociones de objeto autónomo y autosuficiente, carente de interacción y en el que la única participación del público podía quedar restringida a la de simple observador-espectador.

En este sentido, el punto de partida de nuestro trabajo de investigación se sitúa en el cambio de paradigma estético acontecido a partir de los años 1950-1960 y, sobre todo, durante la década siguiente. Un cambio destinado a propiciar la crisis de la representación visual y espectacular y que, junto con el desarrollo de prácticas cercanas a la conocida desmaterialización del objeto artístico, permitirá plantear la experiencia estética más allá de los parámetros escópicos.

No obstante, si retrocedemos en el tiempo, podemos comprobar que durante todo el siglo XX se ha intentado por parte de los artistas romper los límites en los que el arte se hallaba encorsetado: desde los planteamientos del futurismo italiano y las experiencias Dadá o surrealistas, hasta los planteamientos teóricos de la Internacional Situacionista. Debido a ello, los nuevos modelos que surgieron como

respuesta a la mencionada disolución del objeto artístico –prácticas conceptuales, performativas y de acción–, otorgaron una especial importancia a los aspectos espaciales y a los procesos temporales, lo que permitió que el espectador abandonara su papel pasivo ante la obra de arte y que su rol como sujeto estético se viera reforzado. Es así como los artistas desplazaron la experiencia estética, entendida como una contemplación entre objeto-obra y espectador, hacia la experiencia propia del espectador, en tanto que participante y concluyente de la obra. El arte vino a conformarse como experiencia y acontecimiento, vinculándose a la vida cotidiana. En consecuencia, estas prácticas pusieron en cuestión el concepto de autoría, reduciendo la distancia entre el productor y el receptor. De hecho será el público quien, a partir de su propia interacción y participación activa, completará el acto creativo.

Sin embargo, tratar de contemplar detenidamente el desarrollo de la participación en el arte no constituye el objetivo central de nuestra tesis. Ahora bien, si iniciamos nuestro estudio analizando la importancia que paulatinamente ha adquirido la presencia activa del espectador en un determinado tipo de obra, ello se debe a que dicha investigación nos va a permitir comprender las diferentes vías en las que la participación se ha hecho evidente y cómo la misma ha influenciado en el desarrollo de ciertas manifestaciones artísticas surgidas a partir de la década de 1990, manifestaciones que han puesto un especial interés en la creación de relaciones sociales y espacios para la convivencia, siendo estudiadas y definidas por el crítico francés Nicolas Bourriaud como arte relacional. De hecho, este

concepto surge a partir de la edición de su libro *Esthétique relationnelle* en 1998, texto en el que recopila una serie de artículos publicados durante esos años acerca del panorama artístico del momento. Un arte que, básicamente, se encuentra determinado por las relaciones establecidas entre los individuos que lo hacen posible. En dicha publicación Bourriaud reúne un compendio de obras artísticas que inciden no sólo sobre aspectos lúdicos y festivos, sino también sobre las interacciones que se pueden generar entre el público-espectador-participante, unas relaciones cuyo principal valor radica precisamente en la experiencia del encuentro.

Bourriaud estima que el arte surgido a partir de la década de 1990, se caracteriza por la creación de espacios que facilitan el establecimiento de lazos sociales y relaciones humanas. Por consiguiente, la obra es entendida como un lugar de experiencia, de encuentro, de intercambio y de negociación, es decir, la obra de arte relacional va a quedar concebida como un intersticio social. Ello traerá consigo que se muestre indiferente al influjo consumista que determinan las actuales dinámicas socio-económicas. De esta forma, a través del refuerzo y consolidación de los lazos sociales entre los individuos, el arte relacional va a actuar como resistencia ante un espacio estandarizado y fetichizado, resistencia dirigida a transformar dicho espacio espectacularizado en un espacio propiamente político.

Según esta propuesta, el arte debe ser entendido como un modelo de organización, que puede ser trasladado a la misma vida cotidiana, donde el espectador participa e interactúa, siendo coautor de

ella. Lo relacional está, por ello, íntimamente ligado a lo performativo y a lo temporal.

Así pues, la estética relacional propone construir relaciones y diálogos con el presente, potenciando de esta manera los contactos sociales a través de una serie de estrategias y tácticas que giran en torno a un acontecimiento: comidas, fiestas, conciertos, inauguraciones, encuentros amistosos, citas, contratos, etc. Actividades todas ellas que, habiendo sido extraídas de la esfera de la realidad, son desplazadas a la esfera del mundo del arte (museo, galería...), respondiendo a un doble objetivo: superar la división entre arte y vida, y ofrecer la posibilidad de creación de nuevos espacios democráticos.

De este modo, conceptos como los de relación, colaboración o compromiso social, definen el ámbito artístico de las nuevas prácticas basadas en la acción colectiva y/o en la utilización de formas de acción pública que no sólo ponen el énfasis en aspectos como la negociación, sino también en temáticas vinculadas con los derechos humanos y la democracia, intentando además dar solución concreta a determinados problemas.

El auge del arte relacional podemos ubicarlo en un momento en el que se produce una reactivación de las prácticas participativas coincidente con la mayor importancia otorgada a la colaboración entre artista y audiencia y/o entre artistas y comisarios. De esta forma, cabe remarcar que más allá de la estética relacional, vamos a encontrar

también una gran cantidad de nomenclaturas discursivas que van a hacer alusión a un tipo de prácticas similares, dado que la participación del público funcionará en ellas como clave estética.

Partiendo de esta circunstancia, bajo la noción de experiencia relacional pretendemos englobar un tipo de arte que se sirve de la misma experiencia del espectador-participante para transformarlo en co-productor de la obra. A través de su inclusión en un espacio-tiempo determinado, generado por el artista, se da la posibilidad de incidir en aspectos de la realidad con la clara intención de suscitar y/o aumentar el debate democrático en torno a temas que afectan a la sociedad actual. De esta forma, podemos encontrar distintas prácticas artísticas que, aun etiquetándose bajo diferentes denominaciones, están aludiendo a realidades coincidentes en algunas de sus facetas. Nos referimos a prácticas como las vinculadas con el arte dialógico del teórico californiano Grant H. Kester, o con los antagonismos relacionales, término desarrollado por la crítica Claire Bishop para refutar la propuesta de Bourriaud, basándose en la concepción de la democracia agonística de Chantal Mouffe. Estas propuestas nos servirán de contrapunto para comparar y estudiar las diferencias y similitudes entre la teoría relacional y los discursos defendidos por Bishop y Kester.

OBJETIVOS E HIPÓTESIS

El objetivo de nuestra tesis se dirige a investigar la correspondencia existente entre los discursos estéticos relacionales,

dialógicos y antagónicos y la práctica artística contemporánea española. De este modo, nuestra investigación pretende, a partir del estudio de la estética relacional, analizar dentro del panorama artístico español aquellas obras que han hecho uso de unas estrategias que han potenciado la creación de encuentros y/o de lugares para la colectividad, con la intención de producir espacios aptos para las relaciones sociales. Por tanto, para nosotros serán fundamentales en el presente estudio aquellos artistas que proponen generar, crear o cuestionarse espacios sociales y/o democráticos, artistas cuyas obras se hallan basadas en experiencias colectivas, en el intercambio social y/o en el reparto de lo común, y cuya finalidad se centra en el propósito de aumentar, extender o crear espacios democráticos.

El título de la presente tesis, ***Espacios para la convivencia. La reformulación democrática desde el arte y su repercusión en la práctica artística española vinculada al arte relacional*** recoge tres ideas claves que sustentarán la presente investigación:

1. La primera de ellas –**espacios para la convivencia**– alude a la aspiración que poseen determinados artistas para articular espacios de sociabilidad destinados a la interacción y conectividad de quienes participan en los mismos. Unos espacios que promueven relaciones sociales y humanas, suscitando la experiencia activa del espectador dentro del proceso de creación de la obra artística.

2. La segunda noción sobre la que deseamos incidir es la supeditada a la idea de **reformulación democrática**. Ello se debe a que los trabajos que abordaremos tratan de cumplir una función democratizadora, puesto que comparten con la estética relacional la idea de generar democracia social a través del uso de estrategias referidas a la experiencia colectiva, la participación y/o la creación de comunidad, y todo ello a través de unas prácticas artísticas que intervienen en un espacio, ya sea público o institucional, con fines más o menos democráticos.

3. Por último, la referencia a **la práctica artística española vinculada al arte relacional** precisa el marco temporal y el contexto en el que se centra nuestro estudio. De ahí que nuestra investigación se limite esencialmente al caso del arte español desarrollado desde finales de la década de 1990 hasta la actualidad, siendo, a su vez, un trabajo teórico-especulativo que pretende reflexionar sobre este fenómeno artístico relacional y sobre su respuesta en nuestro ámbito artístico. Además, es interesante destacar que los argumentos de la presente investigación han sido elaborados después de estar en contacto con las obras seleccionadas. Desde esta perspectiva, el modelo aquí tratado ha sido el centro de muchos debates y no podemos presentarlo como un estilo o *ismo* que delimite a los artistas que presentamos. Aun así, éstos sí pueden ser englobados dentro de lo que hoy conocemos como prácticas relacionales, cuestión que no debe

hacernos olvidar que no por ello las estrategias elegidas están contribuyendo eficazmente a los intereses buscados. De hecho, estas intervenciones, al quedar encuadradas dentro de la llamada estética relacional, nos van a posibilitar investigar en torno a sus registros y narrativas, desgranando su evolución y conexión con las corrientes artísticas internacionales. En este sentido, la participación se ha convertido en un mecanismo crucial para la creación colectiva en aquellas acciones artísticas en las que, al apostar por unos procesos sociales, se está esperando ampliar la democracia, generando un arte más accesible, descentrado y participativo.

Aunque nuestra hipótesis de trabajo se sitúa y parte del discurso desarrollado por la estética relacional, la difícil definición de sus límites y la constatación de la contaminación e intercambio de las obras seleccionadas con otro tipo de modelos artísticos —arte público, antagonismos relacionales, arte contextual, arte dialógico, etc.—, ha hecho que decidamos incluir ciertos tipos de propuestas que, pese a que presentan ciertas características relacionales, es decir, contemplan la participación del público desde dentro de la realidad, no por ello dejan de utilizar otro tipos de estrategias, complementando y extendiendo el tema propuesto.

De esta forma, uno de los aspectos que más nos interesa desarrollar en la presente tesis es el hecho de que las líneas trazadas en nuestro estudio no sólo se centran en la teoría de Nicolas Bourriaud, sino que además recogen algunos de los discursos críticos surgidos en

respuesta a la estética relacional. Por un lado, tal y como ya hemos señalado, realizaremos una aproximación al arte dialógico de Grant H. Kester. Esta propuesta nos va a servir de contrapunto para comparar y estudiar las diferencias y similitudes entre ambas teorías. En este caso, su estudio se centra en aquellas estrategias que dotan de un verdadero interés al diálogo, hecho que se apoya directamente en la teoría de la democracia y del espacio público desarrollada por el filósofo alemán Jürgen Habermas. De esta manera, nuestro interés va dirigido a analizar esa vinculación entre el diálogo –aspecto central del arte planteado por Kester– y la teoría habermasiana de la acción comunicativa y su concepción de la democracia. Al respecto, no hay que olvidar que Kester, al igual que Bourriaud, considera que la participación del público ofrece la posibilidad de creación de nuevos espacios democráticos.

Por otro lado, también abordaremos el llamado antagonismo relacional, desarrollado por Claire Bishop. La crítica inglesa toma este concepto del modelo democrático agonístico de los filósofos Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, para así cuestionar la visión democrática y unificadora de la comunidad que ofrece la estética relacional, una visión que ignora las necesarias diferencias que pueden darse dentro de la sociedad. Asimismo, partiendo de esta aportación, revisaremos la concepción de democracia propuesta por Jacques Rancière, dado que se trata de un modelo que, al margen de coincidir con el desarrollado por Mouffe, es el utilizado por Claire Bishop para dotar de fundamento teórico al arte participativo.

METODOLOGÍA

Según hemos señalado al definir nuestro principal objetivo, el marco teórico que configura la presente tesis se basa en el análisis de aquellas prácticas artísticas que, asentadas en la participación del espectador, tienen la finalidad de crear espacios de sociabilidad en los que las propias relaciones entabladas son las que configuran la obra de arte. Nuestra investigación parte de esta idea para analizar cómo esta tendencia relacional se ha desarrollado en el ámbito artístico español, mostrando qué tipos de experiencia estética han planteado los artistas y cómo el público ha interactuado dentro de la misma.

Debido a ello, nuestro trabajo se asienta en un doble estudio. En primer lugar, toma como punto de partida el análisis bibliográfico de aquellas publicaciones (libros, catálogos y artículos en revistas y páginas web) surgidas en torno al fenómeno del arte relacional. De forma paralela, este trabajo se ve completado con el estudio concreto de aquellas obras que, dentro del reciente arte español, han surgido bajo el influjo de los postulados relacionales.

Desde esta perspectiva, debemos apuntar que la edición en 1998 de *Estética relacional*, a pesar de que su publicación no supera los veinte años, puede considerarse como uno de los trabajos más influyentes, así como también de los más discutidos, de estas dos últimas décadas. En el caso del arte español, su peso y repercusiones han sido asumidos por parte de algunos artistas y centros expositivos. En cierta manera, este desarrollo se podría poner en directa conexión

con las prácticas artísticas que Nicolas Bourriaud impulsó, sobre todo, desde el Palais de Tokyo en París, prácticas que en España fueron respaldadas, entre otras instituciones, por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC).

Al respecto, Juan Albarrán Diego ofrecerá en 2010 un claro diagnóstico del estado de la estética relacional en su artículo «Esplendor y ruina de un paradigma. Lo relacional: París-Madrid, Madrid-León». Con todo, no podemos afirmar que esta tendencia se haya consolidado como el último paradigma estético, ya que a raíz de su difusión teórica ha contado con un gran número de seguidores, pero también de detractores, que en ensayos y artículos han analizado y criticado sus postulados.

Así, en el ámbito internacional encontramos una amplia bibliografía generada por las diferentes exposiciones que, entre 1999 y 2006, se desarrollaron durante la etapa directiva de Jérôme Sans y Nicolas Bourriaud en el Palais de Tokyo de París. En cierto modo, este centro de arte contemporáneo sirvió como plataforma para extender, difundir y consolidar todo lo orquestado en la ya citada *Estética relacional*. Además, debemos indicar que el mismo Bourriaud se encargó de matizar y legitimar su discurso a través de otras publicaciones, tales como *Formes de vie. L'art modern et l'invention de soi*, obra editada en 1999, *Postproduction* (2002), *Radical* (2009) o la interesante entrevista, «Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud», mantenida con Bartholmew Ryan y publicada en *Art in America* en 2009.

Como fácilmente puede sospecharse, el análisis del texto de Bourriaud de 1998 será clave para nuestra investigación, ya que se constituye en el ineludible referente conceptual de nuestra tesis. Este análisis quedará complementado no sólo con los textos posteriores de Bourriaud a los que acabamos de aludir, sino también con los catálogos de exposiciones de artistas que se mueven dentro del marco relacional, así como por las referencias obtenidas a través de artículos de revistas que han recogido toda la efervescencia vivida por lo relacional.

En función de lo señalado, consideramos de interés contextualizar las estrategias teóricas relacionales basadas en la idea de intersticio, en tanto que noción que apela al espacio social (Marx y Althusser). Asimismo, nuestra tesis también recoge el influjo de Félix Guattari en obras como *Las tres ecologías*, publicada originalmente en 1989, y *Caosmosis*, editada en 1992, publicaciones en las que también se trata la idea del espacio como intersticio.

A su vez, el creciente interés suscitado por las prácticas participativas en el arte contemporáneo se constata en el gran número de libros, artículos o ensayos editados acerca de este tema. La publicación en 2006 de *Participation* de Claire Bishop nos proporciona una rica fuente de información para comprender esta tendencia en el arte a través de la selección de escritos no sólo sobre artistas asociados a las estrategias participativas como Lygia Clark, Helio Oiticica, Thomas Hirschhorn o Rirkrit Tiravanija; sino también por medio de textos teóricos vinculados a autores como Bertolt Brecht, Umberto Eco, Hans Ulrich Obrist o Lars Bang Larsen.

Los estudios relacionados con el arte público de nuevo género al que aluden las obras inscritas dentro del arte dialógico, abrieron un prolijo campo de investigación en el que destacan dos ensayos aparecidos ambos en 1995: *Mapping the Terrain* de Suzanne Lacy o *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism* de Nina Felshin. En relación al arte dialógico, señalar asimismo la gran aportación de Grant H. Kester en su *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, contribución de 2004 a la que se le han ido sumando otras posteriores como *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in Global Context*, aparecida en 2011.

Por otra parte, es interesante señalar que somos conscientes de algunas de las contradicciones que el texto de Bourriaud nos presenta, hecho que ha sido planteado, sobre todo, por la crítica Claire Bishop en su artículo «Relational Art and Antagonisms». Este artículo editado por la revista *October* en 2004 sirve de base para comprender cómo la autora concibe la construcción de espacios democráticos a partir del concepto de antagonismo relacional, noción extrapolada de Rosalyn Deutsche y de la idea de democracia agonística desarrollada en 1985 por los filósofos Chantal Mouffe y Ernesto Laclau en *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Asimismo, Bishop cuenta, con independencia de la ya mencionada *Participation*, con otras publicaciones que nos van a permitir adentrarnos con cierto detenimiento en los diferentes problemas planteados. Nos referimos al artículo de 2006 «The Social Turn: Collaboration and Its Discontents» y al volumen *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, publicado en 2012.

Junto a ello, existen otros estudios que también analizan la relación entre el arte relacional y las políticas democráticas. Estamos pensando tanto en la interesante aportación llevada a cabo en 2011 por Julia Svetlichnaja con *Artistic Practices & Democratic Politics: Towards the Markets of Uncertainty from Counter-hegemonic Positions to Plural Hegemonies*, como en el artículo «Capitalismo, esquizofrenia y consenso en la estética relacional» de Éric Alliez, cuya edición en la revista *Nómadas* se remonta a 2006. Finalmente, cabe reseñar una publicación de 2001 que también ha sido decisiva en nuestra investigación: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Este volumen, coordinado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, reúne una serie de destacados ensayos entre los que figuran autores como Michel de Certeau, «De las prácticas cotidianas de oposición»; Rosalyn Deutsche, «Agorafobia»; o Lucy L. Lippard, «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar».

ESTRUCTURA

Si tenemos en cuenta los objetivos apuntados y la metodología utilizada, hemos organizado nuestra investigación en tres grandes capítulos. En el **capítulo 1, Precedentes históricos. La participación como conquista de la realidad**, nos aproximamos al desarrollo del arte participativo y al papel que adopta el público en el proceso de la obra. Para tratar estos aspectos es importante tener en consideración las aportaciones de Walter Benjamin sobre el estatus político de la participación. Asimismo, respecto a la crisis de la autoría, habrá que

acudir a las influyentes aportaciones de Umberto Eco y Roland Barthes. En ambos autores, el espectador asume un papel relevante a la hora de configurar y concluir la obra artística. Curiosamente, estas nociones de obra abierta o nuevo espectador podrían quedar asociadas a lo que unos años antes, en concreto en 1957, Marcel Duchamp había defendido sobre el acto creador. De este modo, la experiencia estética tradicional –pasiva y contemplativa– dejará paso a una experiencia donde el sujeto va participar de manera más activa en la experimentación de la obra.

Partiendo de ello, el capítulo analiza cómo la tendencia hacia un arte participativo se halla determinada por una eventualización del trabajo artístico y por la creación de obras específicas, hechos que provocan una mayor importancia y presencia de los aspectos temporales y procesuales. A pesar de que la gran eclosión de este tipo de prácticas la encontramos en la segunda mitad del siglo XX, es importante rastrear sus precedentes a principios del pasado siglo. Así, a través del futurismo, Dadá, la Internacional Situacionista y Fluxus se puede profundizar en la crisis de la representación visual y en la consiguiente corporalidad de las experiencias artísticas en un intento de fusionar arte y vida. Unas cuestiones que permitirán plantear la experiencia estética más allá de los parámetros escópicos al introducir la intervención activa del sujeto.

En este sentido, uno de los aspectos que definen la crisis de la representación lo encontramos en la progresiva desmaterialización de la obra de arte, cuestión que se ha ido haciendo evidente con un tipo de

obra cada vez más determinada por su proceso y su experiencia. Estas prácticas otorgarán una destacada importancia a lo que podemos considerar como el hacer espacial, un hacer que presta especial atención a aspectos espaciales y a procesos temporales, y en los que la actividad del espectador asume un relevante protagonismo. Debido a ello, el capítulo aborda los precedentes de las experiencias estéticas en los que la corporalidad y la espacialización adquieren un papel fundamental en el desarrollo de la propuesta artística. Para ello, buscaremos apoyo en autores como Maurice Merleau-Ponty y en estudios tan clásicos como los desarrollados por éste en 1945 con la *Fenomenología de la percepción*.

Para finalizar este primer capítulo, reflexionamos sobre aquellas prácticas que toman la calle y que se hallan ligadas a una dimensión social, participativa y de compromiso con la comunidad. El arte público pondrá en jaque la idea tradicional de monumento, cuestionando la intervención del espacio urbano, de ahí que incidamos tanto en las genealogías del arte público y en su evolución, como en el desarrollo del concepto *site-specific*. No obstante, nuestro interés se centrará en aquellas prácticas surgidas a finales de la década de 1980 que, tomando los espacios públicos, optan por unas estrategias más procesuales en las que se propician estéticas participativas y comunicativas que buscan introducirse en un espacio real y cotidiano, derivando hacia un arte de corte político, público y comunitario.

Este marco conceptual nos da paso al **capítulo 2, Democracia, participación y discurso estético**. En los últimos años los modos de

intercambio y encuentro se han modificado debido a las TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación). En el ámbito de lo político, también la participación ha reaparecido con la intención de impulsar la reformulación democrática. Dicho interés ha tenido como objetivo potenciar, a causa de la crisis del modelo democrático representativo, una democracia participativa en la que se dé preferencia a los intereses colectivos frente a los individuales.

Desde esta perspectiva, analizamos el concepto de participación ciudadana y cómo el mismo incide en el modelo democrático. Para ello, nos acercaremos al término de democracia y a la definición de sus modelos gubernamentales, para entender así cómo han evolucionado y adaptado a los nuevos tiempos. Al respecto, deseamos prestar especial atención a la idea de democracia participativa, una noción surgida como consecuencia de la propia evolución de la democracia representativa y, por tanto, como punto de fricción entre esta última y la democracia directa.

Este choque nos llevará a plantearnos en los diversos apartados de este capítulo, la incidencia de este hecho en el ámbito estético. A partir del estudio del posicionamiento relacional de Bourriaud, deseamos profundizar en cómo las diversas prácticas asociadas al mismo han creado y abierto espacios de socialización y, como consecuencia de ello, hasta qué punto han podido producir una ampliación democrática, ampliación que será críticamente revisada tanto por Grant H. Kester, a través del arte dialógico, como por Claire Bishop y su apuesta por el antagonismo relacional.

De este modo, este segundo capítulo pivota en torno a tres ejes discursivos fundamentales. En primer lugar, el planteamiento relacional de Bourriaud, autor que parte de algunos referentes conceptuales de la tradición postestructuralista, como Louis Althusser –nociones de materialismo aleatorio o de encuentro y de intersticio social–, Michel de Certeau –el concepto de lo cotidiano entendido como resistencia– o Félix Guattari –la producción de subjetividades dentro de las llamadas microutopías de lo cotidiano–. Con la ayuda de estos conceptos podemos poner de relieve hasta qué punto Bourriaud rompe o prolonga las prácticas participativas precedentes y si su propuesta genera o no un nuevo paradigma estético. Además, este hecho también nos va a permitir reflexionar sobre si las prácticas relacionales propician una desactivación de lo político, puesto que su objetivo –la creación de experiencias democráticas– queda, en verdad, circunscrito al espacio museístico, espacio que ha de ser entendido como ámbito controlado por la institución y dirigido a un público carente de conflictos.

El segundo eje discursivo que abordamos, se centra en la posición de Grant H. Kester, quien vincula la teoría de los actos del habla como medio de deliberación con la denominada estética dialógica. Kester reflexiona sobre toda una serie de prácticas artísticas que han intentado solucionar diferentes problemas de la ciudadanía, prácticas en las que el artista plantea un posible acuerdo entre la comunidad o los mismos afectados y las instituciones y/o personas implicadas en esos conflictos, ampliando así el sentido de la democracia. Esta aproximación nos ayudará a entender las conexiones existentes entre Kester y filósofos como Jürgen Habermas, sin duda,

uno de los pensadores más influyentes del siglo XX. A pesar de la dificultad para resumir la extensa y compleja teoría sobre la acción comunicativa, la ética del discurso y la relación de ambas con la llamada democracia deliberativa, intentaremos desarrollar de manera esquemática algunas de sus ideas más relevantes.

Para finalizar este capítulo, fijaremos nuestra atención en un tercer eje discursivo, el protagonizado por la crítica de arte Claire Bishop y su noción de antagonismo relacional, concepto con el que cuestiona el arte relacional, dado que éste sólo alcanza a crear conexiones y encuentros a partir de prácticas participativas, dejando de lado los aspectos políticos de esas relaciones. Bishop, en su ya citado artículo sobre el antagonismo y la estética relacional, analiza, por una parte, la concepción supuestamente ideal y consensual de las prácticas relacionales promulgadas por Bourriaud y, por otra, el planteamiento de Rosalyn Deutsche, en el que según la autora la esfera pública en conflicto, al negar cualquier exclusión, se convierte en la única posibilidad para mantener el carácter democrático de la misma. Debido a ello, será necesario detenernos en la concepción de antagonismo desarrollada por Chantal Mouffe y Ernesto Laclau en la también mencionada *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, concepción que cotejaremos con el proyecto de democracia deliberativa habermasiano.

Este tercer eje quedará completado con la aproximación que efectuaremos al concepto de democracia entendida como litigio, noción desarrollada por el filósofo Jacques Rancière y en la que Bishop basa

su discurso sobre el arte participativo. El interés por el pensamiento de Rancière responde a tres motivos. En primer lugar, porque su obra, al tratar de dar respuesta desde distintos puntos de vista a interrogantes acerca de la democracia, entronca directamente con lo que se conoce como teoría de la democracia radical. En segundo lugar, porque su planteamiento se opone a las ideas de la democracia deliberativa y consensual, desarrollando los conceptos de *política* y *policía*. Y, en tercer y último lugar, porque dentro de su producción teórica Rancière ha dedicado parte de sus reflexiones al arte político y más concretamente al arte relacional.

Por último, el **capítulo 3** de nuestra tesis, **Correspondencias de los discursos relacionales, dialógicos y antagónicos en la práctica artística española**, se halla dedicado al estudio de la correspondencia existente entre las teorías planteadas en el capítulo anterior (arte relacional, arte dialógico y antagonismos relacionales) y el actual panorama artístico español. De este modo, el capítulo se divide en tres apartados, cada uno de ellos correspondiente a las tres modalidades expuestas. A través de los artistas seleccionados y de sus diferentes propuestas queremos poner de relieve las conexiones que pueden establecerse entre las tendencias internacionales y su repercusión en el ámbito español. Al respecto, cabe señalar que las obras escogidas muestran distintas maneras de explorar, abordar o desarrollar los dispositivos relacionales, por lo que algunos de los artistas seleccionados ocuparán más de una modalidad. Ello viene motivado por el hecho de que sus intervenciones pueden aproximarse directa o colateralmente a los diferentes planteamientos discursivos analizados

en el capítulo 2.

En este sentido, el primer apartado de nuestra selección lo dedicamos a aquellas prácticas que se sitúan cercanas a las posiciones relacionales teorizadas por Bourriaud. Para ello nos apoyamos en artistas como Ana Laura Aláez, Xavier Arenós, Santiago Cirugeda y Alicia Framis. En el segundo apartado, nos aproximamos al arte dialógico de Kester a través de obras de Alicia Framis, Santiago Cirugeda, Josep Maria Martín y Jesús Palomino. Finalmente, el tercer apartado incluye obras de Jesús Palomino y Santiago Sierra. Por medio de las mismas se intenta cuestionar el sentido de las democracias consensuales a partir del antagonismo relacional propuesto por Claire Bishop.

1.

**PRECEDENTES
HISTÓRICOS. LA
PARTICIPACIÓN COMO
CONQUISTA DE LA
REALIDAD**



1.1. TÚ LA LLEVAS. UNA APROXIMACIÓN AL ARTE PARTICIPATIVO

1.1.1. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de arte participativo?

Tratar de contemplar detenidamente el desarrollo de la participación en el arte no es el objetivo central de nuestra tesis. Ahora bien, el hecho de revisar la importancia que adquirirá la presencia activa del espectador en un determinado tipo de obras nos permitirá comprender, por una parte, las diferentes vías en las que la participación se ha hecho evidente y cómo éstas han influenciado en el desarrollo de las prácticas relacionales a partir de la década de 1990 —estética relacional, arte dialógico o arte contextual— y, por otra, cómo la participación se ha convertido en un mecanismo crucial para la creación colectiva en aquellas acciones artísticas en las que se apuesta por unos procesos sociales y se aspira a ampliar la democracia, es decir, se pretende generar un arte más accesible, descentrado y participativo. Esta línea de experimentación, a la que dedicaremos el siguiente punto¹, se caracteriza por la puesta en marcha de situaciones y relaciones sociales colectivas que entran en contacto directo con la realidad. En cualquier caso, su objetivo es

¹ En el próximo capítulo nos acercaremos a dos propuestas que apelan a la creación y apertura de espacios para la socialización y la ampliación democrática. En primer lugar, analizaremos el arte relacional tratado por Nicolas Bourriaud, para después compararlo con la propuesta de Grant H. Kester, introductor del llamado arte dialógico. Por último, analizaremos el uso del término antagonismo en las prácticas sociales defendidas por Claire Bishop.

plantear nuevas alternativas respecto al orden político y al sistema de relaciones impuestos.

Cuando nos referimos al arte participativo englobamos a un gran abanico de prácticas que han basado su razón de ser en la interacción, participación o colaboración por parte de la audiencia. Para que se dé una inclusión efectiva del espectador en el proceso de la obra, ésta requiere de manera imprescindible una estructura abierta que beneficie dicha integración. En relación con todas estas cuestiones, hay que tener en cuenta lo apuntado por Walter Benjamin en 1934 en *El autor como productor*, texto en el que planteó una primera aproximación teórica al estatus político de la participación. De esta forma, partiendo del modelo soviético de producción, Benjamin afirma que el trabajo artístico debe concitar la actividad para que así pueda elaborarse un modelo en el que los espectadores se involucren en el proceso de creación. El autor señala sobre este tema: «Este aparato será mejor mientras mayor es su capacidad de trasladar consumidores hacia la producción, de convertir a los lectores o espectadores en colaboradores»². Siguiendo esta premisa, cuando nos refiramos a la activación del papel del espectador en las estructuras del arte participativo hay que incidir no sólo en la importancia desde el punto de vista formal y de la experiencia creativa colectiva, sino también en el valor de las consecuencias sociales producidas a partir de las experiencias vividas, ya que ello conlleva la creación de procesos sociales.

² BENJAMIN, Walter: *El autor como productor*, Ítaca Ediciones, México D. F., 2004, pp. 49-50.

Asimismo, en relación con la crisis de la autoría como hecho individual no podemos dejar de mencionar las influyentes aportaciones de Umberto Eco en *Obra abierta* (1962) y de Roland Barthes en *La muerte del autor* (1964). En ambos textos es importante el concepto de obra inacabada, obra en la que el espectador, al ser tomado como lector, público o consumidor, asume un relevante papel a la hora de concluir y configurar la propuesta artística. Por una parte, en el caso de Eco, la apertura hacia una estructura abierta es crucial para todo tipo de obra, ya sea en las artes plásticas, la música o la literatura, porque posibilita la continua reinterpretación de la misma por el lector-espectador, en tanto que ente activo. Esta concepción supondrá el germen para concebir la obra, más allá de la posibilidad de contar con distintas interpretaciones, como una auténtica *obra abierta* a la participación del espectador y/o del público en el proceso creativo. En la misma los participantes adquirirán un papel determinante a la hora de componer la obra artística, lo que supondrá un distanciamiento respecto a la estructura tradicional cerrada o de formas fijas, así como un interés por el proceso o la idea, hechos que van a incidir directamente en el sentido de la contemplación de la obra, en su recepción y en su percepción³.

³ Umberto Eco en *Obra abierta* (1962) recogía diversos ensayos que desarrollaban un tema que había propuesto para el XII Congreso Internacional «El problema de la obra abierta». El ensayo de Eco nos interesa porque sugiere la importancia que asumirá el lector ante una obra de arte. La poética de la obra abierta propone al intérprete «actos de libertad conscientes». Eco asocia el concepto de obra abierta a lo que él llama *obras en movimiento*, es decir, objetos artísticos que en sí mismos poseen una movilidad, una capacidad para replantearse calidoscópicamente ante los ojos del espectador como permanentemente nuevos. Al respecto, escribe: «Las obras *abiertas* en cuanto *en movimiento* se caracterizan por la invitación a *hacer la obra* con el

Por otra parte, Roland Barthes en su breve ensayo pone en entredicho la concepción objetivista de la estética moderna, centrada en las obras mismas, así como la crisis de la idea romántica de genio⁴. En su propuesta el autor queda difuminado, incluso borrado completamente, a favor del lector en la configuración de la obra. Así, esta posición afecta a la pretendida hegemonía del creador y supone la reactivación del papel del lector —o espectador— a la hora de desarrollar sus propias interpretaciones. No obstante, para Barthes, ello no supone que el autor deje en manos de los participantes toda la autoría, sino que ésta quede compartida dentro de una confrontación de fuerzas. Así, la autoría se concibe a través de la participación, del diálogo y de la negociación. Barthes indica: «Pero hay un lugar en el que se centra esa multiplicidad y ese lugar es el lector y no como se había dicho antes, el autor. La unidad de un texto no descansa en su origen sino en su destino. El nacimiento del lector ha de ser a costa de la muerte del Autor»⁵.

autor» y añade: «La poética de la *obra en movimiento* (como, en parte, la poética de la obra *abierta*) establece un nuevo tipo de relaciones entre el artista y el público, una nueva mecánica de percepción estética, una nueva posición del producto artístico en la sociedad. [...] Plantea nuevos problemas prácticos creando situaciones comunicativas, establece una nueva relación entre *contemplación* y *uso* de la obra de arte». ECO, Umberto: *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979, pp. 44-45.

⁴ El artículo publicado por Barthes se contextualiza en un momento de auge del pensamiento del posestructuralismo a finales de los años 1960 en Francia. Junto a Barthes, otros autores como Michel Foucault o Jacques Derrida —los pensadores más importantes de la conocida deconstrucción— proclamaban la crisis de la autoría, relacionada con la propia crisis del yo, es decir, una crisis del concepto de autor visto como creador romántico: una figura original identificada con la figura paterna y con el orden y la jerarquía masculinos.

⁵ BARTHES, Roland: «The Death of the Author», en BISHOP, Claire (ed.): *Participation*, The MIT Press, Whitechapel Art Gallery, Londres, 2006, p. 43.

Todos estos aspectos podríamos perfectamente extrapolarlos a cualquier ámbito estético. De hecho, estos nuevos conceptos que empiezan a calar en el discurso artístico, nos referimos a nociones como obra abierta o nuevo espectador, podrían asociarse a las aportaciones que años antes el artista Marcel Duchamp había efectuado en su conocida conferencia «The Creative Act»⁶. El artista francés manifestó la importancia del papel que el espectador asume dentro de lo que él denomina el *acto creador*, situando en los dos extremos de este proceso al artista y al espectador. En este sentido, comenta: «Los dos polos de toda creación de índole artística [son] por un lado el artista, por otro el espectador, que con el tiempo llega a ser la posteridad»⁷. Duchamp viene a insistir en la importancia del público para completar la idea o el mensaje iniciado por el artista a través de su obra. Así, vuelve a señalar otra vez más adelante: «El artista no es el único que consuma el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo»⁸. El espectador pasará de ser considerado un mero observador a convertirse en protagonista, descifrando de manera activa y creativa los complejos significados de la obra. La propuesta de los *ready-made* seguirá este proceso creativo, en el que la participación del espectador consistirá en la experiencia

⁶ La conferencia tuvo lugar en la American Federation of Arts en Houston, Texas en abril de 1957. El texto original se publicó en *Arts News*, vol. 56, nº 4 (Verano 1957).

⁷ DUCHAMP, Marcel: *Escritos: Duchamp du Signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 162.

⁸ *Ibidem*, p. 163.

surgida a través del diálogo entre su contemplación activa y el objeto propuesto por el artista⁹.

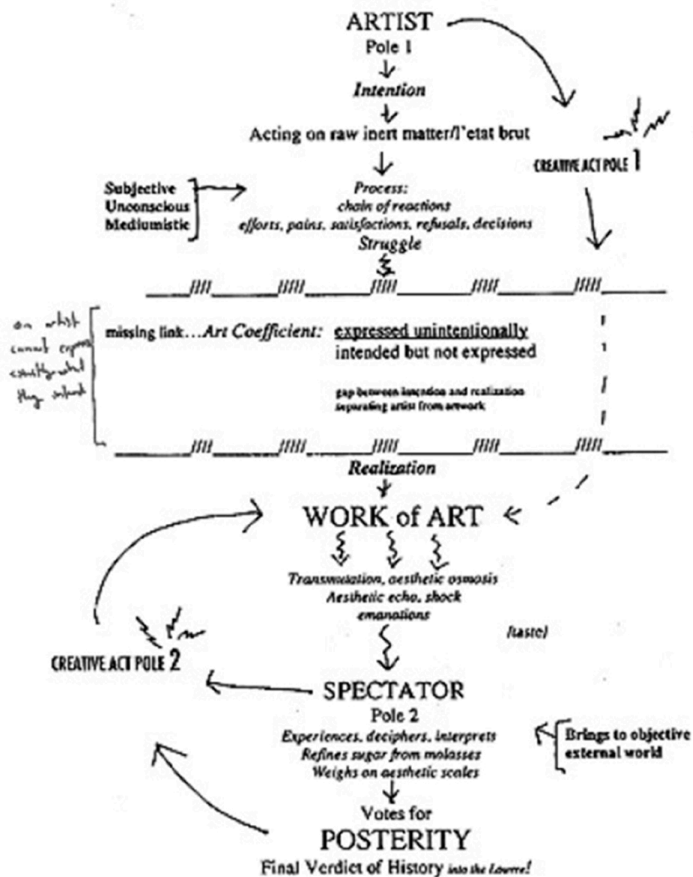


Diagrama realizado por Marcel Duchamp para la conferencia «The Creative Act», Houston (1957)

⁹ La activación de la participación en la obra no sólo se da, desde la perspectiva duchampiana, a partir de la experimentación del cuerpo en el espacio, sino que también existe otro procedimiento para romper con la estética basada en la contemplación. Se trata de la intervención intelectual, más asociada con un arte que, además de la visión crítica del artista, demanda resultados colectivos y posicionamientos conceptuales.

La tendencia hacia un arte participativo viene atravesada, por consiguiente, por una eventualización de la obra de arte y por la creación de obras específicas, hechos que provocan que se preste una mayor atención a aspectos temporales y procesuales. La estructura de la obra de arte, antes fija y cerrada, con la aparición de performances, happenings y otro tipo de acciones que conceden importancia al devenir, se planteará como relación de fuerzas dependiente del artista-autor y del sujeto estético.

A pesar de que indiscutiblemente la gran eclosión de este tipo de prácticas se enmarca en la segunda mitad del siglo XX¹⁰, si

¹⁰ Si revisamos el período comprendido entre finales de la década de los años 1960 y principios de la década de 1970, vemos que coincidieron en el tiempo toda una serie de exposiciones a nivel internacional que recogían obras o proyectos que insistían en la participación e interacción con el público. Por ejemplo, destaca la labor desarrollada por el comisario Pontus Hulten con el proyecto colaborativo entre Niki de St. Phalle, Tinguely y Per Olof Ultvedt en Estocolmo, así como las exposiciones *Poetry Must Be Made by All! Transform the World* (1969) o *Utopians and Visionaries 1871-1981* (1971), ambas realizadas en el Moderna Museet de Estocolmo, del cual era director. Por otra parte, también cabe destacar *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, comisariada por Harald Szeemann en 1969 o la realizada al año siguiente en Colonia, *Fluxus and Happening*. También es interesante mencionar las exposiciones *Cinetismo, espectáculo y ambiente* de 1968 y *Arte como juego - juego como arte* en la Bienal de Núremberg de 1968. Asimismo, cabe señalar que en la Bienal de Venecia de 1970 se presentaron diversos espacios destinados al relax y a las actividades lúdicas, mientras que la Documenta 5 de Kassel de 1972 iba a contar con una sección titulada *Juego y realidad*. A su vez, otras iniciativas similares ocuparon la programación de distintos museos o espacios artísticos, entre las que cabe señalar *Software–Information Technology: Its New Meaning for Art* (1970) en Nueva York, o la dedicada al artista Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art* en el SFMOMA (1979). A pesar de que los ejemplos señalados sólo hacen referencia al ámbito internacional, podemos ver cómo esta tendencia también adquirió una cierta importancia en el estado español

queremos buscar y analizar sus precedentes, debemos volver la vista a determinados movimientos vinculados a las vanguardias históricas. Las acciones llevadas a cabo por el futurismo, Dadá o el primer surrealismo alentarían la activación de la experiencia del espectador a través de diferentes estrategias, ofreciendo un nuevo tipo de discursos artísticos, cuya novedad estribaba en la introducción de una nueva forma de entender el arte vinculado de forma directa con la vida. De este modo, el arte se extendía más allá de sus propios límites artísticos para impregnar el ámbito de lo vital. Y es aquí donde realmente residiría su importancia, pues además de tomar prestados elementos de la realidad cotidiana, estas corrientes adoptaron nuevas fórmulas para implicar al espectador estableciendo una relación más directa con la obra.



Concierto Fluxus en la exposición *Fluxus and Happening*,
Colonia (1970)

durante la década de 1970 con los denominados en aquellos momentos como *nuevos comportamientos artísticos*, sobre todo en Cataluña.

La experiencia estética tradicional —pasiva y contemplativa— dejará paso a una experiencia donde el sujeto participa de un modo más activo, de una manera u otra, en la experimentación de la obra. Sin embargo, tendremos que esperar unas décadas para que el público fuera reclamado como una parte fundamental, y desde una visión colectiva, en la configuración de la misma obra de arte.

En esta línea, también cabría incluir las experimentaciones artísticas participativas desarrolladas por el arte protocinético de los años 1930 y 1940, aunque, siguiendo al teórico Christian Kravagna, no hay que olvidar que esta participación quedaba reducida a la simple interacción del espectador con la obra bajo las directrices señaladas y limitadas por el artista. Partiendo de este hecho, podemos apuntar que la noción de arte participativo se distingue de otros dos conceptos más que, a pesar de su proximidad, se diferencian del de participación. Nos referimos, por una parte, al de interactividad y, por otra, al de acción colectiva. Kravagna señala al respecto: «Al menos en términos de su tendencia, el concepto de participación ha de distinguirse de otros dos: el de interactividad y el de acción colectiva. La interactividad va más allá de una mera propuesta de percepción en la medida que permite una o más reacciones, que influyen en el trabajo y sobre todo en el modo en el que se manifiesta —por lo general de una forma momentánea, reversible y reproducible—, pero fundamentalmente sin cambiar o variar su estructura. La práctica colectiva significa la concepción, la producción y la aplicación de las acciones o el trabajo por varias personas entre las que no hay ningún principio de diferenciación en términos de estatus. La participación, por otro lado,

se basa en una diferenciación entre productores y receptores, y está interesada en la participación de estos últimos —el público—, convirtiéndose en una parte sustancial de la obra, ya sea en el momento de la concepción de la obra o en el proceso posterior del trabajo. Mientras que las situaciones interactivas suelen dirigirse a un individuo, los enfoques participativos suelen realizarse en situaciones de grupo. Existen obras que comparten las tres líneas de actuación, las fronteras son permeables, y las categorizaciones rígidas tienen poco efecto»¹¹.

En este sentido, podríamos considerar que las prácticas que insisten en la interactividad o en la percepción sensorial estarían más próximas a un tipo de arte más fenomenológico —siguiendo las

¹¹ «Der Begriff einer partizipatorischen Praxis ist, zumindest der Tendenz nach, von zwei anderen abzugrenzen: von Interaktivität und kollektivem Handeln. Interaktivität überschreitet ein blosses Wahrnehmungsangebot insofern, als sie eine oder mehrere Reaktionen zulässt, die das Werk in seiner Erscheinung – meist momentan, revidierbar und wiederholbar –beeinflussen, seine Struktur aber nicht grundlegend verändern oder mit bestimmen. Kollektive Praxis meint Konzeption, Produktion un Ausführung von Werken oder Aktion durch mehrere, wobei unter diesen hinsichtlich ihres Status nicht grundsätzlich differenziert wird. Partizipation geht dagegen zunächst einmal von einer Differenzierung zwischen Produzierenden und Rezipierenden aus, ist an der Beteiligung letzterer interessiert und überantwortet ihnen einen wesentlichen Anteil entweder schon an der Konzeption oder am weiteren Verlauf der Arbeit. Während sich interaktive Situationen meist an ein Individuum wenden, realisieren sich partizipatorische Ansätze meist Gruppen situationen. Kombinationen zwischen allen dreien existieren, Übergänge sind fließend, und rigide Kategorisierungen sind wenig zweckmässig». KRAVAGNA, Christian: «Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis», *European Institute for Progressive Cultural Practice*, 1999. En línea: http://www.republicart.net/disc/app/kravagna01_de.htm [Consulta: 15.09.2015].

aportaciones de Maurice Merleau-Ponty¹²—, en el que se invita al espectador a recorrer y desplazarse por distintos ambientes o a manipular objetos. En cambio, la participación está más próxima a las experiencias relacionales de dimensiones sociales desarrolladas sobre todo a partir de la década de 1970.

Asimismo, como ya hemos avanzado, las prácticas participativas encontrarán una reactivación a partir de la década de los años 1990, puesto que como indican René Block y Angelika Nollert, desde esa década ha habido un aumento de prácticas artísticas en las que se ha planteado la colaboración activa entre artistas, entre artistas y comisarios o —el aspecto que más nos interesa— entre el artista y su audiencia¹³. En este sentido, la participación se convertirá en una afirmación de la colectividad y de la resistencia contra el proceso de individualización y aislamiento sufrido en nuestra sociedad, en la que los valores impuestos por el sistema capitalista liberal han quedado reducidos básicamente al libre mercado, al comercio y al derecho a la propiedad.

Es interesante acudir a la publicación de Claire Bishop *Artificial Hells. Participatory Art and Politics of Spectatorship* (2012) porque propone una mirada innovadora a la hora de acercarse al arte participativo. Para ello establece una conexión entre determinados lugares y momentos en el tiempo, en los que las estrategias

¹² MERLEAU-PONTY, Maurice: *La fenomenología de la percepción*, Ediciones Península, Barcelona, 1975.

¹³ BLOCK, René y NOLLERT, Angelika: *Kollektive Kreativität*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005.

participativas emergen. De esta forma, el inicio de las prácticas participativas las sitúa en las vanguardias históricas, para después reencontrarlas en un segundo estadio vinculadas al movimiento neovanguardista de la Internacional Situacionista. Por último, reconoce un tercer momento en el que se vuelve a insistir en este tipo de propuestas y que se ubica a finales del siglo XX.

Ahora bien, la novedad de su planteamiento radica en que pone en relación este uso de estrategias con determinados hechos históricos¹⁴. El arte participativo se hallaría estrechamente vinculado a momentos de transición política, caracterizados por la agitación social e ideológica. En este sentido, señala la aparición de estos modos de hacer a los que acabamos de aludir, relacionándolos causalmente con tres momentos clave¹⁵:

¹⁴ Podríamos afirmar que la parte más innovadora de la publicación de *Artificial Hells* sería la mencionada, ya que la primera parte del libro amplía la investigación realizada para el artículo publicado en *Artforum* en 2006. En la tercera y última parte de su ensayo, aborda los tipos de arte participativo dentro de las prácticas contemporáneas. En cierto modo, cabe indicar que muchos de los ejemplos que cita –Tania Burguera, Thomas Hirschhorn, Phil Collins y Pawel Althamer– están extraídos de la exposición que ella misma comisarió en el Institute of Contemporary Arts de Londres en 2008, *Double Agent*.

¹⁵ Los artistas mencionados por Bishop se hallan interesados en el desarrollo de unas prácticas participativas entendidas como un proceso de trabajo politizado, rechazando proyectos que estén insertos en la estética relacional al crear espacios homogéneos y consesuales destinados a ocupar museos y galerías. Se puede afirmar, por ello, que el tema central de este libro es el retorno de lo social, pero repensando el arte de una manera colectiva. Cabe señalar que su investigación hará más hincapié en ejemplos procedentes de Europa, Rusia y América del Sur, que de los Estados Unidos. De este modo, artistas como Kaprow o iniciativas insertas en el llamado *New Genre Public Art*, son mencionados rápidamente (o, incluso, ignorados) en su recorrido histórico.

1) Revolución bolchevique de 1917 (futurismo italiano y Dadá).

2) Mayo de 1968 (Internacional Situacionista).

3) Caída del muro de Berlín y fin del bloque soviético a partir de 1989 (arte participativo y colaborativo de los años 1990: arte público de nuevo género, arte relacional, arte dialógico, arte contextual, etc.).

1.1.2. El rol del público en las prácticas participativas

Los distintos papeles ejercidos por parte de los artistas así como por el público, dependerán en cierto modo del grado de implicación que estos últimos puedan desarrollar. En cuanto al rol que adopta el espectador dentro del arte participativo, podemos señalar que existe un gran abanico de posibilidades de implicación. Como veremos en los próximos apartados, el arte participativo, más allá de la activación del espectador a través de la interpretación y disfrute de la obra, se configura, por una parte, a través de la participación física en instalaciones y mediante el movimiento corporal y/o el uso de otros sentidos —vista, olfato, gusto, tacto u oído—. La obra fenomenológica se presenta para ser experimentada por el propio cuerpo del espectador, que ahora abandona su lugar tradicional para introducirse e interactuar con la materialidad de la pieza y el propio espacio. De esta forma, la participación de los espectadores dentro de la llamada instalación total estará predeterminada por los parámetros —de carácter físico— marcados por el artista.

Por otra parte, en los happenings el espectador es invitado no solamente a participar, sino que es animado a que continúe el proceso inherente a la obra. Con ello se busca dotar de una mayor implicación y responsabilidad al público. Así, cuanto mayor sea su participación, más cerca se estará de lograr la unión entre arte y vida. En este caso, el artista se convertirá en una especie de mediador de y entre acontecimientos y acciones. En función de este hecho, las obras se encontrarán todavía controladas por el artista, pues éste se impone al espectador al someterlo a diferentes reglas de juego. Marchán Fiz señala al respecto: «No existe una interacción y relación recíproca a nivel de igualdad entre el productor (emitenente) y el público (receptor), sino que la obra sigue siendo un flujo unilateral, aunque es evidente que avanza en la activación del público. Y ya ha sido un éxito que el público ejecute las consignas del autor, que devenga al menos como co-partícipe»¹⁶. Lo mismo ocurre en las performances, donde el artista asume una posición distanciada del público, más centrada en utilizar y experimentar con él mediante todo tipo de estrategias destinadas a la estimulación de los sentidos, a la percepción crítica y/o a la identificación con un determinado grupo o colectivo. Sin embargo, la tendencia de este tipo de prácticas ha ido progresivamente evolucionando hacia la superación del divorcio creado con el espectador.

Por último, la participación también puede darse en obras que son planteadas como acciones grupales de protesta, de colaboración,

¹⁶ MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte conceptual*, Akal, Madrid, 1997, p. 207.

de encuentro, de juego, etc. Nuestra investigación, no obstante, se muestra interesada en aquellas obras que están basadas en estructuras abiertas, es decir, en propuestas que en su desarrollo no juega un papel determinante el espacio donde se desarrolla el evento —el cual quedaría en un lugar secundario—, ya que se centran en las relaciones sociales de los participantes, y ello con el objetivo de buscar una implicación activa en la configuración de la obra a nivel social y comunitario.

Ahora bien, al margen de lo apuntado, una de las vías donde la evolución del rol del artista se ha dado de una forma más significativa ha sido en el llamado arte público¹⁷. Gracias a la socialización del espacio —público—, el artista se apodera de éste, lo que le posibilita producir un espacio compartido con el público participante. Estas prácticas se sitúan en los límites de lo que se puede considerar el campo artístico, en tanto que no tratan en muchas ocasiones

¹⁷ Suzanne Lacy concibe el análisis de la participación del público tomando como referencia la imagen de una serie de círculos concéntricos que crearían esferas permeables en las que el público se movería dependiendo de su implicación en la obra. De esta forma, encontramos en los círculos concéntricos establecidos por Lacy, y partiendo desde el interior hacia el exterior, los siguientes niveles: 1. Origen y responsabilidad. Este primer círculo agrupa a los individuos o grupos de personas sin los cuales la obra no puede existir. 2. Colaboración y codesarrollo. En este nivel la colaboración del público es necesaria para la realización de la obra. 3. Voluntarios y ejecutantes. El presente círculo recoge a los voluntarios y ejecutantes para los que se crea la obra. 4. Público inmediato. Este nivel se refiere a aquellos individuos que experimentan de forma directa la obra. 5. Público de los medios de masas. El círculo incluye a la gente que se informa a través de los medios de comunicación. 6. Público del mito y la memoria. En este último nivel la obra de arte se convierte, ya sea en la literatura del arte o en la vida de la comunidad, en una posibilidad frecuente de recuerdo o celebración. LACY, Suzanne: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995.

problemas específicos del arte. De hecho, abordan el espacio social y público desde la creación colectiva transdisciplinar, modificando la experimentación de un espacio que no es propiamente estético y en el que entran en juego tanto el encuentro, como el desplazamiento y la incertidumbre generada por parte del espectador, lo que produce una cohesión social en la que el *mito del artista* desaparece progresivamente para integrarse en la realidad, en aquello que está fuera de lo que hasta ahora era su dominio y su control¹⁸.

Las propuestas artísticas vinculadas a la participación activa del público se hallarán muy relacionadas con lo que se conoció como *site-specific art* y su imbricación en el llamado arte público desde los años 1960 hasta la actualidad. Los artistas implicados con prácticas que abriesen las posibilidades a crear colaboraciones colectivas deseaban llevar el arte a la vida cotidiana. No obstante, como escribe Nicolas Bourriaud, podemos encontrar unas diferencias entre las prácticas participativas sociales de las décadas anteriores y las llevadas a cabo recientemente: «La generación de los años noventa retoma esta problemática, central en las décadas de 1960 y 1970, pero deja de lado la cuestión de la definición del arte, central para los decenios sesenta y setenta. El problema ya no es desplazar los límites del arte, sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social

¹⁸ ROMANÍ FERNÁNDEZ, Lucía: «Dispositivos híbridos de intervención en el espacio: los laboratorios colectivos. Prácticas relacionales, intervenciones efímeras y procesos mutantes», en *Boletín GC: Gestión Cultural n.º 16: Arte Público* (Abril 2008), p. 5. En línea: www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-LRomani.pdf [Consulta: 13.11.2015].

global. A partir de un mismo tipo de prácticas se plantean dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer, la insistencia en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegia lo *nuevo* y que llamaba a la subversión a través del lenguaje; hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la *sociedad del espectáculo*»¹⁹. Con todo, y pese a lo señalado, consideramos necesario preguntarse si realmente existe esa separación que indica el autor francés entre las prácticas colaborativas de los años 1960 y las de la década de 1990.

Sea cual sea la respuesta, en relación a la figura del artista-autor, Bourriaud apela a la disolución de la autoría de la obra en las propuestas relacionales, dado que la misma se nos presenta compartida o diseminada. La propia existencia del arte relacional se hace posible gracias a las interacciones humanas producidas en los encuentros efímeros. El arte relacional se concibe, desde esta perspectiva, como un estado de encuentro y de intercambio. En este sentido, Bourriaud afirma: «desde los noventa la práctica artística se concentra en las relaciones sociales. El artista se focaliza entonces, cada vez más claramente, en las relaciones que su trabajo va a crear en su público, o en la invención de modelos sociales»²⁰. En este contexto, también es necesario recordar la vinculación del arte relacional con la práctica de encuentros, es decir, con momentos

¹⁹ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008 (2ª edición), pp. 34-35.

²⁰ *Ibidem*, p. 31.

extraídos de la realidad. En consecuencia, esta mayor dependencia de la obra con el público y la realidad, conlleva una menor dependencia con el artista. Es así como el papel que éste poseía perderá importancia en la autoría de la obra, pérdida que supondrá un aumento equivalente en la responsabilidad activa y creativa del espectador.

En el marco del debate acerca de la destrucción de la autoría, Bourriaud recupera con su concepto *postproducción*²¹ el *ready-made*, aunque indicando que va más allá de la propuesta de Duchamp. En este sentido, a partir de la década de 1990 los artistas disponen de una gran oferta cultural que les lleva a interpretar, reproducir, reexponer o reutilizar obras realizadas por otros o productos culturales ya disponibles: «La modernidad se prolonga hoy en la práctica del bricolaje y del reciclaje de lo cultural, en la invención de lo cotidiano y en la organización del tiempo»²². En consecuencia, estas estrategias ayudan a hacer desaparecer la distinción entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y original. La idea de postproducción vendría a ser una continuación de lo ya sugerido en su publicación *Estética relacional*. En este sentido, siguiendo estos procesos de apropiación y postproducción, la figura del artista como autor desaparece, así como también la del papel del sujeto estético pasivo entendido como simple receptor, dado que se deja paso al artista como gestor de encuentros y acontecimientos. Esta opción hará que el papel ahora desarrollado por el artista se mueva dentro de un ámbito socio-

²¹ BOURRIAUD, Nicolas: *Postproducción*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2004.

²² BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, *op. cit.*, p. 12.

político, hecho que le llevará a actuar como analista de la realidad y como terapeuta social.

No obstante, tanto su papel como la importancia de los propios objetos estéticos pasarán a un segundo plano, ya que lo que realmente importará serán las acciones que se desarrollen entre el público. En relación a esta cuestión, es interesante acudir a la idea de *programado* y *no programado*, que Lucía Romaní utiliza para caracterizar a un tipo de prácticas artísticas espontáneas, autogestionadas y menos institucionalizadas; unas prácticas que devendrán relacionales al propiciar no sólo un estado de indefinición espacial, temporal y de autoría, sino también al surgir desde una base social y de autogestión destinada a la ocupación de lo cotidiano.

1.2. LA EVENTUALIZACIÓN DE LA REALIDAD

La aparición de una tendencia dentro del arte contemporáneo que abogaba no sólo por la necesidad de establecer vínculos y experiencias con el espectador, sino también por reconsiderar su papel activo, surgió gracias a las posibilidades creativas que ofrecía el mismo quehacer ordinario, es decir, la misma realidad cotidiana, unas posibilidades que recogían el intento de unir arte y vida.

Estos comportamientos abrieron un fértil campo de experimentación en las prácticas artísticas, puesto que ayudaron a transformar los paradigmas de la estética moderna, basada en un

objeto autónomo y autosuficiente, en el que la única participación del público quedaba restringida a la de simple observador-espectador.

De esta forma, en el presente punto analizaremos la crisis de la representación visual y espectacular, así como el desarrollo de prácticas que reclamaban la mencionada fusión entre arte y vida —futurismo, Dadá y la Internacional Situacionista—, cuestiones que permitirán plantear la experiencia estética más allá de los parámetros escópicos al introducir la intervención activa del sujeto.

1.2.1. Crisis de la representación

En lo que respecta a la nueva posición del artista y la audiencia en la concepción de la obra, es necesario que partamos de la comprensión de la idea de la experiencia estética que instaurará la modernidad para saber cuál será el papel otorgado al espectador, al autor y al objeto artístico. De hecho, el cuestionamiento de la obra artística por parte de algunos movimientos de vanguardia, en un intento de salvar la escisión entre arte y vida, provocará la aparición, según apunta Jordi Claramonte, de un conjunto de «concepciones agónicas de la obra» que se esforzarán «por anunciar una y otra vez la *muerte del arte* y su disolución ya fuera en la vida cotidiana, en la política, etc.»²³. Debido a ello, el arte desdibujará sus límites con la realidad,

²³ CLARAMONTE, Jordi: «Modos de hacer», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE y Jordi; EXÓSITO, Marcelo: *Modos de*

perdiendo de este modo su identidad como elemento estético en beneficio de otros propósitos. Dentro de este proceso la figura del espectador se convertirá en una pieza fundamental para aproximar el arte hacia la vida. En consecuencia, la estetización de lo cotidiano abandonará el juicio contemplativo kantiano para intervenir en el mundo porque, siguiendo las palabras de Bourriaud, «la actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tiene una esencia inmutable»²⁴.

Si nos situamos a principios del siglo XX, es fácil constatar que la idea de arte se hallaba ligada directamente a la idea de objeto. Ahora bien, ello no es óbice para que encontremos algunos artistas que, rechazando determinados soportes, extendían su trabajo hacia otros campos de actuación, estableciendo una nueva relación entre arte, realidad y vida. Esta cuestión se encuentra claramente vinculada con la crisis de la representación y la consiguiente *corporalización* de las experiencias artísticas. De esta forma, el arte clamará para que el sujeto tenga una experiencia vivida. Esta crisis de lo visual desembocará en la paralela desmaterialización de la obra de arte y en la introducción de dimensiones espacio-temporales para su constitución. Como señala Simón Marchán Fiz: «La hostilidad al objeto artístico tradicional, la extensión del campo del arte, la des-estetización de lo estético, la nueva sensibilidad en sus diferentes modalidades, se

hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 384.

²⁴ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, op. cit., p. 4.

insertan en la dialéctica entre los objetos y los sentidos subjetivos, en la producción no sólo de un objeto para el sujeto sino también de un sujeto para el objeto, y en la *práctica teórica de los sentidos*, reivindicando los *comportamientos perceptivos* y creativos de la generalidad»²⁵.

La modernidad se presentó como un momento histórico en el que sus diferentes postulados se articulaban como vías capaces de ayudar al ser humano en su emancipación, de ahí que las vanguardias actuaran como un claro reflejo de ello dentro del ámbito artístico. Sin embargo, esa misma modernidad también mostrará sus primeros síntomas de crisis durante la primera mitad del siglo XX. Este cuestionamiento de lo objetual y de su visualidad se desarrollará desde diferentes medios. De hecho, esta crítica a la hegemonía de la visión y de la pasividad asociada, en cierto modo, a la misma posibilitará la expansión de la noción de arte, al introducir la experimentación de otros sentidos dentro del ejercicio estético. Durante las décadas de 1940 y 1950, en los Estados Unidos, el expresionismo abstracto fue defendido a ultranza por el crítico Clement Greenberg, que justificaba la *pureza* de lo óptico como el rasgo definitorio del arte moderno²⁶. Es decir, preconizaba que el arte se purificase de toda interferencia externa, dotándolo, en este sentido, de un valor universal. Como afirma Jorge Luis Marzo: «Toda crítica al fracaso de la vanguardia plástica en el siglo XX debe pasar por una crítica al formalismo». Marzo entiende

²⁵ MARCHÁN FIZ, Simón: *op. cit.*, p. 155.

²⁶ GREENBERG, Clement: *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Paidós, Barcelona, 2002.

que a pesar de que el arte moderno inicialmente albergase la intención de intervenir en la realidad social, el mismo se tuvo que enfrentar a diferentes problemas relacionados con la concepción del artista y con la necesidad de contar con intérpretes que pudieran decodificar las obras. Y continúa: «Hablar de público y arte moderno lleva inexorablemente a cuestiones de traducción. El arte moderno requiere de intérpretes que puedan desvelar el secreto, o como poco el significado de las obras [y] los problemas con los que se ha enfrentado el arte moderno»²⁷. De esta forma, las propuestas para superar las relaciones secuestradas entre arte y público vendrán de la mano de una crítica radical del intérprete, crítica que abarcará desde los artistas Dadá, que buscaron la eliminación de las fronteras entre arte y vida; hasta la ruptura con la pasividad establecida a través de una fenomenología de la interacción y/o de la búsqueda de renovados modelos comunicacionales.

Ahora bien, hacia finales de los años 1950 y principios de la década siguiente, el formalismo impulsado por Greenberg empezará a tambalearse a causa de la aparición de nuevos movimientos artísticos como el Pop Art, el minimalismo o el conceptualismo, así como por la creciente politización del mundo del arte y la influencia de las teorías posestructuralistas provenientes, especialmente, de Francia. Según

²⁷ MARZO, Jorge Luis: «Se sospecha de su participación. El espectador en la vanguardia», en BERNAT, Roger y DUARTE. Ignasi: *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, Centro Párraga, CENDEAC y Eléctrica Producciones, Murcia, 2009, pp. 64-65. En línea: http://www.centroparraga.es/docs/querido_publico.pdf [Consulta: 08.10.2016].

nos señala Martin Jay²⁸, el Pop Art desestabilizó la teoría greenbergiana, pues unió la separación de lo *high* y lo *low*. A su vez, el conceptualismo, a través de su intención de desmaterializar la obra de arte, dará una especial importancia al lenguaje sobre la presencia visual. Finalmente, el minimalismo, así como también la performance y los happenings permitirán la introducción de aspectos como la temporalidad y la presencia corporal del espectador, en tanto que configurador de la obra artística. De esta forma, todos estos movimientos se contrapondrán a lo que Greenberg había catalogado, no sin evidente aire de menosprecio, como de *teatralidad*.

En este contexto, uno de los aspectos que caracterizaron la crisis de la representación fue el de *desmaterialización* de la obra de arte²⁹, hecho que se hizo evidente con un tipo de obra cada vez más determinada por su proceso y su experiencia, y que no sólo deseaba escapar de la mercantilización de las instituciones artísticas y perder el valor aurático que con anterioridad envolvía al objeto artístico, sino también expandir la concepción de obra hacia nuevos campos de actuación. Esta ruptura con la tradición modernista del arte puso en entredicho al propio objeto artístico al entender el mismo como algo que iba más allá de su simple fisicidad y que suscitaba el interés por

²⁸ JAY, Martin: *Ojos abatidos. La denigración de la visión del pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid, 2008.

²⁹ Este término fue acuñado por Lucy R. Lippard en un artículo, «The Desmaterialization of Art», publicado junto a John Chandler en *Art International*, en febrero de 1968. Tras este texto Lippard sacaría a la luz *Six Years: The Desmaterialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973). LIPPARD, Lucy R.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal, Madrid, 2004.

concebirlo como idea —el arte se negaba como destreza manual y su valor se traspasaba al concepto— o como acción —la naturaleza de la obra artística estaba definida por el tiempo y el movimiento—. Se producirá, por ello, una eventualización de la obra artística que implicará la sustitución del objeto por la propia experiencia de la obra, por lo que el objeto dejará de ser algo meramente contemplativo para transformarse en proceso entendido como acontecimiento o como actividad en la que el espectador asumirá un papel protagonista.

1.2.2. Primeras incursiones en la vida real

Lo artístico ha efectuado durante todo el siglo XX una progresiva colonización de la vida real. Como señalaron algunos de sus primeros manifiestos, el futurismo entendía que sólo era vital aquel arte que «descubre sus propios elementos en el medio que le rodea. De la misma manera que nuestros antepasados buscaron la inspiración en la atmósfera religiosa que embargaba sus espíritus, nosotros debemos buscarla en los prodigios tangibles de la vida moderna, en la férrea red de velocidad que cubre la tierra, en los trasatlánticos»³⁰. Estas palabras escritas por algunos de los miembros más representativos del movimiento futurista —Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini— ayudan a entender una de las líneas

³⁰ «Manifiesto de los primeros futuristas» (1910), en CALVO SERRALLER, Francisco; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel y MARCHÁN FIZ, Simón: *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Akal, Madrid, 1979, p. 143.

conceptuales que persiguió el movimiento durante sus años de existencia: el encuentro del arte con la vida.

Los futuristas a través de su lenguaje estético no buscaban alejarse del espectador, sino todo lo contrario: deseaban aproximar a éste a la obra. Lo interesante es que además de desarrollar una línea basada en la pintura, en la escultura o en la arquitectura, su trabajo artístico estuvo acompañado por una serie de actuaciones que sirvieron de herramienta para acercar el ruido cotidiano e industrial al ámbito estético. El objetivo de esta aproximación era evidente: traducir a lenguaje artístico todo lo que ocurría en la vida cotidiana. Según señaló Marinetti, tal y como comentan Balla y Depero, en uno de sus textos, «el arte se convierte en arte de acción, por tanto voluntad, optimismo, agresividad, posesión, penetración, alegría, realidad brutal en el arte»³¹.

Estas actuaciones, incluidas en las conocidas *serate* —veladas— futuristas, trataban de presentar delante del público la obra de artistas o poetas. Las veladas solían componerse de proclamas, manifiestos, así como también de canciones belicistas. Los autores se ayudaban de la provocación o del *contagio* para romper con la conformidad del espectador. Es por esta razón, por la que se produjeron numerosos altercados durante sus representaciones³². No

³¹ BALLA, Giacomo y DEPERO, Fortunato: «Reconstrucción Futurista del Universo», en COEN, Ester y OCAÑA, María Teresa: *Futurismo: 1909-1916*, Àmbit, Museo Picasso, Barcelona, 1996, p. 259.

³² «El primer manifiesto futurista fue publicado por Marinetti en 1909 se trata del Manifiesto de los dramaturgos futuristas y en él se hallan algunas de las

obstante, como puntualiza Roselee Goldberg, «la *performance* futurista de la primera época fue más manifiesto que práctica, más propaganda que verdadera representación»³³. Marinetti publicó una serie de manifiestos que abogaban por el *retorno a la realidad*. En este sentido, Goldberg señala que «los manifiestos de la performance, desde los futuristas hasta el presente, han sido la expresión de disidentes que han intentado encontrar otros medios para evaluar la experiencia del arte en la vida cotidiana»³⁴.



Umberto Boccioni, *Serata futurista* (1911)

claves del teatro futurista posterior. Marinetti aboga por un *teatro del estupor* y por la introducción del reino de la máquina en escena que acabe con la psicología y apuesta por una síntesis de la vida en sus líneas más significantes y típicas y, finalmente, manifiesta su interés por una relación hostil con el público. [...] Estas ideas se concentrarían en los siguientes manifiestos: *Teatro de variedades* (1913), *Teatro Sintético* (1915) y *Teatro Sorpresa* (1921)». SÁNCHEZ, José Antonio: *La escena moderna: manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*, Akal, Madrid, 1999, p. 126.

³³ GOLDBERG, Roselee: *Performance Art*, Ediciones Destino, Barcelona, 2002, p. 11.

³⁴ *Ibidem*, p. 8.

Hay que señalar que Marinetti estuvo muy influenciado por el *teatro de variedades*, que admiraba profundamente por su diversidad y por su cadencia y por su voluntad antidogmática. Asimismo, se interesó por el uso simultáneo de disciplinas y actividades como la danza, la canción, la acrobacia o el absurdo. Este tipo de actuaciones pronto se tomó como modelo ideal para desarrollar las protoperformances futuristas. El objetivo de los actores o creadores en este tipo de piezas era el de llamar continuamente la atención del público, que dejaba de ser considerado como un simple ente pasivo. Tal y como apunta José Antonio Sarmiento, Marinetti «reivindicaba el ser silbado por los espectadores, buscaba en las veladas un nuevo lenguaje escénico que acabara con la lectura clásica del poema y con la postura de *estúpido mirón* por parte del público»³⁵.

Si volvemos de nuevo al manifiesto de Balla y Severini³⁶ se constata la superación de la pintura y la escultura y la apuesta por una aproximación globalizadora, optimista y múltiple de la realidad,

³⁵ SARMIENTO, José Antonio: *Las veladas ultraístas*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2013, p. 9.

³⁶ Lo que propone este manifiesto es «abandonar la pintura de caballete o, más exactamente, disolverla en el espacio de la realidad. [...] Este manifiesto constituirá la base para creaciones y proyectos en los ámbitos más variados, durante la década de los 20 y los 30 y comienzos de los 40: arquitectura, ambientación, diseño de exposiciones, pintura, escultura, decoración, escenografía, etc.». SAN MARTÍN, Francisco Javier: *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, 1992, p. 173.

sustentada no sólo en la obra total wagneriana, sino también, en la voluntad de querer un arte que llevara hacia la vida³⁷.

1.2.3. La fusión de arte y vida

El movimiento Dadá también supondrá una pieza fundamental para definir las prácticas que a partir de la mitad del siglo XX surgirán dentro del arte. Dadá apareció en el panorama artístico como liberador del individuo ante la época belicista que dominaba Europa a causa de la Primera Guerra Mundial. De hecho, la misma guerra actuó como impulso para el surgimiento y toma de conciencia de muchos artistas y poetas que rechazaban los valores que la sociedad occidental había llegado a alcanzar. De este modo, su principal objetivo fue el cuestionamiento de las bases de la cultura occidental. «No tenían ninguna necesidad de convencer, ni de proponer un debate de ideas [...] Les bastaba con rechazarlo todo en bloque y dar la mayor publicidad a los actos que simbolizan su rechazo. Dadá pretendía escandalizar, sin que el espectáculo tuviera otras justificaciones que su poder destructor y el papel que proporcionaban»³⁸.

Obviamente, no vamos a proceder a desarrollar todas las actividades desarrolladas en torno a las prácticas Dadá. Si bien, es interesante que primero nos centremos en los inicios del movimiento en

³⁷ SCUDIERO, Maurizio: «Reconstrucción Futurista del Universo. El arte entra en la vida», en SAN MARTÍN, Francisco Javier: *op. cit.*, pp. 51-69.

³⁸ BÉHAR, Henri y CARASSOU, Michel: *Dadá. Historia de una subversión*, Península, Barcelona, 1996, p. 29.

el Cabaret Voltaire porque este hecho nos permitirá conocer las razones que propiciaron el surgimiento del movimiento Dadá. Los precedentes al Cabaret Voltaire de Zúrich los encontramos en los café-cabarets, unos locales que contaban con un gran éxito entre los grupos de artistas de la ciudad de Múnich o Viena. Los artistas solían utilizar la acción como forma de rebeldía y provocación —un arma contra la sociedad— para acercarse a los problemas de la vida cotidiana. Al igual que en el futurismo, en las prácticas Dadá tuvieron una gran importancia los manifiestos. De hecho, ambos movimientos se ubican en un momento en el que se daba una especial importancia a este tipo de proclamas. El poeta y escritor Tristan Tzara redactará gran parte de las declaraciones más conocidas. En las mismas se pondrá de relieve de manera muy especial la idea de unir arte y vida, liberando «al mismo tiempo, uno y otra los límites que cada uno de ellos tienen al ser separados y de exponer las potencialidades o virtualidades que tal unión supone»³⁹.

Desde esta perspectiva, lo que en estos momentos nos interesa destacar del movimiento dadaísta es su apuesta por un arte desacralizado que se sumerge en la realidad, es decir, que pretende «mezclarse con el flujo de la vida y formar un todo con él»⁴⁰, posibilitando nuevos ámbitos para la experiencia estética. Dadá, por tanto, hará desaparecer la cesura entre arte y vida, y convertirá la obra en realidad compartida al situarse en un plano cotidiano,

³⁹ LÓPEZ LUPIÁÑEZ, Núria: *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta* (Tesis Doctoral), Facultad de Filosofía, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2002, p. 8.

⁴⁰ BÉHAR, Henri y CARASSOU, Michel: *op. cit.*, p. 65.

distanciándose de aquellas vanguardias que pretendían la institucionalización de una simple novedad. Dadá, en este sentido, no deseará dejar obras que sirvieran para el academicismo futuro.



Cabaret Voltaire en la actualidad, Zúrich

En algunas de las manifestaciones que realizaron los dadaístas lograron hacer desaparecer los límites que separaban a los artistas y al público. A este respecto, el crítico y artista Jean-Jacques Lebel sugiere que Dadá abría el campo a «un arte de participación que prefiguraba el *happening* tal y como iban a practicarlo más tarde el *Living Theatre* o el *Théâtre Total*»⁴¹.

⁴¹ *Ibidem*, p. 77.

Ahora bien, será después de la Segunda Guerra Mundial cuando volveremos a encontrarnos con una recuperación dadaísta a través de la Internacional Situacionista y el influjo que ésta ejercerá en las revueltas de Mayo del 68. Un escrito de Arturo Schwarz, datado poco antes de las algaradas parisinas, señalaba la perennidad del espíritu Dadá, aunque durante el periodo de entreguerras el surrealismo lo había ocultado en parte⁴². No obstante, debemos recordar que el primer surrealismo siguió de una manera más cercana los presupuestos desarrollados por Dadá. De hecho, hay que resaltar, por ejemplo, el recorrido surrealista realizado en mayo de 1924 en Blois, conocido como la *primera deambulaci3n surrealista*. El mismo consistió en una especie de experimentaci3n de escritura automática sobre un espacio real. Estas prácticas recuerdan a las acciones dadaístas realizadas unos años antes, exactamente en 1921 en la ciudad de París, el objetivo de las cuales era convertir la calle en el espacio donde concebir la obra artística⁴³.

⁴² *Ibíd*em, p. 200.

⁴³ LÓPEZ RODRÍGUEZ, Silvia: *Orientaci3n y desorientaci3n en la ciudad. La teorí*a de la deriva. Indagaci3n en las metodologías de la ciudad desde un enfoque estético-artístico (Tesis Doctoral), Universidad de Granada, Granada, 2005, p. 61. En línea: <http://www.hera.ugr.es/tesisugr/15793370.pdf> [Consulta: 13.04.2015].



Acción Dadá, París (1921). André Breton, Jean Crotti, Georges d'Esparbes, Georges Rigaud, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenken, Louis Aragon, Tristan Tzara y Philippe Soupault

1.2.4. La superación del arte: juego, colectividad y activismo

Como ya hemos venido avanzando, la problemática planteada en relación a la idea revolucionaria de la superación del arte, tal y como fue propuesta por Dadá, se desvanecerá para ser recuperada por el proyecto situacionista. De esta manera, la Internacional Situacionista (1957-1972) se planteó un objetivo ligado a la filosofía de vida que años antes también los dadaístas habían impulsado sobre todo a través de sus experiencias (anti)artísticas. El surgimiento de la IS debe enmarcarse dentro de las revueltas estudiantiles producidas en diferentes ciudades europeas y norteamericanas. La más conocida fue

la del Mayo francés de 1968. En este proceso de cambio se cuestionó la concepción del artista de vanguardia de principios de los años 1950, entendido como ente aislado del proceso histórico, social y político, idea asociada fundamentalmente al expresionismo abstracto. Estas revueltas culturales buscaban, desde un posición neomarxista, contestataria y progresista, resituar los conceptos de igualdad y libertad. En palabras de la historiadora Anna Maria Guasch: «Hirvió el deseo no ya de cambiar la apariencia de la sociedad, sino la esencia del mundo en un intento, en lo artístico, de volver a conjugar al unísono el arte de vanguardia con la izquierda revolucionaria»⁴⁴. El arte ahora era pensado, por ello, como una herramienta de contestación social colectiva para mejorar la sociedad o, como apuntaba Herbert Marcuse, como un instrumento para la lucha por la libertad del hombre⁴⁵.

En este contexto, uno de los temas claves alrededor del cual se va a desarrollar gran parte de la crítica situacionista será el relacionado con la vida cotidiana. Efectivamente, los situacionistas buscaron una transformación de la cotidianeidad a partir de la intervención, desde un nivel estético-político, en el fenómeno urbano. De este modo, podemos encontrar una cierta continuación con las ya aludidas prácticas que décadas atrás, tanto dadaístas, como surrealistas, habían llevado a

⁴⁴ GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2002, p. 117.

⁴⁵ Herbert Marcuse reivindicó el concepto de juego, siguiendo el psicoanálisis de Freud y, sobre todo, la idea estética de juego formulada por Schiller. Más allá de sus posiciones críticas –entender el juego como uno de los aspectos fenoménicos con los que el arte se expresa y asociar éste a una actividad lúdica–, planteó el uso de una estética lúdica al servicio de la política, en cuanto que el juego tiene la posibilidad de poder liberar al hombre. MARCHÁN FIZ, Simón: *op. cit.*, p. 186.

cabo en la ciudad de París⁴⁶. De hecho, sólo hay que ver a Guy Debord afirmando que la vida cotidiana es «la medida de todo: la plenitud o más bien la plenitud de la relaciones humanas; del tiempo vivido; de las búsquedas de arte; de la política revolucionaria»⁴⁷.

La base ideológica de la IS fue fundamentalmente el marxismo, pero un marxismo renovado no sólo con las aportaciones modernas del sociólogo Henri Lefebvre y su crítica de la vida cotidiana, sino también con la lectura del filósofo existencialista Jean Paul Sartre sobre la construcción de situaciones subversivas. Las estrategias culturales situacionistas se basaban en dos nuevas aportaciones: la deriva y el *détournement*. Por un lado, la primera —que puede ser considerada como una evolución del deambular surrealista— se define como una técnica de paso ininterrumpido a través de diversos ambientes, redescubriendo el juego y la experimentación constante de novedades. Sin embargo, lo que se pretende con la deriva no es, como sucede en el caso surrealista, la activación del inconsciente para producir encuentros fortuitos o relecturas de la realidad, sino suscitar una relación subversiva dentro de la vida cotidiana en la ciudad capitalista contemporánea. Por otro lado, la segunda estrategia utilizada por los

⁴⁶ El grupo Dadá de París decidió iniciar una serie de incursiones urbanas el 14 de abril de 1921. En dicha fecha artistas como André Breton, Louis Aragon o Tristan Tzara, entre otros, se reunieron en la iglesia de Saint Julien le Pauvre, tomándola como punto de partida para llevar a cabo la primera intervención simbólica sobre la ciudad de París. Tres años más tarde, en mayo de 1924, tal y como ya hemos señalado con anterioridad, también se emprendió un viaje errático por la campiña francesa en Blois.

⁴⁷ «Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana», *IS*, VI, p. 21, en PERNIOLA, Mario: *Los situacionistas. Historia de la crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Acuarela & A. Machado, Madrid, 2007, p. 59.

situacionistas será el *détournement* —proveniente del collage dadaísta y surrealista—, consistente en el uso de materiales artísticos ya existentes, aunque tergiversando su significado inicial con el objetivo de producir un efecto crítico. Mediante estas dos aportaciones la IS pretendía conseguir la superación del arte y, junto a ello, «la creación de ambientes lúdicos y la abolición de toda separación entre juego y vida corriente, entre broma y compromiso»⁴⁸.

Ello hará que la conocida *construcción de situaciones* definida y propuesta por la IS se hallara muy influenciada por la teoría de los momentos de Henri Lefebvre. El teórico francés, partiendo de su reflexión, pretende tratar los problemas relacionados con la creación de la vida cotidiana. Así, en este fragmento podemos encontrar algunas de sus ideas básicas: «Esta intervención se traduciría, a nivel cotidiano, en una mejor distribución de sus elementos y sus instantes en *momentos*, de manera que intensificasen el rendimiento vital de la cotidianidad, de su capacidad de comunicación, de información y también, sobre todo, del goce de la vida natural y social. La teoría de los momentos no se situaría, por tanto, fuera de la cotidianidad, sino que se articularía con ella por medio de su unión con la crítica, con el fin de introducir aquello que hiciese falta dentro de su riqueza»⁴⁹.

⁴⁸ PERNIOLA, Mario: *op. cit.*, p. 28.

⁴⁹ «Aquesta intervenció es traduiria, a nivell de la vida quotidiana, en una millor distribució dels seus elements i el seus instants en els moments, de manera que intensifiquessin el rendiment vital de la quotidianitat, la seva capacitat de comunicació, d'informació, i també, sobretot, del gaudi de la vida natural i social. La teoria dels moments no se situaria, per tant, fora de la quotidianitat, sinó que s'articularia amb ella per mitjà de la seva unió amb la crítica, a fi d'introduir-hi tot allò que hi fés falta dins de la seva riquesa». LEFEBVRE,

La relación entre el momento de Lefebvre y la situación de Debord estriba en que ambas nociones desean fundamentarse en la objetividad de una producción artística, lo cual significa ir en contra de las obras perdurables. Ello supondría que estas situaciones han de ser consumadas de forma inmediata. Así, la situación se concibe como «un momento de la vida construida de forma concreta y deliberada mediante la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos»⁵⁰. La situación, además, estaría condicionada por el lugar, es decir, concibiéndose como un momento espacio-temporal⁵¹. No obstante, la infinidad de posibles combinaciones, dificultará una definición exacta de lo que es una situación y cuáles son sus fronteras, ya que una situación se caracterizará por la propia praxis y la creación deliberada⁵².

Todas estas ideas serán sobre todo desarrolladas por Guy Debord⁵³ al incidir en cuestiones como la necesidad de revolucionar la vida cotidiana, el interés por vincular emociones, felicidad y juego, la búsqueda de nuevas formas de placer, etc. En este sentido, Debord

Henri: *La somme et le reste*, citado en «Teoria dels moments i construcció de situacions», en ANDREOTTI, Libero y COSTA, Xavier (eds.): *Teoria de la deriva i altres escrits situacionistes sobre la ciutat*, MACBA, Barcelona, 1996, p. 100.

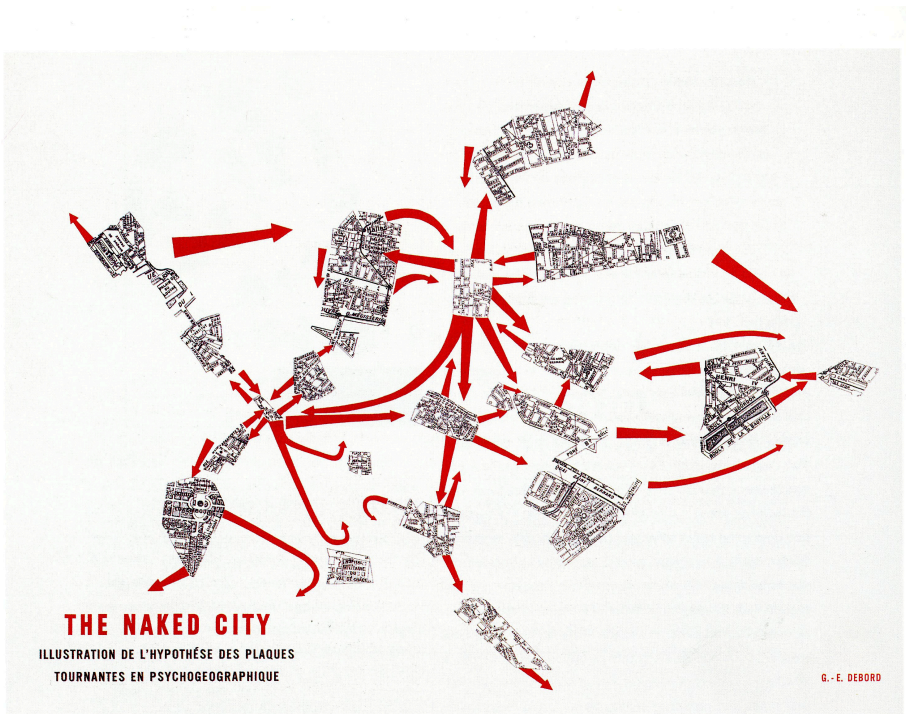
⁵⁰ *Ibidem*, p. 68.

⁵¹ Estas teorías acerca de la espacialidad intentarían ser llevadas al campo del urbanismo en un deseo de transformar la cotidianeidad a partir de la intervención en el fenómeno urbano.

⁵² ANDREOTTI, Libero y COSTA, Xavier (eds.): *op. cit.*, p. 101.

⁵³ Entre los textos más importantes de Guy Debord relacionados con la temática que venimos planteando, encontramos *Introducción a una crítica de la geografía urbana* (1955), *Teoría de la deriva* (1956) y *La sociedad del espectáculo* (1967).

abogaba por la construcción de situaciones para crear espacios de libertad y sistemas lúdicos que posibilitaran que la ciudad escapase de los sistemas jerárquicos establecidos. Estos planteamientos fueron plasmados en una serie de mapas psicogeográficos, definidos como el estudio de los efectos precisos del medio geográfico al actuar sobre el comportamiento afectivo de los individuos⁵⁴. Dichos mapas no deben ser tomados como callejeros o planos, sino como trazados destinados a motivar la visión cotidiana de la ciudad contemporánea.



Guy Debord, *The Naked City* (1958)

⁵⁴ BOIS, Alain; BUCHLOCH, Benjamin H. D.; FOSTER, Hal y KRAUSS, Rosalind E.: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006, p. 394.

En definitiva, la aparición de la IS se ubica dentro de un contexto que, desde una visión estética, podemos relacionar no sólo con la tradición futurista, dadaísta y surrealista de provocación mediante formas de acción directa no violenta, sino también con la idea postduchampiana del arte entendido como acción y/o actitud. Con las propuestas situacionistas reencontramos el intento de superar la contemplación pasiva, hecho que conlleva la reutilización del caos, la sorpresa y el juego para activar el papel del espectador mediante la equiparación entre arte y vida⁵⁵.

Llegados a este punto, y como trataremos de forma más precisa en próximos capítulos, cabe señalar que la experiencia relacional posee cierto paralelismo con las vanguardias históricas, así como con las propuestas planteadas por los situacionistas, sobre todo en lo concerniente a la conversión del arte en vida. Sin embargo, críticos como Martí Peran reconocen que es desproporcionado establecer una influencia directa, ya que considera esta idea (la fusión arte y vida) no tanto como un paradigma sino, como un obstáculo; puesto que lo importante en el arte no es la emancipación de la vida, sino todo lo contrario: «Es la vida la que debe infectar el arte [...] pero sin disposición alguna por disfrazarse bajo el manto de lo estético»⁵⁶.

⁵⁵ Asimismo, cabe señalar que el concepto artístico-teórico del juego tratado por los situacionistas también se dio en otras prácticas como los happenings, las acciones, el arte procesual, etc.

⁵⁶ PERAN, Martí: «Arquitectura para el acontecimiento», en LLANO, Pedro de y GUTIÉRREZ, X. Lois (eds.): *En tiempo real. El arte mientras tiene lugar*, Fundación Seoane, A Coruña, 2001, p. 124.

De hecho, Bourriaud en *Estética relacional* se detiene a analizar la vinculación entre la estética relacional y las situaciones construidas. Bourriaud afirma que, en cierto modo, la obra de arte relacional actualiza y reconcilia el mundo y el arte. El crítico francés señala que el situacionismo, a pesar de que los diagnósticos de Guy Debord son implacables, se olvida de que el espectáculo va en contra de las relaciones sociales, sin pensar que una posible vía de superarlo es, precisamente, creando nuevas formas de sociabilidad. Así, puntualiza que las *situaciones construidas* a las que se refiere Debord no implican *per se* una relación con el otro, hecho que le lleva a olvidar no sólo lo que entendemos como arte relacional, sino también la idea básica en la que éste se sustenta: la de intercambio. No obstante, cuando Debord emplea la noción de intercambio lo hace para aludir a lo que llama *tiempo intercambiable*, ese tiempo que se vincula al intercambio producido por la acumulación del capital —el empleador— y la mano de obra —el trabajador—. En ningún momento se contempla un intercambio en el sentido al que se refiere Bourriaud, ya que lo que Debord efectúa es una crítica al sistema de producción y de la vida capitalista⁵⁷.

⁵⁷ Guy Debord divide el tiempo espectacular en dos: por un lado, encontraríamos el *tiempo intercambiable* del trabajo, es decir, la acumulación infinita de intervalos equivalentes y, por otro, el *tiempo consumible* de las vacaciones, que imita a los ciclos de la naturaleza mientras es un espectáculo *en un grado más intenso*. BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional, op. cit.*, pp. 106-107. Para un mayor desarrollo de la teoría debordiana sobre el tiempo, véase el capítulo sexto («El tiempo espectacular») de su obra más conocida. DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 1999, pp. 133-141.

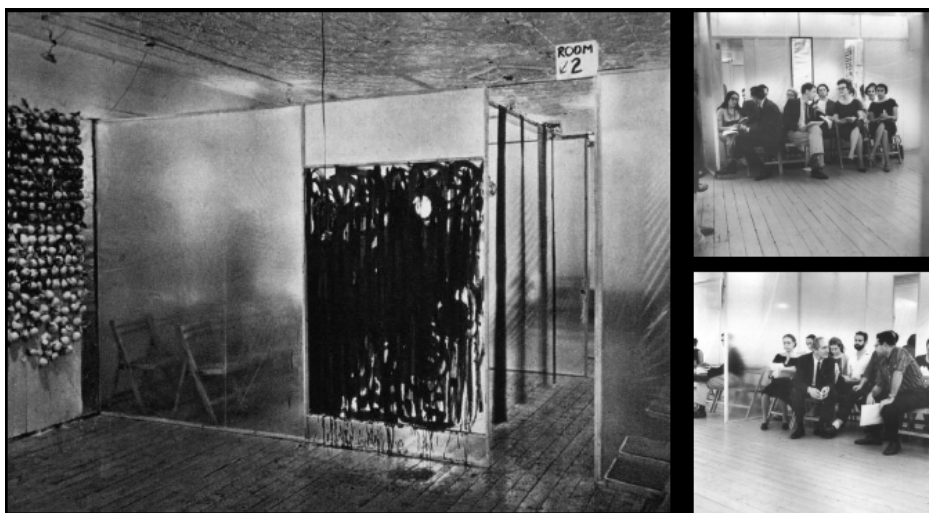
1.2.5. Acontecimiento como arte, arte como vida

La desmaterialización del objeto artístico, iniciada por la aparición del *ready-made* en 1913, abrió la puerta a un proceso que desmantelaría la naturaleza del propio objeto artístico, propiciando que el arte fuera entendido como idea y/o acción. De este modo, la aparición de determinados trabajos caracterizados por introducir en la obra el cuerpo del artista y su movimiento, así como determinados aspectos temporales y procesuales, buscará involucrar activamente al espectador. Debido a ello, el happening —relacionado con la *action painting* de Pollock— o las acciones del movimiento Fluxus —más vinculadas con el *Living Theatre* y con las enseñanzas del compositor John Cage—, servirán para definir y configurar el desarrollo de la acción hacia finales de la década de los años 1960.

El happening fue concebido como un acontecimiento en el que el artista convocaba a los espectadores a participar en él. No se trataba de ennoblecer artísticamente la realidad, sino de ampliar lo estético a elementos que pudiésemos encontrar en nuestro día a día. Como bien apunta Marchán Fiz, «el happening responde a la intención de apropiarse directamente la vida a través de una acción»⁵⁸. Los happenings eran verdaderos ambientes donde se llevaban a cabo acciones, caracterizadas por la improvisación y por el juego, implicando de manera directa al público participante.

⁵⁸ MARCHÁN FIZ, Simón: *op. cit.*, p. 193.

En otoño de 1959 el artista Allan Kaprow organizó sus *18 happenings en 6 partes* en la galería Reuben de Nueva York. La novedad de esta pieza radicó, además de ser una de las precursoras del arte de acción, en la manera de involucrar al público en estas composiciones artísticas, ya que Kaprow decidió dar al mismo una mayor implicación y responsabilidad en el desarrollo del evento. En las invitaciones que envió se podía leer: «Usted se convertirá en una parte de los happenings; usted los experimentará simultáneamente. [...] Hay tres exposiciones para esta obra, cada una diferente en cuanto a tamaño y sensación. [...] Algunos de los invitados también actuarán».



Allan Kaprow, *18 happenings en 6 partes* (1959)

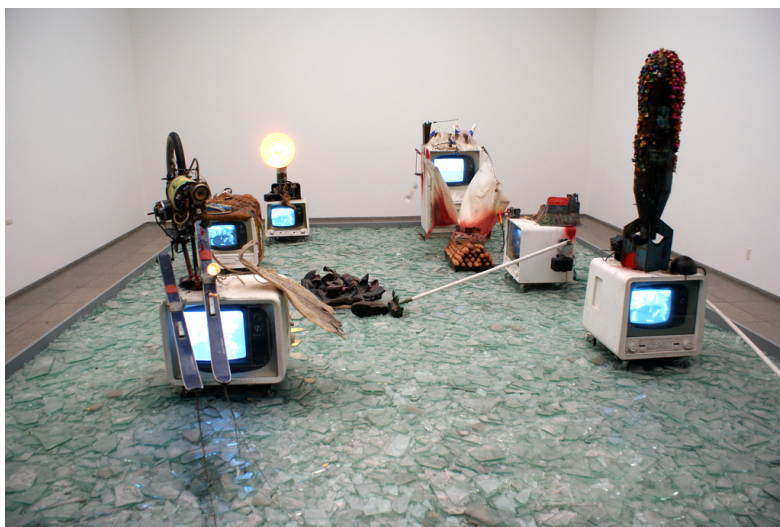
Así, los espectadores recibían indicaciones de lo que debían hacer en cada momento de la acción. A su vez, con este tipo de propuestas los artistas desplazaron su interés estético hacia las

experiencias producidas por la interacción de quienes participan en la actividad. De esta forma, se iniciará una tendencia en la que el arte se centrará en el valor de lo procesual, lo participativo y lo experiencial. En otros términos, estas prácticas abrirán la puerta a que los propios participantes se sientan integrados en una misma comunidad⁵⁹.

A partir de esta obra, Kaprow se referirá a este tipo de práctica con el nombre de happening, en un intento por ampliar la noción de ambiente e introducir la acción dentro del mismo espacio. En relación con este tipo de posicionamientos, el movimiento Fluxus, sobre todo a partir de la obra de George Maciunas, adquirirá una progresiva presencia en la escena artística neoyorquina, agrupando a artistas como Yoko Ono, Dick Higgins, Bob Watts, Jackson MacLow, etc. El movimiento Fluxus basará su razón de ser en el acontecimiento, dotando de una mayor primacía al azar y la improvisación y haciendo su pretensión más social que estética. En sus prácticas Fluxus insistirá en introducir acciones y/o objetos de la realidad y declararlos como acontecimientos artísticos. Se pretendía, por ello, una apropiación de la vida a través de la acción, apropiación que ejercerá una influencia decisiva en la performance posterior, de manera similar a como el happening será convertido en el configurador de una *acontecimiento*

⁵⁹ Al respecto, Erika Fischer-Lichte ve en las efímeras comunidades teatrales unas prácticas para entender la estética de lo performativo. Por una parte, la comunidad creada a partir de determinados principios estéticos por actores y espectadores es experimentada por sus miembros siempre como una realidad social. Por otra, estas comunidades no sólo son el resultado de hábiles estrategias de puesta en escena y de dominación ideadas por individuos de gran inteligencia: son también el resultado de un particular giro que toma el bucle de retroalimentación autopoiético. FISCHER-LICHTE, Erika: *La estética de lo performativo*, Abada Editores, Madrid, 2011, p. 114.

creativo de improvisación. De hecho, para Wolf Vostell los happenings están basados en lo que él denomina como entornos o ambientes, ya que considera «el arte como espacio, el espacio como *environment*, el *environment* como acontecimiento, el acontecimiento como arte, el arte como vida»⁶⁰. En este sentido, se hablará de que el público formará parte de la obra, incluso se llegará a decir que no habrá ni actores ni público porque ambos se encuentran involucrados en una misma función. No obstante, las diferencias entre autor y público no llegarán a desaparecer totalmente, ya que incluso en los happenings los mismos se concebirán como *formas abiertas*, a través de las cuales se buscará la complicidad del público.



Wolf Vostell, *Elektronischer décollage Happening Raum* (1969)

⁶⁰ SAN MARTÍN, Francisco Javier: *Arte del siglo XX*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1987, p. 260.

Resulta interesante destacar entre los artistas de la década de los años 1960 que han actuado como precedentes de las prácticas relacionales a la artista conceptual Lygia Clark. La realización de su obra *Caminhando* (1963), en la que invitaba al público a que cortara una cinta de Moebius dentro de un movimiento continuo por el espacio expositivo, supuso la iniciación de una nueva fase dentro de su trayectoria artística, una fase en la que buscaba incidir en el hecho performático-colaborativo y que concluiría con la producción de sus *Objetos relacionales* (de 1976 a 1981)⁶¹.

El trabajo de Clark era concebido como un ritual o una especie de terapia que permitía hacer participar al espectador de forma colectiva. Buscaba que el público pudiera establecer una relación entre sí para recomponer su realidad física y psíquica a partir de su propio reconocimiento. Las obras llevadas a cabo por Clark no tenían ninguna previsión de tiempo ni de duración. Aunque las acciones propuestas por Clark tuviesen puntos en común con la performance o con Fluxus, sus obras carecían del narcisismo de la performance y la euforia de Fluxus. Se mostraban como simples situaciones surgidas en grupos pequeños de gente donde se buscaba establecer un contacto entre el yo y el otro. Posteriormente, Clark produciría sus ya citados *objetos relacionales* —objetos hechos con plásticos, tela, hilos y llenos de aire o agua—, los cuales proponían ejercicios lúdicos para estimular la actitud de los propios participantes, en tanto que intérpretes de un espacio-tiempo compartido. La obra de Clark suscita un *estar juntos* y

⁶¹ VV. AA.: *Lygia Clark*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, p. 151.

además, como destaca Paul Ardenne, sostiene una mayor solidaridad social al apostar por la posibilidad de una intersubjetividad realizada. En consecuencia, la obra de arte participativa se configura como «un agente activo de la democracia vivida, de la que es, probablemente, el más significativo hijo simbólico»⁶².



Lygia Clark, *Rede de Elásticos* (1973-1974)

1.3. PRACTICAR EL ESPACIO

Los nuevos modelos que surgieron como respuesta a esta disolución del objeto artístico, como son las prácticas conceptuales, las performativas y el arte de acción, dieron una especial importancia a los

⁶² ARDENNE, Paul: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, CENDEAC, Murcia, 2006, p. 124.

aspectos espaciales (ya sean entendidos a nivel físico o social) y a los procesos temporales, en los que el espectador no asumía un papel pasivo ante la obra de arte, sino todo lo contrario. Es así como los artistas desplazaron la experiencia estética, concebida como una contemplación entre objeto-obra y espectador, hacia la experiencia desarrollada por el propio espectador.

En este punto trataremos de aproximarnos a los precedentes de las experiencias estéticas en las que la corporalidad y la espacialización adquieren un papel fundamental para el desarrollo de la obra. Para ello, destacaremos la influencia de autores como Merleau-Ponty con su estudio sobre la *Fenomenología de la percepción*, para después pasar a analizar el desarrollo de las instalaciones.

1.3.1. Cuerpo, movimiento y percepción

Paralelamente a la desmaterialización del objeto estético y a la importancia otorgada a la corporalidad, los aspectos relacionados con el espacio y el tiempo empezaron a hacer mella en los procesos artísticos. En este sentido, las prácticas que emergieron en este contexto enfatizaron la dimensión corporal del espectador a la hora de experimentar la obra por medio de la importancia asumida por el transcurrir temporal y polisensorial.

Ahora bien, antes de abordar de lleno las prácticas que surgieron a partir de los años 1960, será interesante referirnos a

algunas corrientes de pensamiento que posibilitaron la consolidación artística de carácter multisensorial. Nos referimos a la importancia que irá adquiriendo la fenomenología desarrollada por el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, quien pondrá su punto de atención en la relación que el sujeto establece con el mundo. De este modo, la concepción respecto al cuerpo, al espacio y al tiempo vendrá a marcar el inicio de una nueva concepción estética, ya que el arte, en muchos casos, optará por este tipo de vía, dado que facilitará la conexión con una experiencia directa a través de la fisicidad corporal, los sentidos y la participación. Debido a ello, la experiencia vivida se irá consolidando como objetivo ante la crisis de la representación.

La aproximación que realizaremos a la experiencia estética a partir de la *Phénoménologie de la perception* (1945) se adentra en un tipo de estética definida como heterónoma, puesto que la misma se basa en un conjunto de experiencias adquiridas fuera del campo del arte. De esta forma, el análisis fenomenológico centrará su atención en la conciencia de la sensibilidad y del cuerpo, así como en su localización y movilidad dentro de una ubicación concreta. El acercamiento a esta teoría lo consideramos esencial para entender qué lugar ocupa el sujeto en su relación con la realidad circundante y con la misma obra de arte. Además, es interesante destacar que algunos de los rasgos propuestos por la *fenomenología de la carne* francesa presentan numerosos puntos de contacto con el arte contemporáneo.

En este sentido, los aspectos más importantes de la filosofía de Merleau-Ponty que más nos interesan destacar son los que se refieren

a la experiencia de nuestro cuerpo, a su movimiento y a la percepción del mundo, es decir, cómo entendemos nuestro cuerpo, qué relación establecemos con él y cómo lo utilizamos para acceder al mundo. La gran importancia que la fenomenología concede a la corporalidad queda claramente expresada cuando el filósofo francés habla sobre la relación del cuerpo y el mundo: «No puedo comprender la función del cuerpo viviente más que llevándola yo mismo a cabo y en la medida en que yo sea un cuerpo que se eleva hacia el mundo»⁶³. De esta forma, solamente a través de la experiencia del cuerpo, a través de una serie de acontecimientos físicos y fisiológicos, podemos dar cuenta de nuestro *cuerpo real*. De ahí que el cuerpo se presenta como un medio de comunicación entre nosotros y el mundo. Es así como, por medio del cuerpo y de su motricidad, los objetos que nos rodean adquieren una significación que se configura a través de la temporalidad.

La fenomenología, por tanto, permite el desarrollo y consecuente estudio del espacio como aspecto característico de determinadas prácticas artísticas contemporáneas, como sucede, por ejemplo, con el Land art o con las instalaciones. De hecho, podemos ver cómo el desarrollo fenomenológico producirá una gran inflexión en la manera en que el espectador experimentará el espacio ocupado por la obra, puesto que éste se encontrará con un espacio que hay que experimentar y vivir. De esta manera el espacio se convertirá en un lugar de encuentro, donde los objetos y los sujetos se relacionan entre sí.

⁶³ MERLEAU-PONTY, Maurice: *op. cit.*, p. 94.

Este impulso de las prácticas artísticas tomadas desde la perspectiva fenomenológica se vio en cierta forma favorecido, como indica Jesús Carrillo⁶⁴, gracias a la aparición de una nueva generación de mujeres vinculadas con la teoría y crítica de arte: María Tucker, Annette Michelson y Rosalind Krauss, éstas dos últimas fundadoras en el significativo año de 1968 de la revista *October*. Las citadas autoras no sólo realizarán una relectura del minimalismo y del arte procesual desde la óptica fenomenológica, sino que, asimismo, establecerán el marco de actuación para que los artistas más jóvenes profundicen en las características fenomenológicas señaladas.

1.3.2. Espacialización y temporalización de la práctica artística

La instalación ha desempeñado una función primordial a la hora de introducir al espectador dentro de la obra misma. Hemos de remarcar que la instalación hace necesaria la presencia del público, ya que sin su presencia ésta no tendría ningún sentido. De esta forma, podríamos afirmar que la instalación auspicia la participación del espectador más allá de la visión tradicional obra-sujeto, hecho que se produce por la activación corporal derivada de la espacialización y temporalización de la obra. La consolidación de las instalaciones en la década de los años 1970, se vincula con este interés performativo que paulatinamente irá caracterizando al arte contemporáneo. Como señala

⁶⁴ CARRILLO, Jesús: «Más allá del giro fenomenológico: notas sobre la espacialización en los Estados Unidos. Los años 60 y 70», en TEJEDA, Isabel (com.): *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM: espacio, tiempo, espectador*, IVAM, Valencia, 2006, pp. 81-99.

la crítica Claire Bishop: «El arte de la instalación se diferencia de los medios tradicionales (escultura, pintura, fotografía, vídeo) en que está dirigido directamente al espectador como una presencia literal en el espacio. Más que considerar al espectador como un par de ojos incorpóreos que inspeccionan la obra desde una cierta distancia, las instalaciones presuponen un espectador *corporeizado* con los sentidos del tacto, olfato y oído tan desarrollados como el de la vista. Esta insistencia en la presencia literal del espectador podría decirse que es la característica clave de la instalación»⁶⁵.

El término instalación surge en un contexto en el que se encuentra en crisis la idea formalista de objeto artístico, idea que también es cuestionada por el minimalismo, el Body art o el arte conceptual. Así, mediante la instalación se estaría aludiendo a una serie de obras e intervenciones expandidas que ven difícil su definición, puesto que no se encuentran vinculadas ni al ámbito pictórico ni al escultórico, algo que pondrá de relieve con gran claridad Rosalind Krauss en uno de sus ya clásicos textos, en concreto, el destinado a analizar la escultura contemporánea. Sin embargo, ello no debe hacernos pensar que el espacio sea tomado como un nuevo soporte para la exposición de unas piezas que en su conjunto configuran una obra total, sino que se trata de un mecanismo que activa el espectador. La inclusión de éste dentro o alrededor de la obra no sólo remarca la participación física y sensorial, sino también su toma de conciencia como parte integrante y decisiva de la misma. A su vez, esta forma de

⁶⁵ BISHOP, Claire: «El arte de la instalación y su legado», en TEJEDA, Isabel (com.): *op. cit.*, p. 81.

activación del espectador ha sido considerada emancipatoria, especialmente al contraponerla a la contemplación únicamente visual, dado que ésta acentúa una actitud pasiva. Es decir, como señala Claire Bishop, habrá una relación transitiva que vendrá implícita por la activación del espectador y la activación del compromiso en el ámbito socio-político⁶⁶.

La irrupción de la instalación dentro del panorama artístico en relación a sus precedentes, no hemos de considerarla como una evolución lineal y progresiva, sino que a lo largo de la primera mitad del siglo XX este tipo de práctica se irá configurando a través de las aportaciones de algunos de los movimientos de vanguardia. La crítica e historiadora Isabel Tejeda, al referirse a las posibles genealogías de la instalación, recoge tres posibles líneas. La primera deriva de la influencia del carácter gestual de la pintura americana de Pollock y Newman, que configuraría una práctica plástica caracterizada por la importancia otorgada a la autonomía espacial y a la percepción como aprehensión totalizadora. Por otra parte, y como ya hemos apuntado en el apartado anterior, la otra vía se vincula con la escultura minimalista y la fuerte influencia de la fenomenología de la percepción. Por último, la tercera línea englobaría a las dos anteriores y partiría de Dadá y de las vanguardias históricas⁶⁷.

⁶⁶ BISHOP, Claire: *Installation Art: A Critical History*, Tate, Londres, 2005, p. 10.

⁶⁷ TEJEDA, Isabel: «Pasajes del espacio, tiempo y espectador: Instalaciones, nuevos medios y piezas híbridas en la colección del IVAM», en TEJEDA, Isabel (com.): *op. cit.*, p. 38.

De esta forma, los precedentes de la instalación podrán encontrarse en las primeras experimentaciones que, superando la superficie del lienzo, surgirán de los collages cubistas y de los *ready-mades*. Estas tentativas, junto con los *objects trouvés*, harán que la obra de arte vaya perdiendo su carácter cerrado y objetual, para así convertirse en parte de una situación ambiental. En este sentido, algunas de las obras realizadas por Málevich (1915), la Feria Internacional Dadá de Berlín (1920), los *Merzbau* de Schwitters (1923-1937) o el espacio *Proun* de El Lissitzky (1923) ponen de relieve la importancia otorgada a la investigación sobre el espacio. En estos ejemplos el espectador pasa de estar *frente a* a estar *dentro de*, es decir, a ubicarse en el interior de la obra a través de su propio desplazamiento espacial.



Kurt Schwitters, *Merzbau* (1923-1936). Reconstrucción (2011)

No obstante, a pesar de encontrar unos evidentes precedentes en los movimientos de vanguardia, no cabe duda de la existencia de la fuerte influencia recibida a través de las ya citadas teorías de Merleau-Ponty acerca de la fenomenología de la percepción. Dentro de esta línea de pensamiento destaca la conocida aportación de Rosalind E. Krauss⁶⁸ y la definición expandida que atribuye a la nueva escultura⁶⁹. Para Martí Peran, la mencionada autora y otros teóricos, como Benjamin Buchloh⁷⁰, entienden que «las instalaciones no son más que una de las modalidades en las que la *negatividad* [...de] la escultura se revitaliza a sí misma mediante sus infecciones paisajísticas [...] con las connotaciones sociales y políticas que arrastra la arquitectura»⁷¹.

La influencia del pensamiento fenomenológico a través de la evolución del minimal desembocará en el concepto de *instalación total*, término acuñado por el artista Ilya Kabakov. En este tipo de instalación

⁶⁸ Véase KRAUSS, Rosalind E.: «La escultura en el campo expandido», en KRAUSS, Rosalind E.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 59-74.

⁶⁹ No cabe duda de la importancia de la investigación de Krauss sobre el campo expandido de la escultura. Pese a ello, el estudio quedó limitado, como ella ya advierte, a los problemas de la forma –teniendo en cuenta su proximidad todavía con el formalismo de Greenberg y sobre todo con Michael Fried–, no centrándose en aspectos relacionados con la contextualización social e histórica de dicho mapa. De este modo, resulta interesante señalar la ampliación cartográfica propuesta por José Luis Brea a este respecto. Véase BREA, José Luis: «Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90», en *Arte: proyecto e ideas*, nº4 (Mayo 1996), Universitat Politècnica de València.

⁷⁰ Este argumento se puede encontrar en el importante ensayo de Benjamin Buchloh, «Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture», en VV. AA.: *Performance Text(e)s Documents*, Parachutte, Montreal, 1981, pp. 55-65.

⁷¹ PERAN, Martí: «Instaladores en el museo (la instalación como dispositivo expositivo y como episodio en la historia institucional del arte)». En línea: <http://www.martiperan.net/print.php?id=11> [Consulta: 20.06.2014].

la participación del espectador se convierte en una experiencia corporal que lleva implícita una lectura global de la obra concebida como un todo. Kabakov afirma: «La instalación total es el lugar de una *acción* cuajada, donde se ha producido o puede producirse un *acontecimiento*»⁷². Esta afirmación pone de relieve cómo la instalación posibilita la creación de un espacio donde el espectador se encuentra inmerso, hecho que le permite interactuar con los objetos y con el propio espacio circundante del medio expositivo.

1.3.3. La instalación como espacio social

Con la irrupción del pensamiento de la diferencia la experiencia artística pasará a considerarse no sólo como algo estricta y físicamente perceptivo, sino como algo esencial y necesariamente político. El arte desarrollará una visión crítica de la realidad, incidiendo en sus relaciones con el público, las instituciones artísticas, el poder, etc. Este giro social producido en el arte nos muestra cómo las prácticas estéticas han ido dirigidas más allá de los límites marcados tradicionalmente por el arte, acudiendo a una serie de ámbitos que antes habían sido considerados como extraestéticos⁷³.

⁷² KABAKOV, Ilya: «La instalación total», en LARRAÑAGA, Josu: *Instalaciones*, Nerea, Fuenterrabía, 2001, p. 96.

⁷³ Para ampliar el tema del paso de la instalación total a lo que podríamos considerar como instalación relacional es interesante resaltar la investigación realizada por M^a Elena Úbeda Fernández: *La mirada desbordada. El espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico* (Tesis doctoral), Universidad de Granada, Granada, 2006.

En este sentido, en la obra relacional, a diferencia de lo que acaece en las instalaciones fenomenológicas, no prevalece el espacio en sí, puesto que éste sólo actúa como marco para realizar las propuestas de los artistas con un público participativo. De ahí que la diferencia entre la llamada instalación total y la que nosotros trataremos posteriormente radica en el hecho de que en ambas el espectador responde de forma diferente ante la obra. En la primera, el cuerpo actúa de una forma individual y recorre el espacio. Podríamos afirmar, incluso, que todavía existe una experiencia perceptiva y contemplativa —heredera de la experiencia estética como contemplación—. Sin embargo, en las prácticas relacionales el espacio queda en un segundo plano, al igual que sucede con todos los objetos dispuestos en la instalación. Debido a ello, lo que constituye la obra en sí son las relaciones entre los sujetos que participan de forma colectiva en la misma, conformando, por tanto, una comunidad artística democrática en vez de una relación biunívoca sujeto/objeto artístico.

Ello hace que la instalación total también quede definida por su falta de carácter sociopolítico. Sin embargo, con el postestructuralismo, el arte conceptual y el arte procesual esta dimensión política se incorporará a las obras. Así, la instalación y las prácticas marcadas por un matiz político o activista se convertirán en la base para desarrollar una crítica de la realidad que se sustentará en la participación del público; hecho que unido a la necesidad de salir de los escenarios propiamente artísticos desencadenará la aparición del denominado arte público.

El ensayo publicado por Claire Bishop al que con anterioridad ya nos hemos referido, *Installation Art*, clasifica las instalaciones dependiendo de la experiencia que el espectador tenga ante la obra de arte. Así, los dos primeros capítulos se hallan dedicados al modelo de sujeto psicológico o psicoanalítico —siguiendo el tipo de instalaciones influenciadas por los escritos de Sigmund Freud a través del surrealismo— y al análisis de las instalaciones heredadas de la teorización del minimalismo bajo la óptica fenomenológica de Merleau-Ponty. El tercer capítulo retoma de nuevo a Freud y plantea la idea de abstinencia libidinal y desintegración del sujeto. Tras estas aproximaciones, es interesante destacar cómo el cuarto y último capítulo aborda las instalaciones que activan al espectador en tanto que sujeto político, examinando los diferentes caminos en los que el postestructuralismo critica a la democracia, así como la concepción que se tiene del espectador dentro de las instalaciones.

Este análisis nos permite poner de relieve cómo existen problemas a la hora de reducir la instalación a un mero género, tal como pueden serlo la misma escultura o la pintura⁷⁴. De hecho, la instalación atraviesa los géneros como forma de exposición y formato, de ahí que se nos presente como un fenómeno artístico de carácter híbrido. Las características principales que definen a la instalación son el uso que hace del espacio y la concepción del espacio como lugar habitado y experimentado por el espectador que se introduce en la obra para ser partícipe activo de la misma.

⁷⁴ Véase al respecto lo planteado por SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *La instalación en España, 1970 – 2000*, Alianza Editorial, Madrid, 2009.

En este contexto de reactivación política cobrará una especial relevancia la llamada *Die soziale Plastik* o *Die soziale Skulptur*, desarrollada por el artista alemán Joseph Beuys. La escultura social asumía para este artista un proceso participativo en el que el pensamiento, el trabajo y el debate público se convertían en un aspecto esencial del quehacer artístico, así como en el eje central de la obra. Esta forma de pensamiento quedará registrada en la conocida afirmación de Beuys relativa al hecho de que *cada hombre es un artista*.

Una obra que recogerá con fidelidad esta concepción será el proyecto presentado para la Documenta 5 de Kassel de 1972, *Büro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*. En este proyecto Beuys decidió poner en marcha una oficina en la que el artista trabajó durante el periodo que la exposición estuvo abierta con el objetivo de poner en marcha una democracia directa.

Lo interesante del proyecto es que introducía un formato de instalación basado precisamente en el debate público. Se trataba, por ello, de una instalación viva que reclamaba la participación activa. Esta condición del individuo ante la obra era definida por Beuys como un *concepto ampliado del arte*, donde el individuo, potencialmente libre, se mostraba capaz de crear su propio mundo. De este modo, el hecho de unir creativities y fuerzas individuales para mejorar la sociedad constituía para Beuys un hecho artístico⁷⁵. Desde esta perspectiva, no

⁷⁵ BERNÁRDEZ, Carmen: *Joseph Beuys*, Nerea, Madrid, 1999.

existe una diferenciación entre arte, vida y política. Como indica Claire Bishop⁷⁶, la apariencia de la oficina fue menos importante que lo que allí aconteció, dado que las cuestiones que se trataron fueron muy variadas. En este sentido, la obra integraba el activismo directo y las técnicas artísticas, estableciendo una visión del público como sujeto político.



Joseph Beuys, *Büro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*, Documenta 5, Kassel (1972)

⁷⁶ BISHOP, Claire: *Installation Art...*, *op. cit.*, pp. 103-104.

1.4. TOMA LA CALLE

La participación ciudadana se presenta como un rasgo definitorio de la esfera pública. En ella no sólo tiene lugar la vida y el acontecer social, sino que también (y retomamos aquí uno de los conceptos clave de la fenomenología) tiene cabida una singular *epojé* caracterizada por la irrupción de la *fuerza del anonimato*⁷⁷, fuerza que alude a un *nosotros* que emerge para desencadenar reacciones y llevar a cabo iniciativas y voluntades colectivas. No olvidemos que el espacio urbano, tal y como bien define Manuel Delgado, «es patrimonio no de quien lo posee, sino de quien lo ocupa para usarlo y sólo en tanto lo usa, puesto que allí la propiedad es –o debería ser– inconcebible y sólo se da como una dinámica infinita de colonizaciones transitorias»⁷⁸.

En un primer momento el arte público tradicional carecerá de una relación con su entorno, es decir, se caracterizará por mostrarse ajeno a la política y actuar como una respuesta propiciada por los intereses institucionales. Ahora bien, con posterioridad, éste evolucionará hacia un tipo de intervención que dotará de importancia al contexto en el que se da, o bien cuestionando el orden hegemónico establecido o bien involucrando a los miembros de la comunidad para el desarrollo de la obra, potenciando así esas cualidades socialmente comprometidas.

⁷⁷ LÓPEZ PETIT, Santiago: “Los espacios del anonimato: una apuesta por el querer vivir”, en VV. AA.: *La fuerza del anonimato*, Espai en blanc/Edicions Bellaterra, Barcelona, 2009, p. 31.

⁷⁸ DELGADO, Manuel: *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Anagrama, Barcelona, 2007, pp. 50-51.

1.4.1. ¿Qué entendemos por arte público?

Hablar de arte público conlleva una serie de dificultades porque su definición se forja a través de múltiples y diversas formas artísticas, muchas de ellas contradictorias y dispares entre sí. Sin embargo, desde un primer momento consideramos conveniente precisar un hecho: el arte público, concebido contemporáneamente, se halla ligado a una dimensión social, participativa y de compromiso, ya que el espacio público es entendido como un espacio democrático, social y perteneciente a la comunidad⁷⁹. Según Javier Maderuelo, la etiqueta de arte público se ha usado indistintamente desde los años 1980 para definir obras que puntualmente se ubican en el espacio público y presentan una utilidad pública —muchas de ellas realizadas de forma colectiva por grupos sociales—, y ello a pesar de que dichas obras puedan estar dentro de ámbitos privados⁸⁰. En consonancia con esta posición, el artista y teórico Ramón Parramón advierte que el término arte público es «un nombre genérico que abarca muy distintas prácticas que tienen como finalidad intervenir, incidir o interactuar en el

⁷⁹ Vemos necesario aclarar que nuestro interés radica en centrarnos en aquellas prácticas que hacen uso o se insertan dentro lo público, tomando como referencia a la comunidad desde una posición no sólo artística, sino social y política. En este sentido, es necesario diferenciar estas prácticas de aquellas que, a pesar de haber adoptado dicha denominación, no responden en ningún caso a las necesidades y objetivos que el arte público ha desarrollado en estas últimas décadas. Siguiendo la tesis del filósofo alemán Jürgen Habermas entendemos el concepto de espacio público como una esfera social determinada, en la que todos los ciudadanos son capaces de desarrollar y ejercer su voluntad política.

⁸⁰ MADERUELO, Javier: «Hacia la definición de arte público», en MADERUELO, Javier y MARTÍN DE ARGILA, M^a Luisa (coms.): *Poéticas del lugar. Arte público en España*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001, pp. 17-35.

ámbito de lo público». Debido a ello, el arte público «en la actualidad es una categoría obsoleta, dado que no se precisa tanto en relación con el contenido y el posicionamiento como en la forma. De hecho *todo arte es público*, todo arte busca una interacción, un intercambio con un público»⁸¹.

Partiendo de estas apreciaciones, podemos encontrar un primer rasgo común que comparten todas las prácticas que hacen uso del espacio público: el arte público es, como apunta Rosalyn Deutsche, «forzosamente político», puesto que busca contribuir al crecimiento de la cultura democrática, sobre todo si utilizamos el término público como lugar para el desarrollo de la actividad política⁸². Así, puede decirse que el arte que participa en y/o de ese desarrollo se definiría como arte público, configurándose, a su vez, como espacio político. En cierto modo, el abandono de la atención otorgada al objeto en beneficio del espacio donde se desarrolla la obra de arte implica una carga política, puesto que abre un debate acerca de su control y pertenencia, así como sobre el sentido de las acciones colectivas e individuales emprendidas dentro de él. Deutsche, al respecto, escribe: «¿Qué quiere decir que un espacio es *público*, el espacio de una ciudad, edificio, exposición, institución u obra de arte? [...] El modo en que definimos el espacio público se encuentra íntimamente ligado a

⁸¹ PARRAMÓN, Ramón: «Arte, participación y espacio público», *Models de participació en xarxa. Jornades d'Innovació Estratègica* (Octubre 2003). En línea: <http://www.dosislas.org/ciudades/voces/participacionyarte.html> [Consulta: 03.05.2014].

⁸² DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo (eds.): *op. cit.*, pp. 289 y ss.

nuestras ideas relativas al significado de lo humano, la naturaleza de la sociedad y el tipo de comunidad política que anhelamos»⁸³. Desde esta perspectiva, las prácticas públicas buscan y desean restituir la autonomía social a partir de la experiencia real de los sujetos, una experiencia que adquirirá importancia a través de la participación de los grupos sociales y, sobre todo, mediante la intención de reconsiderar el valor de uso del espacio público urbano⁸⁴.

Ahora bien, junto a esta primera característica, las prácticas llevadas a cabo en el ámbito de lo público también comparten otro rasgo ya mencionado en diferentes ocasiones: la importancia que otorgan al espectador en la recepción de este tipo de arte, sobre todo, al tratarse de prácticas que se sitúan fuera de los marcos tradicionales del arte contemporáneo. En este sentido, los artistas salen de los espacios tradicionales del museo y de la galería y toman espacios al aire libre, ya sean calles, plazas o parques⁸⁵.

⁸³ *Ibidem*, p. 289.

⁸⁴ Por su parte, el teórico y crítico de arte Martí Peran argumenta que se pueden distinguir dos tipos de análisis en la noción de espacio público, que compatirían indistintamente su insistencia por reconocer su estado crítico actual y promulgar su invocación urgente para el desarrollo de una cultura crítica. Por un lado, el espacio público –en la línea de los estudios de la *esfera pública* habermasianos– asociado al espacio democrático y visto éste como espacio de emancipación. Por otro, la segunda línea –relacionada con la antropología urbana– corresponde a aquello que acontece, es decir, a la *efervescencia colectiva* que tiene lugar en el mismo espacio público. PERAN, Martí: «Espacios del suceso. A propósito de las prácticas artísticas y el espacio público», en el catálogo de la exposición *Rirkrit Tiravanija. Demonstrate*, Fundación ARQ ART, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2001, pp. 4-19.

⁸⁵ El arte definido por los parámetros del arte público fue, en bastantes ocasiones, acogido por el campo institucional, que actuó de promotor de

El arte público se consolidará, sobre todo en el ámbito internacional, durante la década de 1970, aunque será en los años 1980 cuando surgirán los artistas que dirigirán su atención hacia los procesos de sociabilidad y/o los problemas socio-políticos del espacio específico donde se lleva a cabo la intervención. Este tipo de prácticas tomará los espacios públicos y optará por unas estrategias más procesuales que objetuales en las que se propiciará un tipo de estéticas participativas y comunicativas que buscará introducirse en un espacio real y cotidiano.

Junto a ello, el arte público, pondrá en jaque la idea tradicional de monumento, cuestionando la intervención —decorativa— del espacio urbano, como respuesta a los intereses institucionales y políticos. En este sentido, la última encrucijada en la que el mismo se encuentra, como señala Martí Peran, afecta a proyectos que intentan analizar los acontecimientos y que se apoyan en procesos de cohesión

dichos eventos. Marcelo Expósito sugiere la contradicción que supone que este tipo de prácticas reciban apoyo por parte de las instituciones culturales. Éstas a pesar de tener una legitimidad recibida por el modelo clásico burgués, se encuentran en un *espacio prepolítico de libertad abstracta*, es decir, ajeno a la política. Expósito insiste en el hecho de que las instituciones culturales pasaron a formar parte de los aparatos de las industrias de la conciencia, puesto que «lo que se siguen presentando como espacios de educación y libertad, son también (parte de los) dispositivos sociales destinados a profundizar en la explotación de la vida mediante la producción del ocio industrializado». De esta forma, muchas de las prácticas actuales que tienden a estetizar los modos de vida o a trabajar desde *lo real* tendrían que plantearse si adoptan «un rol subsidiario en la extensión de la explotación de la vida cotidiana». EXPÓSITO, Marcelo: «Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para producir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo: *op. cit.*, pp. 217-225.

dentro de una visión comunal⁸⁶. Este tipo de propuestas empezará a adquirir una mayor visibilidad a partir de la década de 1990 y, en especial, a partir de los años 2000. Tal y como indica Claire Bishop, en estos últimos años estamos presenciando el retorno de prácticas más interesadas en actitudes socialmente comprometidas, sobre todo a través de la colaboración con determinados grupos ciudadanos. En este sentido, el espacio de la intersubjetividad establecido mediante estos proyectos se transforma en el centro y medio de la investigación artística⁸⁷.



Suzanne Lacy, *Making It Safe* (1979)

⁸⁶ PERAN, Martí: «La tercera encrucijada (telegrama de arte público)», *op. cit.*

⁸⁷ BISHOP, Claire: «The Social Turn. Collaboration and Its Discontents», *Artforum* (Febrero 2006), pp. 176-183. En línea: <http://es.scribd.com/doc/35829498/Claire-Bishop-The-Social-Turn-Collaboration-and-Its-Discontents-in-2006-Artforum> [Consulta: 14.11.2014].

Esta circunstancia permite remarcar cómo en el arte público priman aspectos relacionados con la interacción, la participación y la colaboración. Los artistas toman dentro del arte público diferentes estrategias: desde la creación de asociaciones y grupos de artista, hasta el trabajo en equipo. Formas de hacer, al fin y al cabo, que demuestran el interés del arte por las cuestiones sociales, así como por los conflictos producidos por las desigualdades económicas.

Dentro de este contexto consideramos de interés no olvidar las dos genealogías propuestas por Paloma Blanco para aproximarme al surgimiento del arte público⁸⁸. Blanco advierte que las dos líneas del arte público que nos presenta ni son excluyentes entre sí, ni niegan otras posibles visiones historiográficas. La primera de las genealogías a las que alude hace referencia a las prácticas basadas en el espacio, tomado en sentido estricto, un tipo de prácticas que se conecta con el minimalismo⁸⁹. La segunda genealogía se asocia a la evolución del arte crítico, un arte que se inicia especialmente a partir de los postulados feministas de las décadas de 1960 y 1970.

⁸⁸ BLANCO, Paloma: «Explorando el terreno», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo: *op. cit.*, pp. 23-50. A pesar de que su ensayo se centra en el ámbito de los Estados Unidos, nosotros hemos decidido seguir sus planteamientos, ya que las prácticas desarrolladas generaron una abundante bibliografía que es, en cierto modo, trasposable al ámbito europeo.

⁸⁹ Gracias a la expansión del arte minimal en espacios públicos, muchos artistas movidos por el interés de crear una vía alternativa al circuito institucional del mundo de las galerías, saltaron a la calle para intervenir en el medio urbano. Este hecho coincide con la creación en Estados Unidos de la Fundación Nacional para las Artes, la cual desarrollará un papel importante en la organización de programas de arte y en la dotación de subvenciones a través del *Art in Public Places Program*. BLANCO, Paloma: *op. cit.*, pp. 24-25.



Richard Serra, *Tilted Arc* (1981-1989)

1.4.2. La importancia del contexto. El *site-specific*

A comienzos de 1970 se empieza a diferenciar por parte de algunos artistas entre aquellas obras que, en cierto modo, seguían patrones similares a la escultura clásica inserta en el espacio público y de aquellas otras a las que se referirían como arte en espacios públicos. Estas últimas consistían en intervenciones que tenían más presente su ubicación y su emplazamiento concreto y específico. Como

señala Xavier Costa: «La noción de *site-specific* es la que permite que el contexto del trabajo artístico se incorpore como crítica del mismo (y así se aparta de los estereotipos de intervención objetual en espacios públicos), y permite que el trabajo artístico intervenga sobre el lugar»⁹⁰.

El *site-specific* ha tenido una trayectoria particular dentro de la historia del arte público desde el último tercio del siglo XX. A su vez, se trata de un término que ha sido adoptado como un género más. De hecho, su uso se ha aplicado a todo tipo de exposiciones y festivales, así como a todo tipo de obras de arte. Miwon Kwon en su libro *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity* (2002) examina el término de *site-specific* no solamente como un género artístico, sino como una peculiar clave para abordar los problemas vinculados a las políticas espaciales. En su ensayo Kwon analiza la especificidad del lugar como resultado de la mediación cultural de los procesos sociales, económicos y políticos que organizan la vida urbana y el espacio. Asimismo, es interesante destacar que, a pesar de la denominación *site-specific*, al autor también alude al género de la instalación, así como a la acción y a la performance.

Kwon en el primer capítulo de su ensayo («Genealogy of Site Specificity») distingue tres tipos de *site-specific*. Un primer modelo sería el fenomenológico o experiencial. El mismo se hallaría relacionado con las prácticas minimalistas basadas en la comprensión fenomenológica y experiencial del lugar, definido éste en términos

⁹⁰ COSTA, Xavier: «Una etnografía del arte público», en VV. AA.: *Territorios ocupados*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2001, p. 15.

físicos y de localización, de ahí que en este tipo de obras específicas se dialogue con el lugar a través de sus dimensiones, texturas, colores, materiales, condiciones lumínicas, etc. Un segundo modelo, el social/institucional, agruparía el trabajo de aquellos artistas en los que el *site* es abordado desde la crítica institucional y/o como medio de denuncia del sistema ideológico del arte. Por último, un tercer modelo, es aquel en el que el *site* se vincula a un dominio público en tanto que incide en una comunidad, en un debate político o en una causa social⁹¹. La incorporación del *site-specific* como un imperativo programático para el arte público a mitad de la década de los años 1970 estuvo, además, alentada por la aproximación de equipos de diseñadores que invitaban a los artistas a trabajar con arquitectos para crear y redefinir diferentes espacios públicos.

1.4.3. Aproximación a la evolución del arte público

Miwon Kwon diferencia tres etapas en la historia del arte público en los Estados Unidos en relación con la trayectoria seguida por el *site-specific*. La primera entronca con el modelo de arte en los lugares públicos —*art-in-public-places model*—, que corresponde a la ubicación de esculturas en el espacio urbano, siguiendo las pautas modernistas, de ahí que las mismas no se diferenciaban (salvo en sus dimensiones) de las obras que podían encontrarse en las galerías. Las preocupaciones que mostraban estos artistas en relación al lugar

⁹¹ KWON, Miwon: *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, 2002.

concreto eran sólo de carácter formal. En una segunda etapa —*art-as-public-places approach*—, un grupo determinado de artistas decidió ir más allá y desarrollar un arte público más acorde con las necesidades de la comunidad, un arte que *renuncia a la forma y la significación tradicionales*⁹². Este tipo de obras se apoyará en intervenciones urbanas que, partiendo de la escultura, generan piezas que funcionan como mobiliario urbano, como construcciones arquitectónicas o como ambientes ajardinados. Uno de los artistas que mejor ejemplifica esta posición es el iraní Siah Armajani, dado que considera que sus obras han de cumplir una función pública y democrática, ya que él erige sus intervenciones con el objetivo de que sean usadas por la comunidad.



Siah Armajani, *Meeting Garden* (1980)

⁹² Éste sería uno de los cuatro modelos que Javier Maderuelo plantea en relación al ocaso de la escultura monumental y la recuperación del espacio público por parte del arte. Véase MADERUELO, Javier: «Cuatro modelos de recuperación de la obra de arte público», en VV. AA.: *Arte y espacio público*, Ed. UIMP, Santa Cruz de Tenerife, 1995.

Siah Armajani define así el arte público: «¿Qué es arte público? El arte público no trata de uno mismo, sino de los demás. No se trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No se trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que sea arte público y que el artista sea de nuevo un ciudadano»⁹³.

En la década de 1980, tal y como ya hemos apuntado, muchas de estas obras serán realizadas por los propios artistas junto con la colaboración de diseñadores y otros profesionales, como arquitectos, urbanistas o paisajistas. Ahora bien, pese al interés que presentan, en estas obras los artistas no buscan una participación directa del público, ya que sólo tratan los aspectos históricos, ecológicos y sociológicos del emplazamiento de una forma metafórica. De hecho, estas prácticas serán duramente criticadas en textos como el publicado en 1988 por Rosalyn Deutsche en la revista *October*⁹⁴. En dicho artículo cuestionaba las obras realizadas dentro del programa artístico desarrollado en Battery Park City, al considerarlas parte de un reclamo institucional surgido no sólo como consecuencia de la privatización de las políticas de apoyo al desarrollo urbano de Nueva York, sino también como resultado del creciente énfasis dado a las cualidades estéticas de

⁹³ ARMAJANI, Siah: *Siah Armajani*, Museo de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, p. 73.

⁹⁴ DEUTSCHE, Rosalyn: «Uneven Development: Public Art in New York City», *October* (Invierno 1988), pp. 3-52.

la ciudad. En teoría, estas políticas pretendían impulsar positivamente un acceso a la vivienda que afectara a todas las clases sociales de la población neoyorquina. Sin embargo, el programa, que servía como máscara, apoyaba un desarrollo de viviendas de lujo y de oficinas privadas. En definitiva, una situación que maquillaba e intentaba esconder el problema de la gente sin hogar. Deutsche decía que tanto los gestores como los artistas debían «liberar el arte público de su gueto limitado por los parámetros del discurso estético, incluso del discurso estético crítico, y resituarlo, al menos parcialmente, en el marco del discurso urbano crítico»⁹⁵. Por su parte, defendía la posición de artistas que involucraban a distintos sectores de la ciudad, como era el caso de Krzysztof Wodiczko, y sobre todo su obra *Homeless Vehicle Project* (1988).



Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicle* (1988-1993)

⁹⁵ *Ibidem*, p. 18.

Por último, en la tercera etapa delimitada por Kwon, nos encontramos con un tipo de prácticas que buscan un arte centrado en el interés público —*art-in-the-public interest model*—, un arte que desea involucrar en los proyectos a una comunidad específica para colaborar en el proceso y desarrollo de la obra⁹⁶. Al respecto, no hemos de olvidar que el término *art-in-the-public interest* fue planteado por la crítica Arlene Raven⁹⁷ y teorizado por la artista y teórica Suzanne Lacy bajo el concepto que denominó *arte público de nuevo género*⁹⁸.

Ahora bien, tal como señala Paloma Blanco, «la evolución de estas prácticas públicas comprometidas no [encontrará] una formulación clara hasta finales de los 80»⁹⁹. Y ello gracias al programa *City Sites: Artists and Urban Strategies*, emprendido en 1989, una propuesta que posibilitará el encuentro de artistas que habían desarrollado su trabajo generalmente próximos a comunidades y temas concretos. Entre los artistas vinculados al programa destaca la

⁹⁶ KWON, Miwon: «Sittings of Public Art: Integration versus Intervention», en KWON, Miwon: *op. cit.*, pp. 56-99.

⁹⁷ Arlene Raven al buscar los orígenes de este tipo de prácticas se dirige a obras que por lo general no han formado parte del entramado del arte público, sino que se inscriben dentro de la historia de la estética de las vanguardias. Raven cita, por ejemplo, a los constructivistas rusos o a la Bauhaus alemana como predecesores del *art-in-the-public interest*. No obstante, el apogeo de este tipo de obras se dará a partir de la aparición de grupos de artistas activistas en los años 1960, así como gracias al surgimiento de movimientos alternativos en la década siguiente, movimientos que básicamente intentarán revitalizar los esfuerzos de la vanguardia por integrar arte y vida cotidiana. RAVEN, Arlene (ed.): *Art in the Public Interest*, Da Capo Press, Nueva York, 1993.

⁹⁸ LACY, Suzanne: «Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys», en LACY, Suzanne (ed.): *op. cit.*

⁹⁹ BLANCO, Paloma: *op. cit.*, p. 30.

presencia de la citada Suzanne Lacy o de Adrian Piper. Con todo, la importancia de *City Sites* radica en el hecho de que las actividades presentadas influyeron de tal manera, que muchas de las siguientes exposiciones realizadas en torno a estas cuestiones utilizaron una estructura parecida. De este modo, el programa que venimos conectando se convirtió en un modelo de referencia para el llamado arte de nuevo género, un arte caracterizado por hallarse socialmente comprometido.



Cartel de la exposición *City Sites: Artists and Urban Strategies*, Oakland (1989)

1.4.4. Derivas hacia un arte político, público y comunitario

El simposio *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, organizado por el California College of Arts and Crafts y el Headlands Center for the Arts, y subvencionado por la Rockefeller Foundation, el NEA, la Napa Contemporary Arts Foundation y el Departamento de Educación del San Francisco Museum of Modern Art, supuso un acontecimiento significativo en la evolución del arte público. La propuesta presentada por Suzanne Lacy adquiere una especial relevancia, dado que plantea el arte de nuevo género desvinculándolo del arte público de las décadas precedentes, puesto que lo sitúa en relación con otro tipo de prácticas comunitarias y/o de compromiso con las clases desfavorecidas y grupos marginales¹⁰⁰. Tal como ya hemos señalado con anterioridad, Lacy estableció un claro análisis sobre las diferentes posiciones del artista, dependiendo de la implicación adoptada por el público, así como del carácter privado o público de la obra en sí. De esta manera diferenciaba al artista como asunto privado en *experimentador e informador*, y como asunto público en *analista y activista*, un tipo de artista este último capaz de crear consensos y/o de resituar el conflicto.

¹⁰⁰ LACY, Suzanne: *op. cit.*, pp. 20-21.



Imagen de Suzanne Lacy, conferencia «Mapping the Terrain», Napa, California (1991)

En el texto *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism* (1995), centrado en proyectos de un modelo de arte público vinculado al activismo social y político —Group Material, Suzanne Lacy, Gran Fury— su editora, Nina Felshin, afirmaba: «Las prácticas culturales activistas son esencialmente colaborativas, una colaboración que se convierte en participación pública cuando los artistas logran incluir a la comunidad o al público en el proceso»¹⁰¹.

¹⁰¹ FELSHIN, Nina: «¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo: *op. cit.*, p. 75.



Group Material, DA ZI BAOS, NYC, New York (1982)

Dentro del simposio al que nos hemos referido destacará el debate suscitado por la crítica y comisaria Lucy R. Lippard¹⁰², que trató de diseccionar la situación en la que se encontraba el arte público, buscando para ello nuevos parámetros o paradigmas para analizarlo. Lippard insiste en aquellas prácticas artísticas que tienen interés en repensar y/o trazar la idea del lugar en el que estamos y hacia dónde nos dirigimos, unas prácticas cuya tarea se centra en multiplicar los vínculos comunitarios y colectivos, alejándose del momento oportunista fijado por la moda.

¹⁰² LIPPARD, Lucy R.: «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podíamos estar», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo: *op. cit.*, pp. 51-71.

Lippard concibe el arte público como «cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión pública para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio»¹⁰³. De esta forma, reúne dentro de este término toda una serie de trabajos que abarcan desde obras planteadas para ser vistas en los museos, pero que hacen referencia a la comunidad, al espacio local o la historia; hasta obras relacionadas con el arte público tradicional exhibido en espacios al aire libre que intentan destacar las características del lugar. Asimismo, Lippard no sólo incluye en este concepto obras *site-specific* en las que la comunidad participa en su ejecución y funcionamiento, sino también instalaciones de carácter público relacionadas con la historia de la comunidad e, incluso, performances llevadas a cabo fuera de los espacios institucionales que reclaman la atención de lugares y/o situaciones específicos. Ahora bien, a pesar de estos intentos por acercar al público un arte experimental comprometido con la comunidad, Lippard echa en falta que el arte público se haya quedado muchas veces a mitad de camino en su relación con el espectador y que, por ello, no haya sido capaz de involucrarlo suficientemente en sus proyectos.

De esta forma, apuesta en su ensayo por la necesidad de un arte en donde el artista se preocupe por comprender su contexto y por analizar cómo la gente se relaciona con gente que es diferente, apreciando las peculiaridades y las diferencias existentes, ya que para

¹⁰³ *Ibidem*, p. 61.

Lippard la comunidad no consiste en «entenderlo todo sobre el mundo y resolver todas las diferencias; [sino que] significa aprender cómo trabajar dentro de las diferencias mientras éstas cambian y se desarrollan». Debido a ello, «necesitamos colaborar con grupos de gente pequeños y grandes, social y políticamente especializados ya informados e inmersos en los problemas»¹⁰⁴. El lugar, por tanto, se nos presenta en relación a la cultura, ya que es ésta la que dota de significación al espacio. En palabras de Jeff Kelley que cita la propia Lippard: «El emplazamiento se refiere a las propiedades físicas que constituyen un lugar, mientras que los lugares son los recipientes de lo humano»¹⁰⁵.

Este nuevo arte interactivo se concebirá como una práctica interdisciplinar y multicultural a través de la cual se desea insertar lo artístico dentro de una realidad que comprende, desde la experiencia, tanto lo histórico, como lo social. De este modo, como afirma la teórica mencionada: «El artista se convierte así en una especie de canalizador de fuerzas, en organizador-cooperador de los múltiples actores sociales, estableciendo redes de colaboración y participación». Ello hace que el arte se vea «transformado en una práctica de diálogo e intercambio, en un proceso creativo que cataliza la reclamación y la reapropiación del lugar, la construcción de la comunidad. Este

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 69.

¹⁰⁵ KELLEY, Jeff: «Art in Place», en *Headlands Journal*, Headlands Center for the Arts, San Francisco, 1991, p. 34, citado en LIPPARD, Lucy R.: «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podíamos estar», *op. cit.*, p. 54.

imaginario de cooperación nos conduce así a lo que más tarde llamaremos un *arte de relaciones*»¹⁰⁶.

Si volvemos a la tipología propuesta por Lacy, podemos señalar que la misma coincide con la segunda genealogía tomada por el arte público, aquella que, según Paloma Blanco, parte de «considerar el arte como un elemento fundador de una esfera pública de oposición»¹⁰⁷ y en la que la cultura se configura desde una visión activista. Esta nueva construcción del denominado *arte público de nuevo género* no se basa en una tipología de materiales, medios artísticos o espacios, sino que se fundamenta en la participación y recepción de la obra por parte del público, así como en la comunicación y la voluntad política. Los artistas se posicionan como ciudadanos activistas con el único interés de potenciar el cambio y estimular la conciencia de las comunidades participantes en los proyectos. En este sentido, el artista a través de sus acciones intenta solucionar problemas locales y puntuales, de ahí que sus esfuerzos no vayan dirigidos a crear un conjunto de estructuras utópicas destinadas a provocar un cambio social abstracto.

Ahora bien, este tipo de prácticas guardan un cierto paralelismo con el tercer modelo propuesto por Miwon Kwon (*art-in-the-public interest*), un modelo que, tal y como señala Blanco, podría ser considerado como una historia alternativa del arte crítico, en tanto que

¹⁰⁶ LIPPARD, Lucy R.: «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podíamos estar», *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁷ BLANCO, Paloma: *op. cit.*, p. 40.

arte en el espacio público. Esta posibilidad de arte público partiría de las prácticas politizadas de los años 1960 y 1970, constituyendo en la década de 1990 una *esfera pública de oposición*. Este hecho llevará a Blanco a señalar que las prácticas desarrolladas se situarán «en los márgenes del discurso establecido por su vinculación con una visión crítica de la relación entre la cultura institucionalizada y la democracia participativa», visión que permitirá explorar «conceptos como lo público y el espacio con una intención claramente política»¹⁰⁸.

No obstante, según Claire Bishop, debido a la dificultad para introducirse en el mercado del arte, esta serie de propuestas interesadas en la colectividad, en la colaboración y en el compromiso directo con grupos sociales específicos ha quedado circunscrita a registros discursivos específicos: eventos sociales, publicaciones, workshops o performances. Ello no debe hacernos olvidar que, en cierto modo, la expansión de las bienales de arte ha actuado como uno de los factores positivos para que se haya desarrollado este tipo de prácticas¹⁰⁹.

Por su parte, Nina Felshin destaca el carácter híbrido del *arte público de nuevo género*, al que ella se refiere como arte activista y en el que la influencia del arte conceptual juega un papel crucial. Entre sus principales características distingue su forma procesual y temporal, su interés por los emplazamientos públicos, su empleo de técnicas

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ BISHOP, Claire: «The Social Turn. Collaboration and Its Discontents», *op. cit.*

provenientes de los medios de comunicación y, por último, el valor que otorga a las estrategias colaborativas¹¹⁰. Estas características explican, también, el influjo ejercido por la performance, en especial, aquella que parte del hecho de considerar que *lo personal es político*, lema defendido por el arte feminista de la década de 1970 que propiciará que determinados temas, hasta ahora no importantes en los discursos artísticos, se introdujeran en el mismo: desde cuestiones de sexo, raza y género, hasta problemas derivados de la estigmatización de enfermedades como el SIDA.

Los artistas buscarán restituir un nuevo valor de uso al espacio público, dotando de visibilidad a determinados grupos sociales y formas de vida que habían quedado excluidos a través de los mecanismos impuestos por la política de la esfera pública burguesa. Cada proyecto dirigirá su atención a un grupo poblacional determinado, ya sean ancianos, jóvenes, inmigrantes, víctimas de la violencia de género, miembros de etnias minoritarias o marginadas y personas pertenecientes a colectivos de lesbianas y gays.

Un gran ejemplo de este tipo de posicionamiento artístico pudo verse en la exposición celebrada durante 1989, *If you lived here...*, en el DIA Art Foundation de Nueva York. En ella distintos artistas buscaban concienciar al público sobre diferentes problemas de la ciudad. No obstante, lo más interesante de la misma fueron los debates planteados, que sirvieron para que la gente perteneciente a esas

¹¹⁰ FELSHIN, Nina: *op. cit.*, pp. 73-93.

comunidades, así como gente interesada en el proceso de planificación urbana, desde estudiantes, personalidades del consistorio neoyorquino u okupas, pudiera hablar e intercambiar ideas. Estas estrategias adoptadas por los artistas buscaban difundir su visibilidad pública mediante la representación de los conflictos¹¹¹.



Vista de la exposición *If you lived here...*, DIA Art Foundation, NYC, Nueva York (1989)

Al analizar algunas de las propuestas sobre arte colaborativo podemos encontrar ciertos paralelismos entre esta tipología de arte y algunas de las obras que posteriormente serán analizadas desde una óptica dialógica. Al respecto, encontramos una idea clave que influirá de manera muy directa en la experiencia relacional: la existencia de lo

¹¹¹ Marcelo Expósito indica el problema con el que se va a encontrar en las décadas posteriores este tipo de prácticas al ser expuestas en espacios institucionales y museísticos, espacios de los que huían en un primer momento.

que podemos calificar como *un deseo de esfera pública* en el que poner en marcha *una construcción de consensos*, que dé sentido a esa esfera pública y a la propia comunidad. Como viene a indicar Paul Ardenne, el artista participativo sella un pacto con la democracia y con la consolidación social, puesto que basa su actividad artística sobre la intuición de una carencia de comunicación y sobre el sentimiento de un desigual *reparto de lo sensible*. En este sentido, la actuación del artista participativo tiene una importancia determinante en el mecanismo de la vida colectiva, dado que entiende que el arte sirve para hacer funcionar su engranaje y mediante ese proceso, convertirse en un *multiplicador de democracia*¹¹².

En la década de 1990 la estética propuesta por Nicolas Bourriaud intentará defender un tipo de arte concebido como lugar de intercambio y de cruce entre artista y espectador. Estas propuestas artísticas tendrán relación con el arte público entendido como medio para posibilitar la cohesión social a partir de la creación de acontecimientos capaces de promover procesos de autoconciencia. No obstante, los contenidos de prácticas artísticas vinculadas al arte relacional no se insertarán tan directamente con un ámbito político, tal y como sucedió con el arte público desarrollado en las décadas de 1980-1990. Por otro lado, la creación de consensos, dificulta que este arte pueda dirigirse a grupos específicos, ya que promueve la confluencia de realidades abiertas y comunes. De hecho, el arte relacional será visto, como señala Martí Peran, como «una modalidad eficaz en la

¹¹² ARDENNE, Paul: *op. cit.*, p. 124.

construcción de espacio público», puesto que «habilita un espacio de encuentro, de comunicación y de diálogo» que posibilita «la espontaneidad»¹¹³. Ello se debe a que las prácticas relacionales, definidas como una creación de espacios efímeros para el encuentro simbólico, requieren una dimensión social y compartida a través del acontecimiento. De esta forma, se convierten en un territorio repleto de desplazamientos entre elementos dispares movidos por el intercambio de relaciones.

Marcelo Expósito, por el contrario, señala que aquellos «empeñados en restituir las prácticas dialógicas en el seno institucional, con el fin de forzar la radicalización del marco institucional como un marco democrático, podrían olvidar que si relevante es atajar las formas de exclusión antidemocráticas en el seno institucional, más lo es la jerarquización tácita que el modelo institucional de la cultura impone hacia fuera, sancionando qué se considera culturalmente relevante y qué tipos de debates sociales son aceptables, y en que términos»¹¹⁴.

Teniendo en cuenta lo apuntado, nuestro interés en la presente investigación va dirigido a analizar aquellas prácticas artísticas que comparten con la estética relacional la idea de generar democracia social a través del uso de estrategias referidas a la experiencia colectiva, la participación o la creación de comunidad, unas prácticas

¹¹³ PERAN, Martí: «Arquitectura del acontecimiento», en LLANO, Pedro de y GUTIÉRREZ, X. Lois (eds.): *op. cit.*, p. 126.

¹¹⁴ EXPÓSITO, Marcelo: *op. cit.*, p. 224.

artísticas que intervienen en un espacio, ya sea público o institucional (espacio museístico), con fines más o menos democráticos. En las próximas páginas profundizaremos en esta idea.

2.

**DEMOCRACIA,
PARTICIPACIÓN Y
DISCURSO ESTÉTICO**



2.1. LA EXPERIENCIA PARTICIPATIVA Y SU INCIDENCIA EN EL MODELO DEMOCRÁTICO. APROXIMACIÓN TERMINOLÓGICA

Deseamos iniciar el presente capítulo analizando el desarrollo de la participación ciudadana y la respuesta de la ciudadanía en relación al concepto de democracia y a la evolución de los modelos democráticos, especialmente en aquellos aspectos en los que la noción de lo público ha adquirido un papel fundamental. En este sentido, la crisis del modelo democrático representativo ha provocado que el ciudadano reclame un mayor protagonismo dentro de esta forma de gobierno, de ahí que replanteemos la posición de la ciudadanía y su incidencia en un modelo de democracia más directa que, basado en una mayor participación, posibilite el hecho de que prevalezcan los intereses comunes frente a los individuales. Partiendo de ello, buscamos aproximarnos al concepto de participación ciudadana, revisando los conceptos de democracia y democracia participativa en la actualidad.

El análisis precedente nos llevará a plantear en los siguientes apartados de este capítulo la incidencia que todo ello ha ejercido en el ámbito estético. Al respecto, el estudio de la estética relacional, en tanto que práctica que fundamenta y construye espacios propicios para las relaciones humanas, resultará de gran interés en nuestra investigación. No obstante, aunque la misma se sitúa y parte del discurso desarrollado por la estética relacional, la difícil definición de sus límites y la constatación de la contaminación e intercambio de las obras seleccionadas con otro tipo de modelos artísticos (arte público,

antagonismos relacionales, arte contextual), ha hecho que decidamos incluir ciertos tipos de propuestas, que también presentan determinadas características relacionales, es decir, que contemplan la participación del público desde dentro de la realidad. Sin embargo, no hemos de olvidar que estos discursos responden y cuestionan las comunidades democráticas surgidas en las prácticas relacionales defendidas por Nicolas Bourriaud.

Desde esta perspectiva crítica, vamos a efectuar, en primer lugar, una aproximación al arte dialógico, término acuñado por Grant H. Kester. Esta propuesta nos servirá de contrapunto para comparar y analizar las diferencias y similitudes entre ambas teorías. Kester centra su aportación en las estrategias que dan un verdadero protagonismo al diálogo, partiendo directamente para ello de la teoría de la democracia y del espacio público desarrollada por el filósofo alemán Jürgen Habermas. De esta manera, nuestro interés va dirigido a investigar esa vinculación entre el diálogo –aspecto central del arte planteado por Kester– y la teoría habermasiana de la acción comunicativa y su concepción de democracia. Grant H. Kester, al igual que Bourriaud, considera que la participación del público ofrece la posibilidad de creación de nuevos espacios democráticos.

En segundo lugar, abordaremos el llamado antagonismo relacional, desarrollado por Claire Bishop. Esta autora toma como punto de partida el modelo democrático agonístico planteado por los filósofos Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, para criticar la visión democrática y unificadora de la comunidad que ofrece la estética

relacional, una visión que, según Bishop, ignora las diferencias que pueden darse dentro de la misma sociedad. Asimismo, y en relación a esta idea, concluiremos el presente capítulo revisando la concepción de democracia propuesta por Jacques Rancière, dado que desarrolla un modelo que coincide con el trazado por Mouffe.

2.1.1. La participación ciudadana: un nuevo modelo

Si retrocedemos en el tiempo, unos meses antes de las elecciones generales españolas del año 2011, se hace indispensable considerar un acontecimiento histórico vivido en la mayoría de las poblaciones de nuestra geografía. Nos referimos al movimiento del 15-M. Gracias a este movimiento y, en particular, a la aparición de las *acampadas* —ocupación del espacio público, normalmente las plazas principales de cada población—, constituidas como nodos organizativos entre las diversas ciudades, se permitió la creación de una experiencia colectiva democrática capaz de ser vehiculada como experiencia de lo común. Sin lugar a dudas, la Puerta del Sol madrileña se convirtió en el centro neurálgico dentro de este contexto determinado, pasando a ser conocida como Acampada Sol. Este movimiento se gestó durante la madrugada del día 16 de mayo, cuando un grupo de personas tras participar en la manifestación convocada por la plataforma *¡Democracia Real Ya!* decidió acampar en la citada plaza, aunque finalmente acabaron siendo desalojados y detenidas 19 personas. Esto provocó la indignación de los ciudadanos y en los días posteriores miles de personas se manifestaron contra la actuación

policial. Dos días después los manifestantes decidieron volver a ocupar la plaza, acto que se extendió por muchas ciudades españolas¹. Así, centenares de acampadas aparecieron en los lugares más estratégicos y visibles de las diferentes poblaciones, poniendo en marcha un movimiento que no ha tenido precedentes en la historia de la democracia española².

Las plazas se llenaron de toldos de tela y plásticos que servían para protegerse de la lluvia y el sol. Se crearon diversos espacios para que la gente pudiera reunirse y también llevar a cabo las distintas actividades planteadas. En Madrid se establecieron cinco comisiones de trabajo: educación y cultura, política, medioambiente, economía y derechos sociales. Existía también un asesoramiento jurídico que ayudaba a los afectados por problemas de hipotecas o desahucio. Asimismo, se organizó una comisión que se encargaba de actualizar todo aquello que iba sucediendo en cada momento, en un día normal o cuando se convocaba asamblea, vía *live stream* e Internet —aspecto tecnológico primordial en la vida de este acontecimiento—. En cada rincón uno podía encontrarse con una multitud de puestos informativos, hechos de madera, cartón y muebles reciclados, en los que se ofrecía la posibilidad de colaborar firmando diferentes propuestas para cambiar

¹ A día de hoy estos hechos podrían haber tenido lugar pero no sin repercusiones penales, ya que la actual Ley de Seguridad Ciudadana, conocida como *ley mordaza*, aprobada el 26 de marzo de 2015 y que entró en vigor el 1 de julio de 2015, prohíbe, entre otras cosas, la ocupación del espacio público y colocación de tiendas o estructuras similares. Una ley muy controvertida y no exenta de numerosas críticas respecto al retroceso democrático en la esfera pública y el derecho de expresión de los ciudadanos.

² Véase «Movimiento 15-M» en *Wikipedia*. En línea: http://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_15-M [Consulta: 10.08.2013].

leyes o proponer otras nuevas. Las acampadas, aunque parecían algo caótico, llegaron a articular una clara y fuerte estructura organizativa gracias a la gente que se involucró y supo gestionar todas las actividades, recuperando el espacio público y el pensamiento crítico. Este modelo se repitió en distintas ciudades españolas, desde Sevilla, Barcelona o Valencia hasta Alicante, Santa Cruz de Tenerife o Palma, con un objetivo común: cambiar el modelo democrático instalado en nuestro modelo social-liberal.



Asamblea del movimiento 15-M en la Puerta del Sol, Madrid (2011)

Tal como hemos apuntado, en los sucesos del 15-M adquirió una gran importancia no sólo la participación, básicamente espontánea y no controlada, de un segmento joven de la ciudadanía, sino también los medios tecnológicos utilizados para difundir aquello que estaba sucediendo. En este sentido, las Tecnologías de la Información y la

Comunicación (TIC) han abierto un amplio abanico de posibilidades respecto a la relación entre los ciudadanos, ofreciendo innumerables formas de intercambio y encuentro. Sólo hay que pensar en las redes sociales —como, por ejemplo, Facebook, Instagram o Twitter—, pero también en otro tipo de sitios web que incitan a pertenecer a una comunidad virtual —Flickr o las aplicaciones 2.0—. Por otra parte, en el ámbito de lo político, la participación también ha resurgido con gran fuerza para dar respuesta a diferentes intereses de la comunidad, impulsando la regeneración y/o reformulación democrática³. En un principio, las funciones de las TIC han ido dirigidas a mejorar la relación y la comunicación entre las élites representativas y la ciudadanía. Asimismo, otra de sus aportaciones se ha centrado en el perfeccionamiento de la capacidad de prestación de servicios o en la ampliación de la disposición de elección de los consumidores-ciudadanos.

Si observamos estas dos formas de uso de las TIC, repararemos que no existe una voluntad de ir más allá de una concepción de la democracia que no se centre en las reglas

³ Joan Subirats señala: «Gracias a las TIC es posible empezar a hablar de pluralismo reticular o de promoción o potenciación de la autonomía social capaz de generar inclusión y cohesión al margen de las medidas uniformadoras y de los derechos abstractos de ciudadanía. La pluralidad de formas de bienestar no es, en ese marco, una respuesta instrumental a problemas de sostenibilidad de bienestar. Va surgiendo, en cambio, una forma específica de ciudadanía social que encuentra sus propios valores en la urdimbre asociativa y cívica que se va tejiendo. Una ciudadanía comunitaria, territorializada o no, y que cuenta con las grandes potencialidades y ventajas de desarrollarse en el marco cada vez más consolidado de la sociedad de la comunicación». SUBIRATS, Joan: «¿Qué democracia tenemos? ¿Qué democracia queremos?», *HAOL*, nº 26 (Otoño 2011), p. 125.

procedimentales y en una visión estricta del principio de representación. En cambio, Joan Subirats plantea dos posibles estrategias donde poder desplegar un potencial distinto en la relación entre Internet y política. Unas estrategias destinadas no tanto a mejorar la relación y comunicación entre las élites representativas y la ciudadanía, sino a favorecer unos ámbitos de actuación desde donde poder pensar una democracia más directa basada en una mayor participación ciudadana en los asuntos colectivos. Ello hace que se insista en un interés por la calidad de la participación y por la intervención en cuestiones colectivas tanto a nivel político local como estatal. Dicho interés ha tenido como objetivo buscar una ciudadanía más activa, en la que se dieran preferencia a los intereses comunes por encima de los individuales, entendiendo así la democracia como una «democracia relacional y participativa». En este sentido, las TIC posibilitan reconstruir la política desde parámetros diferentes a los tradicionales, ofreciendo nuevos espacios de autonomía y nuevas redes relacionales, donde se da cabida a comunidades plurales⁴.

Durante las últimas décadas se ha hecho evidente la necesidad de cambiar el rumbo de nuestro sistema político con el objetivo de dar prioridad a la participación como pieza fundamental de la construcción de un estado democrático. A través de ello se pretende ir más allá del marco de la democracia representativa, para otorgar así al ciudadano la legitimidad de poder negociar sus propuestas. De este modo, se busca una participación en la que la ciudadanía sea capaz de

⁴ *Ibidem*, pp. 124-125.

restablecer la experiencia de un *nosotros*, para así desarrollar la posibilidad de reunirse, dialogar, proponer, discrepar o colaborar.

El concepto de participación ciudadana al que venimos aludiendo tiene una relación directa con el concepto de democracia participativa, en el que profundizaremos más adelante. No obstante, si seguimos la terminología política, es necesario distinguir entre este concepto y el segundo, dado que en la mayoría de los casos se confunden y se presentan como una misma noción. Según Alfredo Ramírez Nárdiz, por participación ciudadana se entiende «la intervención de los ciudadanos en su propio gobierno. Es decir, la participación de los ciudadanos en el proceso de decisión de aquellas materias de política pública que les afectan». En este sentido, podemos afirmar que la participación ciudadana abarca desde el intercambio de información entre el gobierno y los gobernados y la búsqueda de consenso entre los diferentes agentes de una localidad, hasta la preocupación por un aspecto concreto de los miembros de una determinada comunidad. En definitiva, hay participación ciudadana cuando el ciudadano participa en su comunidad dentro de la vida pública.

Sin embargo, no todas estas acciones forman parte de la llamada democracia participativa. «Democracia participativa supone que el ciudadano sea parte activa en la toma de decisiones que se tomen por y para su gobierno. Supone que no sólo sea informado de lo que se hace por él. Democracia participativa implica toma de decisiones —vinculantes o no— por el ciudadano, participación

ciudadana es la intervención del ciudadano en algún momento del proceso político que no tiene por qué ser el decisorio»⁵.

Según Jesús Casquette⁶, podríamos diferenciar dos formas de actuación en la participación ciudadana dentro del ámbito político. Por un lado, estaría la *acción política convencional*, referida a aquellos procedimientos que se llevan a cabo dentro de las leyes y normas de un país. Se trata de lo que comúnmente se asocia a la participación ciudadana en las democracias representativas: el derecho al voto. También otra acción se relacionaría con la mediación de propuestas de interés social a través de los partidos que representan a la ciudadanía. Por otro lado, y en contraposición con la anterior, encontramos la *acción política no convencional*, también conocida por el término de *acción directa*, la cual abarca toda una serie de acciones adoptadas fundamentalmente por los movimientos sociales: desde reivindicaciones, protestas o manifestaciones, hasta concentraciones o sabotajes.

No cabe duda de que la participación activa de los ciudadanos define y alimenta uno de los pilares básicos de la democracia, ya que posibilita que éstos planteen sus propuestas e intenten llevarlas a cabo mediante diferentes vías. A su vez, esta participación ayuda a replantear los vínculos sociales de la ciudadanía al reclamar un

⁵ RAMÍREZ NÁRDIZ, Alfredo: *Democracia participativa. La democracia participativa como profundización en la democracia*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2010, pp. 141-142 y 210.

⁶ CASQUETTE, Jesús: *Política, cultura y movimientos sociales*, Bakeaz, Bilbao, 1998.

compromiso con la cosa pública, circunstancia que implica una identificación del ciudadano con su comunidad, mediante la actuación con y para la misma. De hecho, la participación social parece que se haya constituido como un aspecto definitorio de la democracias representativas. Este interés por la participación en el ámbito de la teoría política proviene de «los debates del comunitarismo, los conceptos universalistas de la ciudadanía, los distintos enfoques sobre la sociedad civil y las implicaciones de la democracia deliberativa»⁷.



Manifestación plataforma Salvem el Cabanyal, Valencia (2014)

Desde esta perspectiva, hemos de pensar que la necesidad de replantear la política se ha debido a las grandes transformaciones

⁷ RAMÍREZ NÁRDIZ, Alfredo: *op. cit.*, p. 143.

acaecidas a nivel mundial que han afectado a diferentes aspectos de nuestra sociedad. Nos referimos por ejemplo, a la erosión de la sociedad del bienestar, a la consolidación del pensamiento único o a la descomposición de la sociedad comunitaria. En paralelo, la crisis del modelo democrático representativo se ha visto agravada por la escasa confianza del ciudadano hacia las instituciones que le representan. Es aquí, donde el papel del ciudadano, con su participación activa dentro de la *res publica*, adquiere una cierta relevancia. Los movimientos sociales toman en este punto un destacado protagonismo, ya que mediante su implicación política activa y a través de su constitución en formas asociativas, buscan la posibilidad de gestar nuevos instrumentos que impulsen una toma de decisiones verdadera y justa —y, en definitiva, democrática—. En función de ello, los nuevos movimientos sociales se constituyen como catalizadores de la transformación social, cuya finalidad va encaminada a hacer avanzar y mejorar las comunidades a través de acciones colectivas. Estos grupos no deben verse como algo que intenta cambiar el sistema político, sino más bien como agrupaciones cuyo objetivo es la creación de nuevos espacios como respuesta al sistema de control y a la utilización de determinados valores comunitarios. Las experiencias de los distintos movimientos sociales fortalecen el espacio público y sirven de mecanismo para que los mismos ciudadanos articulen y desarrollen sus intereses, convirtiéndose en un motor para el cambio social⁸.

⁸ Es importante destacar el papel desarrollado por los movimientos sociales, ya que, como escribe Andrés García Inda, «los derechos humanos pueden ser considerados como parte y resultado de las luchas sociales». Hemos de recordar que los derechos humanos y la democracia constituyen dos elementos que se vinculan y se nutren entre sí. Además, García Inda añade

Llegados a este punto, en el siguiente subapartado revisaremos de una forma somera el término democracia para así poder comprender mejor de qué hablamos cuando nos referimos a éste y cuáles son las posibilidades que continúa suscitando dentro de la teoría política. Acabaremos este epígrafe deteniéndonos en el modelo democrático que nos interesa: la democracia participativa, dado que su razón de ser enlaza con aquellas corrientes artísticas que más tarde analizaremos, en tanto las mismas velan por la comunidad y el interés común.

2.1.2. Aproximación al concepto de democracia dentro de las prácticas colectivas

2.1.2.1. Modelos de democracia como forma de gobierno

El término democracia deriva de la palabra griega *démokratia*, cuyas raíces etimológicas son, por una parte, *demos* —pueblo— y, por otra, *kratos* —gobierno—. Democracia significa una forma de gobierno en la que, al contrario que en las monarquías clásicas y aristocracias, el pueblo gobierna. Democracia conlleva un estado caracterizado por

que estos podrían entenderse como «redes de acción que en el ejercicio y defensa de los intereses públicos definen una identidad colectiva, entendiendo por tal una representación intersubjetiva, compartida por la mayoría de los miembros de una colectividad (pueblo, organización, movimiento...) que constituye un *sí mismo* colectivo». GARCÍA INDA, Andrés: «Derechos humanos, movimientos sociales y ONG», en GARCÍA INDA, Andrés y MARTÍNEZ DE PISÓN, José (coords.): *Derechos fundamentales, movimientos sociales y participación. Aportaciones al debate sobre la ciudadanía*, Dykinson, Madrid, 2003, pp. 75 y 77.

un procedimiento de *igualdad política* entre las personas que componen esa comunidad o sociedad. A lo largo de la historia el concepto de democracia ha evolucionado, introduciendo avances y adaptaciones a los nuevos tiempos. Como indica Joaquín Abellán: la concepción de democracia «tiene muchos estratos de significados superpuestos en su historia que no por ello dejan de estar presentes en la discusión actual, aunque las circunstancias sean muy distintas»⁹. Es por esta razón por la que no existe una única definición de democracia en la teoría política. Sin duda, como pone de relieve Giovanni Sartori, se trata de una idea compleja marcada por nociones contrapuestas¹⁰. Asimismo, también hemos de señalar que al hacer uso del término democracia hacemos referencia a toda una serie de valores o bienes elementales que han ido configurando y fundamentando su propia existencia, desde la libertad, la igualdad o el autodesarrollo moral, hasta el interés común, el beneficio social o los intereses privados, entre otros aspectos. Con todo, no hemos de olvidar que el principio *sine qua non* de la misma se asienta en la legitimidad y el poder del pueblo para conformar y actuar sobre quien gobierna.

Pese a lo apuntado, hemos de advertir que habitualmente cuando se define la democracia se hace siempre pensando en un

⁹ ABELLÁN, Joaquín: *Democracia. Conceptos políticos fundamentales*, Alianza Editorial, Madrid, 2011, p. 296.

¹⁰ «Definir la democracia es importante porque establece qué esperamos de la democracia. Si vamos a definir la democracia de manera *irreal*, no encontraremos nunca *realidades democráticas*. Y, a veces, cuando declaremos *esto es democracia* o *esto no lo es*, quedará claro que el juicio depende de la definición o de nuestra idea sobre qué es la democracia, qué puede ser o qué debe ser». SARTORI, Giovanni: *¿Qué es democracia?*, Taurus, Buenos Aires, 2003, p. 21.

sistema político. En este sentido, Sartori está de acuerdo en pensar que la democracia —sin adjetivos— debe ser entendida como democracia política, es decir, como un sistema político caracterizado por un procedimiento democrático¹¹. Sin embargo, sostiene que hay que tener en cuenta otros dos conceptos que surgen y se complementan entre sí. Por una parte, la concepción de la *democracia social* y, por otra, la de *democracia económica*¹².

La democracia como forma de gobierno nunca había tenido tan buena acogida a nivel teórico y social como la tiene en la actualidad. De hecho esta popularidad no tiene más de cien años. Sólo hemos de ver la gran cantidad de autores que en las últimas décadas han tratado de abordar esta cuestión y debatir acerca de lo que debe implicar el ideal democrático desde el ámbito del pensamiento político. Es más, se trata de un debate que parece que no vaya a finalizar, sobre todo porque la teoría acerca de la democracia contemporánea está

¹¹ Sartori insiste en dos posibles vías al querer definir la democracia, una posición descriptiva, que se referiría a una realidad, y otra prescriptiva que haría referencia a un ideal. Aún así afirma que toda descripción se relaciona con una realidad que actúa como un intento de satisfacer un deseo. La democracia se mueve entre aquello que es y aquello que debería ser, dentro de toda una serie de aspiraciones que, en muchas ocasiones, no son condiciones reales.

¹² La idea de democracia social aparece recogida por primera vez en la obra de Alexis de Tocqueville *De la démocratie en Amérique* (primera parte 1835, segunda parte 1840), en la que describe un estado caracterizado por un espíritu igualitario. Este planteamiento también fue utilizado por James Bryce en *The American Commonwealth* (1888) que, además de considerar la democracia desde un punto de vista político, insistió en ese *ethos* igualitario. En cuanto a la democracia económica, el concepto alude de manera directa a la noción de igualdad económica. TOCQUEVILLE, Alexis: *La democracia en América*, vol. 1, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

cambiando continuamente y no sin evidenciar en muchas ocasiones su fragilidad y vulnerabilidad. El ya citado Joaquín Abellán señala que los temas de discusión aún vigentes en la actualidad en torno a la democracia abarcan los siguientes aspectos:

1) El aumento de la participación de los ciudadanos, más allá de las elecciones periódicas, para que se impliquen de forma más directa en la deliberación de los asuntos políticos.

2) El papel de los partidos políticos en el sistema democrático, dado que se discute, por una parte, sobre los intereses de los partidos por querer llegar al poder y sobre su verdadera posibilidad de desarrollar las propuestas presentadas; y, por otra, sobre el problema que suscita el hecho de que el sistema se convierta en una lucha reducida *oligopolizada*.

3) La tercera cuestión que continúa debatiéndose hace referencia a la regla de la mayoría como toma de decisión en los asuntos públicos y el intento de llegar al interés general.

4) Otra cuestión que Abellán señala como importante es el papel que la actividad del Estado desempeña dentro de un sistema democrático.

5) Y, finalmente, la última cuestión que también se aborda es la relación ya planteada por Alexis de Tocqueville entre democracia e igualdad¹³.

Se puede afirmar que, en términos generales y salvando las particularidades específicas de cada país —contexto social, histórico y económico—, la democracia actual —inscrita dentro de lo que reconocemos como democracia representativa¹⁴— se asienta en una amalgama de elementos liberales, republicanos y democráticos que conforman todo un entramado de instituciones políticas complejas, que se ven reforzadas por una serie de instrumentos o mecanismos jurídicos destinados a proteger un orden y un consenso social. No obstante, dentro de la democracia actual y sobre todo si estudiamos la historia de la democracia, así como su evolución, podemos efectuar una clasificación en dos grandes ejes o troncos que han atomizado su debate. Por una parte, tendríamos la ya mencionada democracia

¹³ ABELLÁN, Joaquín: *op. cit.*, pp. 296-300.

¹⁴ Los sistemas políticos de las democracias actuales corresponden a la democracia representativa liberal, que se caracteriza por tratarse de un sistema de gobierno en el que miembros políticos, elegidos por el pueblo, asumen la representación de los intereses y las demandas del ciudadano dentro de un marco jurídico de Estado. Sin embargo, durante estas últimas décadas el debate sobre la funcionalidad real acerca de la democracia y el sistema político democrático se ha acrecentado. Esta situación sobre todo se ha producido a causa de la crisis de la representación política y la no identificación con ella por parte de la ciudadanía al no solucionar sus problemas. En consecuencia, esta crisis de credibilidad ha llevado a plantear, por parte de algunos de los diferentes partidos políticos, la posibilidad de asumir ciertos aspectos de la democracia participativa. También cabe destacar las diferentes iniciativas populares que se han sumado con el objetivo de aumentar y presionar para que la ciudadanía tenga una presencia más importante dentro de la toma de decisiones por parte de nuestros gobiernos.

representativa o liberal y, por otra parte, la democracia directa o participativa¹⁵.

Para Giovanni Sartori la concepción de un término como el de democracia ha tenido un uso indiferenciado que ha posibilitado el hecho de que bajo el mismo se designara a los regímenes más diversos, cosa que ha provocado una evidente confusión. Al respecto, durante la primera mitad del siglo XX, y hasta antes de la Segunda Guerra Mundial, se sabía más o menos qué era democracia, ya que el término se asociaba a determinadas características axiomáticas como eran la libertad y la igualdad, así como también a cuestiones vinculadas al principio de soberanía popular, a las elecciones, a los parlamentos y al pluripartidismo. Además, la democracia se vinculaba a un sistema político que armonizaba el libre mercado y la propiedad privada ligada al capitalismo. No obstante, tras la Segunda Guerra Mundial, el hecho de que tanto la URSS como los EEUU se apropiaran del término democracia para defender sus respectivos sistemas políticos llevó a una situación de confusión. Fue entonces cuando apareció una primera distinción, la democracia capitalista y la democracia socialista. El problema que plantea Sartori ha sido la indefinición por parte de las propias instituciones, algunas muy dispares entre sí, en el uso que han

¹⁵ Es necesario indicar que bajo estos dos tipos generales se agruparán un número de modelos posibles de democracia. En este sentido es interesante acudir a la propuesta de Barry Holden con *The Nature of Democracy* (1974) o al estudio histórico realizado por David Held, *Modelos de democracia* (1987).

hecho de la noción de democracia. Esto se ha debido a la inexistencia de un único modelo que estuviera consensuado por todos¹⁶.

Con la caída en 1989 de los regímenes antidemocráticos de Europa del Este —vinculados con la idea de democracia socialista— se acaba con la confusión democrática que sugería Sartori. De esta manera se impuso un nuevo paradigma, la democracia representativa, caracterizada por un pluripartidismo que actúa como reflejo de un nuevo concepto de sociedad. Ésta ya no se concibe como un ente homogéneo, sino como un compuesto integrado por grupos que responden a intereses diferentes y que en muchos casos pueden entrar en conflicto.

A finales de la década de 1980, concretamente en 1989, Francis Fukuyama dedicó un artículo muy conocido («The End of History?» publicado en la revista *The National Interest*) a la «inquebrantable victoria del liberalismo económico y político» como factor determinante del *fin de la historia*¹⁷, victoria que suponía el fin del conflicto ideológico que había dominado gran parte del siglo XX. Dicho conflicto fue desplazado por el asentamiento de la democracia representativa como modelo universal, un modelo que asocia el concepto de democracia con la idea de consenso, y donde de forma pacífica se refuerza la idea de bien común y la necesidad de estar-juntos. Esta aproximación consensual fue defendida, como veremos posteriormente, por el autor

¹⁶ SARTORI, Giovanni: *Teoría de la democracia. El debate contemporáneo*, Alianza Universidad, Madrid, 1988.

¹⁷ FUKUYAMA, Francis: «¿El fin de la historia?», *Claves de la Razón Práctica*, nº 1 (Primavera 1990), p. 85.

alemán Jürgen Habermas, posición que comparemos con el pensamiento de otros dos autores, Jacques Rancière y Chantal Mouffe. Siguiendo esta idea, podemos aludir a lo que Rancière arguye respecto a la situación post-1989: «En los años siguientes, el nuevo panorama de la humanidad, libre de todo totalitarismo utópico, se convirtió en el escenario de los nuevos estallidos de conflictos y matanzas étnicas, de los fundamentalismos religiosos o de los movimientos raciales y xenófobos. El territorio de la humanidad *poshistórica* y pacífica resultó ser en verdad el territorio de las nuevas figuras de la Inhumanidad»¹⁸. Sin entrar a valorar esta hipotética consolidación y hegemonía de la democracia representativa como único sistema político posible en las sociedades actuales, tal y como defendió Francis Fukuyama, se ha visto necesaria una valoración crítica alternativa de los modelos de democracia vigentes. Crítica que, por ejemplo, ha profundizado durante las últimas décadas en la aparición de la democracia participativa como idea complementaria a la de la democracia representativa.

La revisión del concepto de democracia representativa tuvo lugar a principios de la década de 1970 cuando se buscaron nuevos enfoques que no sólo nos acercaran a la idea de participación y al concepto republicano de ciudadanía, sino también a una mayor democratización del propio estado y de la sociedad civil. A través de

¹⁸ «In subsequent years, the new landscape of humanity, freed from utopian totalitarianism, turned into an arena filled with new outbreaks of ethnic conflict and slaughter, of religious fundamentalisms and of racial and xenophobic movements. The territory of *post-historical* and peaceful humanity proved to be that of new figures of the Inhuman». RANCIÈRE, Jacques: «Who Is the Subject of the Rights of Man?», en RANCIÈRE, Jacques: *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, Continuum, Londres/Nueva York, 2010, p. 62.

estos nuevos enfoques se deseaba que el proceso político fuera, por una parte, más abierto y transparente; y, por otra, que supiera adaptarse a la multiplicidad de voces que componen la sociedad en la que vivimos. De esta forma, gran parte de la discusión protagonizada en la pasada mitad del siglo XX ha derivado de la crítica al modelo representativo y a la consiguiente reelaboración del mismo mediante la búsqueda de canales de participación más activos y eficaces por parte del *demos*. Muchos han sido los teóricos que han tratado esta cuestión, otorgando distintas denominaciones a este nuevo concepto de democracia: desde democracia participativa —Carole Pateman, Peter Bachrach o Ayreh Botwiniek—, democracia deliberativa —Jürgen Habermas, James S. Fishkin o John Rawls—, o democracia fuerte —idea propuesta por Benjamin Barber—.

2.1.2.2. Democracia participativa en la actualidad

Desde esta perspectiva, la democracia participativa no es más que un complemento de la democracia representativa. Ésta surge de la misma evolución de la democracia representativa o, en todo caso, de un proceso donde convergen la democracia representativa y la democracia directa. Ello hace que no podamos tomar la democracia participativa como algo antagónico a la democracia representativa. Hemos de pensar, como sugiere Norberto Bobbio, que en sociedades de cierta complejidad la posibilidad de darse por completo la

democracia directa es inviable¹⁹. La filósofa Adela Cortina afirma que «el participacionismo constituye más una reacción de insatisfacción ante las limitaciones de la democracia representativa, una crítica ante sus consecuencias negativas y la aspiración de realizar un ideal de hombre político que una alternativa bien detallada y viable»²⁰. El modelo participativo situaría al hombre en un lugar significativo para poder intervenir en los asuntos públicos, devolviéndole su posición como miembro activo de una comunidad.

Siguiendo a Ramírez Nárdiz²¹, la democracia participativa, tal y como se entiende en la actualidad, surge en la década de 1970. Una de sus primeras experiencias tuvo lugar en Alemania, exactamente con los *núcleos de intervención participativa* realizados en la ciudad de Wuppertal. Estas prácticas consistían en seleccionar al azar 25 personas, las cuales dejaban sus respectivos puestos de trabajo durante 3 a 5 días, para participar de forma remunerada en cuestiones de la ciudad. Los seleccionados se dedicaban a intentar solucionar los distintos problemas locales, siendo ayudados por profesionales o asesores expertos y en colaboración con asociaciones u organizaciones de dicha ciudad. Los ciudadanos aceptaban las decisiones tomadas por considerarlas neutrales, a pesar de que podían darse resistencias. Lo interesante es que las personas elegidas tomaban las decisiones sin responder a intereses propios sino que,

¹⁹ BOBBIO, Norberto: *El futuro de la democracia*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1986.

²⁰ CORTINA, Adela: *Ética aplicada y democracia radical*, Tecnos, Madrid, 1997 (2ª edición), p. 91.

²¹ RAMÍREZ NÁRDIZ, Alfredo: *op. cit.*, p. 120.

muy al contrario, velaban por el bien común. Estas experiencias fueron estudiadas y recogidas en la obra de Peter C. Dienel, *Die Planungszelle. Eine alternative zur establishment-demokratie*²². Dienel defendía que: «Hoy en día, ese tipo de contribución es posible. Desde hace algún tiempo existe una innovación que permite esta posibilidad de ser útil a todos. Se trata de que cualquier hombre o mujer tenga la posibilidad de trabajar sobre algún problema concreto que necesite una solución política, con el foco puesto sobre una tarea específica y con un límite preciso de tiempo. Esta posibilidad la brinda el procedimiento *Dictamen ciudadano de los Núcleos de Intervención Participativa*. El derecho a participar en uno de estos núcleos se otorga —y esto es una característica esencial del modelo— a través de un proceso sistemático de elección aleatoria. De este modo, millones de personas podrían llegar a participar alguna vez en una situación identificable como un caso extremo»²³.

²² Dicho ensayo fue publicado en 1977 con el objetivo de presentar una base teórica a las experiencias resultantes de las anteriores aplicaciones prácticas del modelo de núcleos de intervención participativa. DIENEL, Peter C.: *Repensar la democracia: los núcleos de intervención participativa*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.

²³ DIENEL, Peter C.: «Los núcleos de intervención participativa: sobre la puesta en práctica de la participación ciudadana», *NUSO. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales* (Noviembre 2006), p. 1. En línea: http://www.nuso.org/upload/fes_pub/dienel.pdf [Consulta: 05.05.2013]. Actualmente el servidor no se encuentra operativo.



Mayo del 68, París (1968)

En este contexto, es interesante remarcar que los años 1970 fueron un momento en el que se empezaron a oír voces proponiendo modelos participativos aplicables. Nos referimos no sólo a los movimientos estudiantiles —el movimiento por antonomasia es el del Mayo del 68— y los movimientos de liberación de la mujer, sino también a los movimientos estadounidenses en defensa de las minorías negras. Estos acontecimientos permitieron, entre otras consideraciones, poner de relieve la ausencia de participación ciudadana en los asuntos públicos. Por consiguiente, encontraremos durante estos años una gran cantidad de publicaciones que incidirán en la necesidad de crear un modelo que ofreciera la posibilidad de una mayor participación. Al respecto, destacan: *Crítica de la teoría elitista de la democracia* (1967) de Peter Bachrach; *Participación y teoría democrática* (1970) de Carole Pateman; *Problemas de legitimación en*

el capitalismo tardío (1973) de Jürgen Habermas; o, finalmente, *Democracia fuerte. Política participativa para una nueva época* (1984) de Benjamin Barber.

2.2. LA REFORMULACIÓN DEMOCRÁTICA DESDE EL ÁMBITO ESTÉTICO

El ámbito artístico no se ha mostrado ajeno al avance democrático en las sociedades contemporáneas. De hecho, los artistas se han servido del arte como estrategia para denunciar distintos derechos sociales y civiles que a veces eran negados, vulnerados o ultrajados. No obstante, será a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando aparecerá un amplio abanico de prácticas artísticas que desarrollarán diversas vías de actuación, desde el arte crítico a la intervención y la acción directa. De esta forma, desde la década de 1970 las prácticas artísticas se han relacionado, tal como ya hemos sugerido en el capítulo precedente, con una gran variedad de movimientos sociales para reivindicar ciertos ideales y luchar por el cambio de determinadas situaciones de discriminación y falta de libertad: desde la lucha feminista y el SIDA, hasta toda una serie de movimientos que han surgido en torno a la distintas problemáticas que afectan a las sociedades actuales²⁴.

²⁴ Cabe señalar la exposición comisariada por Jorge Ribalta, *Domini públic*, en el Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona (1994), en la que se analizaba la relación entre la vanguardia, el arte público y la crítica social, así como la posición autónoma del arte en relación a la sociedad. En dicha muestra participaron algunos de los artistas más relevantes del momento en relación a

El activismo social y el activismo artístico han venido relacionándose durante este medio siglo, nutriéndose y contaminándose. Estas posiciones, sobre todo, se han constituido con el objetivo de dar voz y visibilidad a determinadas minorías sociales y, así, conseguir no sólo el reconocimiento de colectivos marginados, sino también la defensa de sus derechos; de ahí que cualquier movimiento activista haya ido dirigido a cuestionar el ejercicio del poder gubernamental y corporativo existente en las democracias liberales.

Ahora bien, nuestro interés en el presente estudio no se centra en las prácticas activistas o de arte crítico, sino en tratar de poner de relieve un tipo de práctica que tuvo una buena acogida en el contexto artístico a partir de los años 1990 y que se hallaba interesada en promover unas condiciones determinadas para generar una mejora social desde el punto de vista de los derechos fundamentales de los ciudadanos. Para nosotros serán básicos en el presente estudio aquellos artistas que proponen generar, crear o cuestionar espacios sociales o democráticos. En este sentido, las obras de estos artistas

estos temas. Encontramos desde Gran Fury, Group Material, Guerrilla Girls, Dan Graham o Jeff Wall, hasta Henry Bond, Liam Gillick, Peter Dunn o Loraine Leeson. Por otra parte, en la escena artística anglosajona desde los años 1980 se realizaron toda una serie de exposiciones sensibles hacia lo social y lo político. Destaca la rigurosa programación presentada en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York con muestras como: *Not Just for Laughs-The Art of Subversion* (1980), *Art & Ideology* (1984) o *Damaged Good-Desire and the Economy of Objetc* (1986). En Europa se presentó *Art at the End of the Social*, en la ciudad sueca de Malmö (1988), una exposición que, según Anna Maria Guasch, podría ser considerada como la primera retrospectiva sobre arte social norteamericano activista. GUASCH, Anna Maria: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, pp. 379-380.

comprenderán intervenciones basadas en experiencias colectivas, así como en el intercambio social y el reparto de lo común, centrándose su última finalidad en el aumento, extensión o creación de espacios democráticos y/o de participación.

De este modo, la participación, la relacionalidad, la colaboración o el compromiso social, desde el punto de vista artístico, actúan como conceptos que pueden definir nuevas prácticas de acción colectiva y/o nuevas formas de acción pública que no sólo ayudan a enfatizar aspectos como la negociación, sino también a destacar la relación existente entre los derechos humanos, la democracia y la intención de dar solución a determinados problemas.

Bajo la noción de *experiencia relacional* se pretende englobar a un tipo de arte que se sirve de la misma experiencia del espectador-participante, para transformarlo en co-productor de la obra artística. A través de su inclusión en un espacio-tiempo determinado, generado por el artista, se da la posibilidad de incidir en aspectos de la realidad con la clara intención de generar y/o aumentar el debate democrático en torno a temas que afectan a la sociedad actual. De esta forma, podemos encontrar distintas prácticas artísticas que se han etiquetado bajo diferentes denominaciones: *prácticas contextuales*, *arte dialógico*, *arte público de nuevo género* o *arte relacional*. Si bien todas comparten como denominador común la creación de espacios para la socialización, los artistas buscan a través de la participación activa una afirmación de la colectividad para superar o resistir a una sociedad individualista que actuaría como sinónimo de los valores impuestos por

el liberalismo: derecho de propiedad, libre mercado y libre comercio. Un tipo de sociedad en el que las reglas colectivas han sido pulverizadas en beneficio de una falseada realización personal y donde las relaciones sociales se definen por un carácter volátil y transitorio, siguiendo la idea teorizada por el sociólogo Zygmunt Bauman con su *modernidad líquida*²⁵.

En los siguientes apartados, tal como hemos avanzado al inicio de este segundo capítulo, nos dedicaremos a analizar tres de las propuestas estéticas desarrolladas a partir de la década de 1990. En primer lugar, analizaremos la estética relacional planteada por Nicolas Bourriaud, la cual marca el punto de arranque de estas líneas discursivas. En segundo término, profundizaremos en el estudio de la denominada estética dialógica, teorizada por Grant H. Kester. En tercer y último lugar, efectuaremos una aproximación a la estética relacional de Claire Bishop y a su interés por plantear la cuestión de los antagonismos relacionales.

2.3. NICOLAS BOURRIAUD Y LA ESTÉTICA RELACIONAL. CREACIÓN DE COMUNIDADES DEMOCRÁTICAS

La importancia de la presencia activa del espectador en un determinado tipo de obra nos permitirá comprender las diferentes vías en las que la participación se ha hecho evidente y cómo éstas han

²⁵ BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad líquida*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2003.

ejercido su influjo en el desarrollo de ciertas manifestaciones artísticas que, surgidas a partir de la década de los años 1990, prestan un especial interés a la creación de relaciones sociales.

En el caso de la estética relacional, desarrollada por el comisario y crítico Nicolas Bourriaud, la creación de comunidades temporales y espontáneas en las que los participantes actúan como sujetos igualitarios, se convierte en un dispositivo esencial por medio del cual se apuesta por unos procesos sociales en los que se aspira a ampliar o redefinir los espacios democráticos. Bourriaud reclama un cambio de modelo del arte con la aparición de las prácticas relacionales. Todo ello queda recogido en el libro *Esthétique Relationnelle* de 1998, donde recopila una serie de artículos, cuyo denominador común se centra en el análisis del panorama artístico de dicho momento²⁶. En el citado volumen se detecta claramente el influjo de autores como Michel de Certeau (concepto de lo cotidiano e importancia de las relaciones sociales), las aportaciones sobre la revolución en los modos de vida de Félix Guattari y, por último, la reutilización del término «intersticio social» acuñado por Karl Marx para definir dichas prácticas.

²⁶ Se trata de un compendio de textos escritos y artículos publicados en revistas como *Documents sur l'art* o catálogos de exposiciones.

2.3.1. *Traffic* y el inicio del arte relacional

A partir de finales de la década de 1990 las instituciones artísticas recibieron con los brazos abiertos al arte relacional. Dichas prácticas insistían en los procesos participativos y su objetivo iba encaminado a que tuviesen lugar acontecimientos que estimularan nuevos eventos o micro-acontecimientos, reclamando así un aumento del intercambio social y una voluntad de crear comunidades de convivencia²⁷. Los distintos modelos pertenecientes a la esfera de las relaciones humanas —desde citas, encuentros o fiestas, hasta juegos, colaboraciones o contratos— se convirtieron en formas artísticas²⁸. Se alentaba, así, lo que se podría conocer como «el síndrome de la estética relacional», en palabras de Christiane Paul²⁹, una situación propiciada, en cierto modo, por Bourriaud y su influyente y ya citada publicación *Esthétique relationnelle*. No obstante, cabe señalar que realmente este término se había gestado dos años antes en la

²⁷ Como veremos más adelante la apuesta por este tipo de arte será determinante en la programación del Palais de Tokyo, del que fue director Nicolas Bourriaud, junto con Jérôme Sans, entre 1999 y 2006.

²⁸ Muchos críticos de arte han denunciado la adopción de este tipo de prácticas en un modelo de diversión dentro de las políticas culturales occidentales a principios de este siglo. Para más información y, sobre todo, para el caso español, véase ALBARRÁN DIEGO, Juan: «Esplendor y ruina de un paradigma. Lo relacional: París-Madrid, Madrid-León», Conferencia leída en las III Jornadas sobre arte contemporáneo en Castilla y León, *Toda práctica es local*, MUSAC, 16 de abril de 2010. En línea: <http://brumaria.net/wp-content/uploads/2011/08/266.pdf> [Consulta: 13.10.2013].

²⁹ PAUL, Christiane: «Los nuevos medios en el arte mayoritario», *Artnodes*, nº 11 (Noviembre 2011), pp. 45-50. En línea: <http://artnodes.uoc.edu/index.php/artnodes/article/view/artnodes-n11-paul/artnodes-n11-paul-esp> [Consulta: 07.12.2013]. Actualmente el servidor no se encuentra operativo.

exposición *Traffic*, comisariada por él mismo y realizada en el CAPC de Burdeos. La muestra reunió a un grupo de artistas que compartían como punto en común las experimentaciones sociales con el público, visto éste como «el espacio interhumano de la relacionalidad». Bourriaud presentaba así a los artistas participantes en dicha exposición: «Cada uno de los 28 artistas que participan en la exposición de *Traffic* poseen un universo de formas, una problemática y una trayectoria que aparentemente les es propia: ellos no están unidos por ningún estilo, y aún menos por cualquier tema o iconografía. Lo que estos artistas realmente tienen en común es que trabajan dentro del mismo horizonte práctico y teórico: la esfera de las relaciones humanas. Sus trabajos destacan por los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia de la estética propuesta a la mirada, y los procesos de comunicación, en su dimensión concreta, como instrumento para unir a individuos y grupos humanos»³⁰.

En este sentido, las relaciones sociales constituyeron el elemento central en la práctica artística defendida por Bourriaud, ya

³⁰ «Each one of the 28 artists taking part in the *Traffic* exhibition has a whole world forms, a set of problems, and a trajectory which are all peculiar to him or her. They are not linked together by any style, and even less so by any theme or iconography. What these artists do have in common, though, is more crucial, because they are working within the same practical and theoretical horizon –the realm of relationships between people. Their works highlight social methods of Exchange, interactivity with the onlooker within the aesthetic experience proposed to him/her, and communication processes, in their tangible dimension as tools for linking human beings and groups to one another». BOURRIAUD, Nicolas: «Traffic: Spaces-Times of Exchanges», en BOURRIAUD, Nicolas (com.): *Traffic*, CAPC, Burdeos, 1996, p. 9.

que como el propio autor considera, «el arte es un estado de encuentro»³¹. Los intercambios producidos en esos encuentros, dotarán al espacio de las condiciones necesarias para la creación de un horizonte democrático. Al respecto, cabe remarcar, como indica Jesús Segura, que la estética relacional de Bourriaud se fundamentará principalmente en dos aspectos esenciales: la emancipación del sujeto y el discurso democrático³².



Xavier Veilhan, *The Fire* (1996) en la exposición *Traffic*, Burdeos

³¹ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008 (2ª edición), p. 17.

³² SEGURA, Jesús: «Genealogía del arte relacional en el arte público», en VV. AA.: *Arte contextual. Intervenciones en el espacio público*, Visión Libros, Madrid, 2012, p. 18.

A su vez, los escritos de Bourriaud deben situarse dentro de un periodo caracterizado por la expansión de las tecnologías de la telecomunicación. Al respecto, el autor francés denunciará la cosificación presente en el espacio de las relaciones humanas debido a las carencias reales de comunicación y a la aparición de una multitud de espacios de tránsito desde donde dichas relaciones son reformuladas (sitios de descanso, lugares de entretenimiento o recreo...), lo que provoca que las mismas sean tratadas como simples productos de mercado. Según el teórico Gran H. Kester, Bourriaud «ofrece una rearticulación más o menos directa de la vanguardia convencional, en la que la actitud instrumentalizada, antes entendida como un posible efecto de la exposición a la cultura de masas, ahora coloniza los modos y las maneras más íntimas de la interacción humana»³³.

Debido a ello, no podemos obviar la influencia ejercida en Bourriaud por la figura de Guy Debord, artista, filósofo y cineasta, cuyas referencias teóricas son muy frecuentes en este tipo de iniciativas. Al respecto, Claire Bishop reconoce que la obra *La sociedad del espectáculo* (1967) fue percibida, sobre todo por algunos críticos de la izquierda, como un proyecto que «rehumaniza una sociedad adormecida y fragmentada por la represiva instrumentalización de la

³³ «Bourriaud offers a fairly straightforward rearticulation of conventional avant-garde art, in which the instrumentalizing attitude formerly understood as a potential effect of exposure to mass culture has now colonized the most intimate modes and pathways of human interaction». KESTER, Grant H.: «Collaboration, Art, and Subcultures», *Notebook Videobrasil 02 – Art Mobility Sustainability*, nº 2 (2006), p. 14.

producción capitalista. Teniendo en cuenta la saturación casi total del mercado de nuestro repertorio de imágenes [...] la práctica artística ya no puede girar en torno a la construcción de objetos para ser consumidos por un espectador pasivo. En su lugar, debe haber un arte de acción, que interactúa con la realidad, adoptando medidas para reparar el vínculo social»³⁴. Pero además de la postura adoptada por muchos artistas y movimientos en contra de la sociedad espectacularizada —por ejemplo, pensemos en los casos del arte relacional o del arte dialógico—, Bishop pone también su mirada en la influencia negativa ejercida por los valores del neoliberalismo, hecho que le lleva a potenciar la afirmación de la colectividad y a cuestionar el individualismo. De esta forma, todo aquello que se halle relacionado con la comunidad o con la colectividad supondrá, siquiera sea indirectamente, una crítica hacia el nuevo orden mundial. De hecho, los proyectos participativos actuarán y serán tomados como algo dirigido contra la imposición de los mercados y la difusión de la autoría individual, gracias a la utilización de las prácticas de colaboración.

³⁴ «It rehumanises a society rendered numb and fragmented by the repressive instrumentality of capitalist production. Given the market's near total saturation of our image repertoire, so the argument goes, artistic practice can no longer revolve around the construction of objects to be consumed by a passive bystander. Instead, there must be an art of action, interfacing with reality, taking steps —however small— to repair the social bond». BISHOP, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londres/Nueva York, 2012, p. 11.



Portada de la publicación *Estética relacional* (1998)

Por otra parte, el desarrollo de la estética relacional también coincidirá con un momento de presencia significativa de la interactividad en el arte contemporáneo, dado que las obras artísticas funcionarán como vehículos para establecer relaciones sociales entre el artista y el público, convirtiendo a éste en participante activo y/o colaborador de la misma obra. Para Bourriaud un grupo de artistas de la década de 1990 responderá a esta situación, reorientando la práctica artística desde la producción de objetos a un proceso de intercambio intersubjetivo. El teórico francés afirma: «Así la obra de arte contemporánea no se ubicará como la conclusión del *proceso creativo*

(un *producto finito* para contemplar), sino como un sitio de orientación, un portal, un generador de actividades»³⁵. En otras palabras, ya no existirá un espacio limitado, sino más bien una sucesión continua de acciones. Bourriaud hará hincapié en el proceso, en la performatividad y en la apertura de la obra. Unas prácticas que enfatizarán lo temporal por encima de las condiciones espaciales, hecho que ayudará a la aparición de microcomunidades de interacción humana: las exposiciones serán diseñadas y compuestas por las mismas relaciones del público. De este modo, los visitantes se podrán reunir, hablar, comer, beber u escuchar música, en el mismo sentido que Michel de Certeau describirá las tácticas de ocupación de la ciudad en su libro *La invención de lo cotidiano* (1980).

2.3.2. Lo relacional como paradigma estético

La novedad del discurso relacional descansa en el hecho de que Bourriaud presentó el arte relacional como un nuevo paradigma dentro del arte contemporáneo, lo cual suponía un cambio que afectaba a todo el esquema estético tradicional³⁶. El interés de estas

³⁵ BOURRIAUD, Nicolas: *Postproducción*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2007 (2ª ed.), p. 16.

³⁶ Es interesante puntualizar que, además de presentar un discurso teórico sobre lo relacional y aunque éste presentó algunas deficiencias –que trataremos sobre todo en el apartado dedicado a Claire Bishop–, el planteamiento de Bourriaud actuó como un modelo que tuvo mucha repercusión y difusión dentro del circuito artístico contemporáneo. No hay que olvidar que el arte relacional obtuvo un gran apoyo institucional gracias a que Bourriaud se ocupó, tal como ya hemos apuntado, de la dirección del Palais

prácticas se centrará en las mismas relaciones surgidas en esos encuentros espontáneos, lo que pondrá en cuestión conceptos como obra de arte, artista, sujeto estético o espacio expositivo. Ello hará que los elementos integrantes del esquema estético vayan perdiendo su importancia, recayendo todo el protagonismo en las interacciones humanas: «¿De dónde provienen los malentendidos que rodean el arte de los años noventa sino de una ausencia de discurso teórico? La mayor parte de los críticos y filósofos se niegan a pensar las prácticas contemporáneas en su totalidad, que permanecen entonces ilegibles, ya que no se puede percibir su originalidad y su pertinencia si se las analiza a partir de problemas ya planteados o resueltos por las generaciones precedentes»³⁷. Así, podemos observar cómo el crítico francés insistirá en afirmar que «no es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica»³⁸. De este modo, la propuesta relacional se basará en un determinado tipo de práctica artística cuya intencionalidad ya no será construir realidades utópicas o imaginarias, tal y como éstas se habían caracterizado en los diferentes movimientos artísticos en la modernidad, sino que por lo contrario buscará plantear, a partir de la misma realidad, modos de sociabilización y de colectividad³⁹. El arte de hoy deberá, según Bourriaud, «aprender a

de Tokyo, promocionando un modelo atractivo que tuvo la habilidad de readaptarse en otros museos.

³⁷ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, op. cit., p. 5.

³⁸ *Ibidem*, p. 11.

³⁹ Para Julia Svetlichnaja: «Si el arte tiene como objetivo una liberación social, la investigación de Bourriaud se enfrentaría a tres problemas: el primero corresponde a que la estética relacional supuestamente contribuiría a una sociedad más democrática, humanizando las relaciones capitalistas globales; el segundo tema al que se enfrentaría sería su no relación con las luchas y movimientos sociales existentes; y el tercer problema sería que la propuesta

habitar el mundo mejor, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica»⁴⁰.

Ahora bien, aunque Bourriaud anuncia con las prácticas relacionales un cambio de modelo en el arte, ello no le lleva a renegar de los discursos teóricos de la tradición postestructuralista —que tienen vínculos con la estética moderna— y retomar nociones como el concepto de materialismo aleatorio o *del encuentro* definido por Louis Althusser, el concepto de lo cotidiano de Michel de Certeau o las aportaciones de los filósofos Félix Guattari y Gilles Deleuze⁴¹. El teórico Grant H. Kester advierte que existe una cierta dependencia por parte de Bourriaud y de otros críticos —como es el caso de Claire Bishop, que se posicionará totalmente en contra de las prácticas relacionales con su defensa del *antagonismo relacional*— a la hora de acudir a unas compartidas fuentes postestructuralistas, hecho que ha supuesto una limitación para efectuar una amplia explicación sobre la práctica

de Bourriaud neutraliza y reduce las experiencias estéticas al nivel de la interactividad y la transformación del espectador en un agente activo». «If the goal of art is social liberation, then there are three main problems with Bourriaud's approach that I would like to touch upon here. The first one corresponds to the way in which Relational Aesthetics supposedly contribute to a more democratic society by humanising global capitalist relations. The second issue concerns relational art's position of non-relation to existing social struggles and movements. The third problem relates to Bourriaud's proposal to neutralise and reduce aesthetic experience to the level of interactivity and the spectator's transformation into an active agent». SVETLICHNAJA, Julia: *Artistic Practices & Democratic Politics: Towards the Markets of Uncertainty from Counter-hegemonic Positions to Plural Hegemonies*, Universidad de Westminster, Westminster, 2011, p. 17.

⁴⁰ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, op. cit., p. 12.

⁴¹ Más adelante nos centraremos en cada autor para destacar aquellos aspectos que han sido tomados por el crítico Nicolas Bourriaud para argumentar su propuesta relacional.

colectiva⁴². El dilema surgido alrededor de esta cuestión llevará a tomar la estética relacional como una vanguardia y limitarla básicamente al desarrollo de un género de instalación⁴³. Esta idea será desarrollada y defendida por la crítica de arte Claire Bishop⁴⁴.

Siguiendo a Jordi Claramonte la estética relacional reúne las características necesarias para plantear una estética de final del siglo XX. Para ello, la misma recurre a tres aspectos: *una reformulación política actualizada de la postmodernidad*, lo que le lleva a distanciarse de la visión idealista y teleológica de la modernidad; asimismo, se propone hablar de *mundos posibles* en vez de un *mundo futuro* y, por último, en la estética relacional el artista es el encargado de construir situaciones que darán pie a nuevas relaciones humanas⁴⁵. Claramonte concluye señalando que nos encontraríamos ante una especie de síntesis de lo que Michel de Certeau y la Internacional Situacionista preconizaban, aunque cabe decir que dicha síntesis habría sido readaptada para su ubicación en galerías y salas de museo.

⁴² KESTER, Grant H.: *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in Global Context*, Duke University Press, Durham NC, 2011.

⁴³ CIRAUQUI, Manuel: «La incertidumbre del contexto. Entrevista a Rirkrit Tiravanija», *Lápiz. Revista de Internacional de arte*, nº 222 (Abril 2006), pp. 28-41.

⁴⁴ Véase BISHOP, Claire: «Relational Art and Antagonisms», *October*, nº 110 (Otoño 2004), p. 55.

⁴⁵ CLARAMONTE, Jordi: «Modos de hacer», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 387.

2.3.3. ¿Ruptura o continuidad con las prácticas participativas prededentes?

Bourriaud buscará reforzar la idea de un nuevo paradigma estético al romper la continuidad entre las prácticas participativas de la década de 1960 y las de la década de 1990. Resulta interesante acercarse a las aclaraciones que Bourriaud realiza respecto a la asociación de la estética relacional con la idea de participación y a la tipología de prácticas artísticas desarrolladas sobre todo a partir de los años 1960: «Quizá fue eso lo que pudieron entender, porque lo conocían de los libros de arte de los sesenta. En términos generales, intenté comprender y explicar lo que veía emerger, no como algo pensado de repente, y teorizar lo que estaba ocurriendo»⁴⁶. Debido a ello, su principal tarea fue proporcionar un marco conceptual que ayudase a analizar las prácticas de los años 1990, prácticas artísticas que todavía hoy en día podemos ver como fluctuantes dentro de este discurso teórico. Según Bourriaud, con los artistas relacionales nos enfrentamos a un grupo que, desde la aparición a mediados de la década de 1960 del arte conceptual, decide eludir todo tipo de reinterpretación en torno a cualquier movimiento estético del pasado. Bourriaud en la exposición *Traffic* señala: «El arte relacional no es la

⁴⁶ «Maybe that is what they were able to understand, because they already knew it from 1960's art history books. In general terms, I try to understand and explain what I see emerging, not to produce afterthoughts and theorize what has already happened». RYAN, Bartholmew: «Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud», *Art in America. International Review* (Marzo 2009). En línea: <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-17/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud/> [Consulta 03. 11. 2013]. Actualmente el servidor no se encuentra operativo.

revisión o vuelta de ningún movimiento, la vuelta de ningún estilo; nace de la observación del presente y de la reflexión sobre el destino de la actividad artística»⁴⁷. En cualquier caso, en su libro *Estética relacional* Bourriaud, sí reconoce esa relación con las prácticas desarrolladas en los años 1960 y 1970, y cómo éstas se basan en la interacción entre público y artista en la formulación de la obra. A raíz de ello, los artistas trabajarán a partir de *formas sociales*, que retomarán las prácticas desarrolladas en las décadas precedentes, pero abandonando la discusión sobre la definición del arte. El objetivo que se perseguirá con ello ya no será reflexionar sobre los límites del arte, sino utilizar el mismo como vía de resistencia social para combatir la sociedad del espectáculo.

En este sentido, Bishop en el texto «Viewers as producers»⁴⁸, que sirve de introducción para su publicación *Participation* (2006), subraya la existencia de tres aspectos que se mantienen constantes en la evolución y desarrollo del arte participativo desde los años 1960 hasta la actualidad. En primer lugar, nos encontramos con el deseo de crear un sujeto activo a través de la puesta en marcha de la

⁴⁷ «Relational art is not the revival of any movement, or the comeback of any style. It issues from an observation to the present and from thinking about the lot of artistic activity». BOURRIAUD, Nicolas: *Traffic*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁸ Esta publicación recoge escritos no sólo de artistas como Lygia Clark, Helio Oiticica, Joseph Beuys, Augusto Boal, Félix González-Torres, Thomas Hirschhorn y Rirkrit Tiravanija; sino también una diversa compilación de textos teóricos dentro del marco del arte relacional realizados por Umberto Eco, Bertolt Brecht, Roland Barthes, Peter Burger, Jean-Luc Nancy, Edouard Glissant y Félix Guattari. Todo ello, además, unido a posiciones derivadas de los recientes debates críticos y curatoriales promovidos por Lars Bang Larsen, Nicolas Bourriaud, Hal Foster y Hans-Ulrich Obrist. Véase BISHOP, Claire: *Participation*, The MIT Press, Whitechapel Art Gallery, Londres, 2006.

experiencia simbólica y física de participación, un nuevo sujeto emancipado capaz de encontrar por sí mismo una estética basada en su particular realidad, política y social. En segundo lugar, Bishop destaca la disolución de la autoría de la obra de arte a través de la creación colaborativa. Y, por último, se señala una tercera característica: la crisis percibida por la comunidad y la consiguiente responsabilidad colectiva. Esta situación se habría hecho más visible desde la caída del comunismo⁴⁹. De este modo, el arte participativo encuentra su razón de ser en el restablecimiento del tejido social a través de colaboraciones colectivas de significados. Desde esta perspectiva, aunque no podamos exponer que hay una reinterpretación, sí es posible decantarse por una continuación de determinadas prácticas desarrolladas en los años 1970. Así, encontramos aspectos comunes entre las prácticas relacionales y ciertos registros vinculados a Fluxus o al arte conceptual, y ello a pesar de que esta continuidad sólo se dé desde una interpretación formal, ya que las razones o motivaciones por las que se utilizaron estos registros ya no son las mismas. Partiendo de este hecho, hay que enmarcar estas prácticas experimentales dentro de una actitud rupturista en lo concerniente a la visión unidireccional del arte, su pretendida autonomía y su intención de activar al sujeto pasivo.

Por otra parte, Paul Ardenne —al igual que Bishop— se presenta también contrario a considerar y calificar como algo novedoso la variante relacional surgida en los años 1990. Por este motivo,

⁴⁹ También es interesante hacer mención a su último libro que recogerá estas ideas. BISHOP, Claire: *Artificial Hells...*, *op. cit.*

coincidimos con Ardenne al considerar que las prácticas relacionales no plantean una ruptura con las prácticas participativas de 1960 y 1970. Bourriaud, incluso, llega a escribir: «La generación de los noventa retoma esta problemática, central en las décadas de 60 y 70, pero deja de lado la cuestión de la definición de arte. 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. [...] Ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba lo *nuevo* y que llamaba a la subversión a través del lenguaje; hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la *sociedad del espectáculo*. Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas: toda composición crítica *directa* de la sociedad carece de sentido si se basa en la ilusión de una marginalidad ya imposible, e incluso *retrógrada*»⁵⁰.

M^a Elena Úbeda distingue dos estadios de relacionalidad: el primero promueve las prácticas donde hay una implicación corpórea, hecho que le lleva a beber de la *fenomenología de la carne*: «El espacio del proceso se abre a la participación corporal del sujeto estético en un primer estadio de relacionalidad», lo que significa que «la corporalidad de la experiencia estética promueve la creación de un campo de relaciones. Las instalaciones y los objetos relacionales

⁵⁰ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, op. cit., pp. 34-35.

promueven un espacio intermedio, un espacio *in-between*»⁵¹. El segundo estadio de relacionalidad plantea espacios de confrontación y negociación, caracterizados por un trasfondo crítico y político, herencia de las vanguardias y de pensadores como Foucault: «Las propuestas no son un fin en sí mismas, pues su mayor peso recae en la efectividad y función social de las mismas»⁵².

2.3.4. Lo cotidiano como resistencia y la relectura de Michel de Certeau

Aunque no pretendemos abarcar todo el conjunto de propuestas desarrolladas por Michel de Certeau, pues su trabajo es amplio y aborda gran cantidad de temas, sí nos proponemos acercarnos en este punto a algunas de las aportaciones del sociólogo francés que, en cierto modo, podríamos vincular con las prácticas relacionales, dado que ello permitirá interpretar las mismas desde perspectivas más amplias. Como indica Jordi Claramonte: «Bourriaud en cierto modo es una secuela de De Certeau y lo que éste significa, sólo que es una secuela muy particular [...], en la medida en que supone tanto una recapitulación de todas las declaraciones conceptuales

⁵¹ Los espacios *in-between* hacen referencia a las ideas de pliegue e intersticio. Serían los espacios de fricción, lugares en los que se producen los entrelazamientos, las complicidades, pero también las arrugas, una especie de resistencia. ÚBEDA FERNÁNDEZ, M^a Elena: *La mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico* (Tesis Doctoral), Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, 2008, Granada, p. 465.

⁵² *Ibidem*, p. 516.

postsituacionistas como, al mismo tiempo, una *vuelta al orden* concentrada en una reconducción de las prácticas artísticas al interior de la galería y el museo»⁵³.

De Certeau en *L'invention du quotidien* (1980) parte de la reflexión sobre las denominadas *operaciones de los usuarios*, habitualmente sometidas a la pasividad y la disciplina. En el análisis de estas acciones —o como el propio De Certeau las califica: *maneras de hacer cotidianas*— descubre que estas operaciones determinan la propia actividad social, y no a la inversa como se podría pensar, de manera que cada individualidad salvaguarda la *pluralidad incoherente* de sus determinaciones relacionales. En este sentido, las prácticas o los *modos de hacer* articulan la actividad social, dejando de figurar en el fondo de la misma.

La homogeneización tanto de las actividades del trabajo como del ocio hace que la reproducción económica actúe bajo modos ficticios. «En los lugares de trabajo, cunden técnicas culturales que disfrazan la reproducción económica bajo cubiertas ficticias de sorpresa (*el acontecimiento*), de verdad (*la información*) o de comunicación (*la animación*). Recíprocamente, la producción cultural ofrece un campo de expansión a las operaciones racionales que permiten administrar el trabajo»⁵⁴. Frente al orden imperante Michel de Certeau introduce el escamoteo como táctica de resistencia, dado que

⁵³ CLARAMONTE, Jordi: *op. cit.*, p. 387.

⁵⁴ DE CERTEAU, Michel: «De las prácticas cotidianas de oposición», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo: *op. cit.*, p. 393.

suscita pluralidad y creatividad. Partiendo de ello, Bourriaud se refiere al control de nuestra sociedad por parte de la tecnología y las telecomunicaciones, y cómo las mismas han influido negativamente en los contactos humanos: «Hoy la comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados». Las relaciones humanas siempre son producidas en espacios y a partir de formatos cosificados, impidiendo que éstas puedan existir fuera de los mismos. El individuo aparece dentro de este entramado como mero consumidor de tiempo y de espacio. De este modo, ante la problemática planteada, Bourriaud desarrollará la idea de libertad contraponiéndola a la de control, de ahí que las prácticas relacionales puedan ofrecer una salida ya no desde los metarrelatos modernistas, sino desde la misma vida cotidiana. En este sentido, las obras actúan bajo el concepto de *utopías de proximidad*. «Las obras producen espacio-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas»⁵⁵.

Desde esta perspectiva, podríamos vincular el pensamiento de Bourriaud con el de De Certeau partiendo de la noción de táctica. Para De Certeau la táctica es una «acción calculada determinada por la ausencia de lugar propio [...] La táctica no tiene más lugar en el otro.

⁵⁵ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional, op. cit.*, pp. 53-54.

Además, debe actuar en el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña. No tiene medio de mantenerse a ella misma, a distancia, en una posición retirada, de previsión, de recogimiento en sí: es movimiento *en el interior del campo de visión del enemigo*»⁵⁶. De este modo, la táctica conecta con la estética relacional en tanto que productora de micro-resistencias movilizadas a partir de las prácticas cotidianas⁵⁷.

Bourriaud, por tanto, se sirve del propio espacio institucionalizado (la galería o el museo) como parte del espacio de poder donde hacer aparecer esas fracturas o tácticas —por utilizar el término utilizado por De Certeau— para producir espacios libres de la dominación de la producción del capitalismo avanzado. En palabras de Miguel Ángel Hernández Navarro: «Un arte de la realidad que pretende alejarse del mundo del arte para acercarse al mundo real, al espectador real, un arte de la vida cotidiana que se eleva sobre el mandato de la experiencia y el acercamiento de las cosas mismas»⁵⁸.

⁵⁶ DE CERTEAU, Michel: *op. cit.*, p. 400.

⁵⁷ ALBAL MEDINA, Paula: «Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau», *Kairos. Revista de temas sociales*, nº 20 (Noviembre 2007). En línea: <http://www.revistakairos.org/k20-archivos/abalmedina.pdf> [Consulta: 03.06.2013]. Actualmente el servidor no está operativo.

⁵⁸ HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel: «El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro», *Observaciones filosóficas*, nº 3 (2006). En línea: <http://www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html> [Consulta: 10.09.2013].

2.3.5. Las experiencias relacionales y la producción de subjetividades desde la perspectiva de Félix Guattari

El pensamiento de Félix Guattari⁵⁹ ha ejercido una profunda influencia en la teoría del arte relacional propuesta por Nicolas Bourriaud. De hecho, como podemos constatar en la publicación *Esthétique relationnelle*, la misma dedica un amplio apartado a las aportaciones del filósofo francés y a su aproximación a su nuevo paradigma estético⁶⁰, un paradigma en el que destaca el papel desempeñado por las subjetividades, las cuales van unidas al mismo desarrollo de la democracia y a los problemas relacionados con la propia existencia, en concreto, con la vida del planeta⁶¹. Es decir, se trata de aproximarse a la construcción de una vida asociada a la

⁵⁹ La figura de Félix Guattari ha estado asociada a las prácticas que se han movido bajo la conocida idea de la *micropolítica*, término surgido durante la revuelta parisiense de Mayo del 68. Con la publicación de *Capitalismo y esquizofrenia*, escrito conjuntamente con Gilles Deleuze, se impulsará la extensión de la noción de micropolítica, así como el desarrollo de la idea de *revolución molecular*, a través de la cual se trataba de realizar una transformación social a partir de abordar desde lo político ámbitos que normalmente habían permanecido en la esfera privada –las relaciones familiares, laborales, sexuales, institucionales, escolares, etc.–. La influencia de este concepto ha sido evidente en el discurso artístico-teórico de las décadas de 1970 y 1980 en lo referente a las llamadas políticas de identidad.

⁶⁰ «En la penuria de la actual reflexión estética, nos parece también cada vez más útil, sea cual fuera el grado de arbitrariedad que marca esta operación, proceder a una suerte de trasplante de pensamiento de Guattari al campo del arte actual. Creando así un *enlace polifónico* lleno de posibilidades. Se trata ahora de pensar el arte con Guattari, con la caja de herramientas que nos deja». BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, *op. cit.*, p. 109. Véase también el capítulo dedicado al pensamiento de Guattari en «Hacia una política de las formas» en dicha publicación (pp. 99-131).

⁶¹ GIL CLAROS, Mario Germán: «Subjetividades contemporáneas. Un acercamiento estético y político a Félix Guattari», *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, nº 75 (Mayo 2011), p. 2.

cotidianeidad y a sus aspectos políticos a partir de una revolución molecular en los modos de la vida, revolución que correspondería a un momento en el que las utopías sociales dejan paso a las llamadas microutopías de lo cotidiano, un hacer que según Bourriaud se halla en la base de las prácticas artísticas de la década de 1990. Guattari respecto a esto indica: «Así como pienso que es ilusorio apostar por la transformación de la sociedad, también creo que las tentativas microscópicas, como las experiencias comunitarias, las organizaciones barriales, la implantación de una guardería en la universidad, etc., juegan un papel absolutamente fundamental»⁶².

Nicolas Bourriaud toma de Guattari una serie de conceptos que traslada a la estética relacional para así poder trabajar con la realidad, entendida como una negociación en la que producir *máquinas de subjetivar* capaces de singularizar situaciones para enfrentarse a la operación de los mass media. De hecho, Bourriaud deja claro desde el principio la situación en la que se encuentran las relaciones sociales en las sociedades actuales: «Hoy la comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciales»⁶³. Al igual que Guattari, Bourriaud expresa su malestar ante esta homogeneización y cosificación de las relaciones sociales, las cuales han quedado reducidas a espacios de consumo. De ahí que surja la necesidad de reconstruir diferentes mecanismos o redes de subjetividad. Desde esta perspectiva, las

⁶² GUATTARI, Félix: *La révolution moléculaire*, 10/18, París, 1977, p. 22; recogido en BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, op. cit., p. 35.

⁶³ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, op. cit., p. 6.

prácticas relacionales, vistas como alternativas democráticas dentro de estos nuevos universos de la comunicación, podrían compararse con *la revolución molecular* en contra del recentramiento de las actividades económicas sobre la producción de subjetividad.

Por otra parte, también se pone de relieve el interés por la aparición del espacio virtual vinculado a las redes de Internet, dado que las mismas abren la posibilidad de acercarse a lo relacional mediante estructuras colectivas y prácticas conjuntas. Bourriaud señala: «Los artistas buscaron interlocutores: ya que el público permanecía como un ente irreal, los artistas incluyeron a ese interlocutor en el mismo proceso de producción. El sentido de la obra nació del movimiento que unía los signos emitidos por el artista, pero también de la colaboración de los individuos en el espacio de la exposición»⁶⁴.

Éric Alliez argumenta que la actual necesidad de restablecer puentes entre las prácticas artísticas de los años 1960-1970 y las nuestras, a pesar de la *ruptura*⁶⁵ defendida por Bourriaud, es debido a que «ese paródico retorno de *capitalismo y esquizofrenia* de otro tiempo, podría dar cuenta de la obstinada *recuperación* de Deleuze y Guattari por parte de quienes detentan una estética relacional». En efecto, «esta recuperación participa de ese efecto retrovisor que hace

⁶⁴ *Ibidem*, p. 102.

⁶⁵ Éric Alliez afirma que los malentendidos que rodean al arte relacional son debidos a la resistencia a negar la ruptura del discurso teórico con las prácticas del arte crítico. ALLIEZ, Éric: «Capitalismo, esquizofrenia y consenso de la estética relacional», *Nómadas*, n° 25 (Octubre 2006). En línea: <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105115224016.pdf> [Consulta: 25.02.14].

dependen la rehumanización estética de la postmodernidad, de la desmaterialización y la re-simbolización espectaculares del arte como experiencia polifónica *transversalista* de los años contestatarios»⁶⁶.

La obra *Caosmosis* —publicada por primera vez en 1992— nos servirá como punto de apoyo imprescindible para acercarnos a los conceptos más interesantes del pensamiento de Guattari, un pensamiento en el que la *producción de subjetividades* asume un destacado protagonismo.

La subjetividad aparece como principal eje de sus investigaciones, ya que uno de sus principales intereses ha ido dirigido a descomponer y restaurar los dispositivos de creación de la misma. Cabe aclarar que Guattari incide más en la producción de subjetividad que en la noción de sujeto, pues sostiene que la condición de sujeto no está dada, hecho que le permite alejarse de la idea tradicional en la que se ve la «esencia última de la individualización, como pura aprehensión, pre-reflexiva, vacía, del mundo, como foco de sensibilidad, de la expresividad, unificador de los estados de conciencia»⁶⁷. La aportación de Guattari es especialmente valiosa, puesto que considera no natural la subjetividad humana. Para ello ve necesario eliminar la subjetividad del sujeto para ir más allá de los límites del individuo. Se trataría de acercar dicha subjetividad a las maquinarias impersonales de sociabilidad: «Sólo el dominio de los

⁶⁶ *Ibidem*, p. 180.

⁶⁷ GUATTARI, Félix: *Caosmosis*, Manantial, Buenos Aires, 1996, p. 36.

dispositivos colectivos de la subjetividad permite inventar dispositivos singulares»⁶⁸.

Su objetivo, por tanto, son los resultados de esas formaciones que surgen a partir de múltiples y heterogéneas líneas de subjetivación, es decir, el análisis de esos productores de subjetividad «que tienen la habilidad de engancharse libremente, lanzarse detrás de las leyes del *socius*», desde grupos sociales, instituciones, etc. y que en el campo del arte podríamos aplicar a determinadas obras, sobre todo a aquellas que presentan una evidente intención política. De este modo, la subjetividad surge como la «piedra angular del edificio social»⁶⁹, elemento a partir del cual se pretende combatir la operación de los mass media y el dominio que ejercen sobre las situaciones cotidianas.

La máquina para Guattari vendría a ser como una conformación de diferentes componentes —sociales, subjetivos, tecnológicos, corporales— que producirían un *acontecimiento de lo real*. El acontecimiento sería el surgimiento de un foco enunciativo, es decir, se trataría de algo que se produce y que no es el yo, pero tampoco el otro. Guattari aboga por la invención de una nueva construcción colectiva de enunciados en lo que se refiere al colegio, a la familia, a la comunidad vecinal, al barrio...: «Lo que importa es nuestra capacidad de crear nuevos dispositivos en el seno del sistema de *equipamientos colectivos* que forman las ideologías y las categorías de pensamiento, creación

⁶⁸ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, op. cit., p. 113.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 110.

que presenta numerosas similitudes con la actividad artística»⁷⁰. La producción colectiva nos ofrecerá la posibilidad de construir territorios mínimos —territorios existenciales personales⁷¹— donde poder identificarnos y en los que inventar nuevas relaciones.

Desde esta perspectiva, con el nuevo paradigma pretende subvertir los valores capitalistas para recuperar la multiplicidad y pluralismo del mundo. Guattari opone a la homogeneización y a la estandarización de los modos de subjetividad, la necesidad de comprometer el ser en procesos de *heterogénesis*⁷². Además, añade, esto permitirá recuperar la dimensión ética, ya que tan sólo a partir del reconocimiento de la alteridad la ética es posible. De hecho, recoge Bourriaud, «la subjetivización podría ser definida sólo por la presencia de una segunda subjetividad: (para hablar de mí tengo que hablar de los otros, los que me rodean). Constituye un *territorio* a partir de los territorios de encuentro: formulación evolutiva, se moldea sobre la diferencia que la constituye a sí misma como principio de la alteridad»⁷³.

En este sentido, Guattari aboga por un paradigma ético-estético como modelo de producción de subjetividad, que se presenta como alternativa a los paradigmas científico y/o económico-productivista pertenecientes al universo capitalista. Este paradigma estético se basará en un modelo de producción ecosófico, es decir, en

⁷⁰ *Ibidem*, p. 111.

⁷¹ *Ibidem*, p. 115.

⁷² GUATTARI, Félix: *op. cit.*, pp. 47-74.

⁷³ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, *op. cit.*, p. 114.

una relación ético-política entre las tres ecologías: la ecología social, la ecología mental y la ecología medioambiental —las relaciones sociales, la subjetividad y el medio ambiente—, hecho que posibilitará la recuperación del territorio político deteriorado por el actual sistema de producción económica⁷⁴.

Lo que se destaca, por tanto, es «la posibilidad de refundar —no reconstruir— Utopías. Pero sin nostalgia alguna, y sin delirios paranoicos sobre el apocalipsis tecnológico. Sino con micropolíticas de intensificación de las subjetividades, que son la única vía capaz de dar batalla al fascismo en todas sus dimensiones», algo que apunta el propio Guattari en una entrevista⁷⁵. La creación artística será entendida como experiencia capaz de abrir otros universos posibles, dado que, al igual que las prácticas ecosóficas, la misma busca reconstruir territorios existenciales a partir de modos de funcionamiento de subjetividad puestos en minoría. Guattari dice que el arte «no tiene un monopolio de la creación, pero lleva a su punto extremo una capacidad mutante de invención de coordenadas, de engendramiento de cualidades del ser inauditas, jamás vistas, jamás pensadas. El umbral decisivo de constitución de este nuevo paradigma estético reside en la aptitud de

⁷⁴ En torno a este concepto véase GUATTARI, Félix: *Las tres ecologías*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

⁷⁵ URRIBARRI, Fernando «Guattari: el paradigma estético», *Zona Erógena*, nº 10 (Noviembre 1991), p. 3. En línea: <http://es.scribd.com/doc/22866043/Entrevista-a-Felix-Guattari-1991> [Consulta: 20.08.14]. Actualmente el servidor no está operativo.

estos procesos de creación para autoafirmarse como foco existencial, como máquina autopoietica»⁷⁶.

De esta forma, y siguiendo las prácticas relacionales, la práctica artística iría más allá de la producción de objetos o experiencias relacionadas con los espacios artísticos *per se*, puesto que tendría como resultado la gestión de nuevos acontecimientos de lo real; acontecimientos que, en vez de objetos concretos, tenderán a activar dispositivos de existencia en los que se incorporarán métodos de trabajo y/o modos de ser. Así, la obra de arte puede ser entendida como laboratorio, como centro de experimentación y/o como centro social.

2.3.6. El intersticio social de Karl Marx y las comunidades de intercambio relacionales

La espacialidad pensada desde el postmodernismo ha dejado atrás la noción tradicional de espacio, es decir, ha superado su identificación con una categoría abstracta y universal o, desde el punto del vista físico, con un lugar desde donde realizamos y proyectamos nuestras actividades y acciones: «[...] el espacio pasaría de ser un *a priori* a ser una construcción, un producto generado a partir de la

⁷⁶ GUATTARI, Félix: *Caosmosis*, *op. cit.*, p. 130.

acción, interacción y competición de los distintos agentes»⁷⁷. En este sentido, el arte relacional funcionaría más a partir de la esfera de las interacciones humanas y del contexto social y no tanto desde la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado⁷⁸.

Nicolas Bourriaud retoma, por ello, el término de *intersticio social*, acuñado por Marx, que lo utilizó para referirse a las comunidades de intercambio que evitaban su delimitación dentro del marco económico capitalista. Bourriaud afirma: «La obra de arte se presenta como un intersticio social, dentro de la cual las experiencias, estas *nuevas posibilidades de vida*, se revelan posibles»⁷⁹. El autor de la *Estética relacional* describe estas prácticas como modelos alternativos que escapaban a la reificación de las relaciones. Ahora bien, para Marx, el término definía «el hueco o espacio en blanco en el que los trabajadores de las fábricas realizan acciones sociales y de intercambio de manera extraoficial, sin ser descubiertos y dentro de su horario laboral. Estos huecos crean una comunidad alternativa extraoficial, que escapa del sistema reproducción capitalista al emerger

⁷⁷ CARRILLO, Jesús: «Espacialidad y arte público», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE y Jordi; EXPÓSITO, Marcelo: *op. cit.*, p. 128.

⁷⁸ Bourriaud señala que este cambio sucedido en los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno derivaría de la aparición de una cultura mundial y de la extensión del modelo urbano a la casi totalidad de los fenómenos culturales. Tal cambio ha supuesto un crecimiento de los intercambios sociales, así como otra serie de novedades como el aumento de la movilidad de los individuos, el asentamiento de las telecomunicaciones, etc.

⁷⁹ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, *op. cit.*, p. 54.

un sistema de libre intercambio y trueque»⁸⁰. Así, el intersticio se podría entender como un *espacio entre*: sería el espacio creado por las prácticas relacionales, las cuales serían vistas como una especie de trueque o intercambio no mediatizado por la economía.

Bourriaud, al respecto, dice: «El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global»⁸¹. De esta forma, el objetivo de las prácticas relacionales sería crear espacios libres y democráticos a partir de esos *huecos* o espacios, partiendo de unos fines diferentes a los impuestos por la actual estructura de la vida cotidiana. Debido a ello, la intención de los mismos irá dirigida a potenciar los intercambios humanos, pero desde una perspectiva diferente a los producidos a día de hoy por las *zonas de comunicación* impuestas.

Sobre el uso que hace Bourriaud del término *intersticio social* de Marx, Jesús Carrillo señala que la prioridad descrita por el marxismo clásico respecto a la espacialidad presentaría a ésta como un epifenómeno creado por la *realidad social*. Afirmación que se relaciona con lo que autores como Pierre Bourdieu o Homi Bhabha defienden, al considerar el espacio como una construcción cultural y la cultura como un conglomerado de relaciones espaciales, es decir, algo que se aleja

⁸⁰ RODRIGO, Javier: «Sotaiart: prácticas críticas en los intersticios de un museo», *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 19 (2007), pp. 97-98.

⁸¹ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, *op. cit.*, p. 16.

de esa concepción en la que el espacio es tomado como representación de una materialidad o de una ideología y/o forma de poder⁸².

Las prácticas relacionales van a encontrar en los espacios artísticos una plataforma para desarrollar estas propuestas: «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 las relaciones humanas que refleja. Dentro de este intersticio social, el artista debe asumir los modelos simbólicos que expone: toda representación reenvía a valores que se podrían trasponer a la sociedad, pero el arte contemporáneo modeliza más de los que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella»⁸³. Los artistas tratarán de acercarse a la esfera relacional, pero abordada desde su problemática. De este modo, desarrollarán un proyecto político. La obra que realicen será decisiva para crear estos espacios de interrelación, sobre todo, en lo referente a la participación que otorgue el artista al espectador. La exposición se convertirá, como consecuencia de ello, en un espacio privilegiado para llevarse a cabo todo este tipo de experiencias sociales.

⁸² CARRILLO, Jesús: *op. cit.*, p. 131.

⁸³ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional, op. cit.*, p. 17.



Rirkrit Tiravanija, *Do we dream under the same sky?*, Art Basel (2015)

Úbeda Fernández en su investigación acerca de la crisis de la representación y del régimen escópico, habla sobre las diversas estrategias espacializantes, describiendo el intersticio como «un espacio no construido por lo que encarna las diferencias de fuerzas sobre una nada, una falta de ser. El intersticio fenomenológico [...] es una ausencia monumentalizada, corporeizada. [...] El intersticio relacional con intereses socio-políticos se muestra como un espacio para la negociación, un espacio heterogéneo y heterológico capaz de albergar narraciones e identidades de litigio. El intersticio social es el

lugar desde el que la estética de la resistencia y el accionismo político reclaman una subversión de lo establecido»⁸⁴. Así, en contraposición al intersticio relacional defendido por la propuesta de Bourriaud, el intersticio social debería entenderse como aquella obra que hace uso del mismo espacio institucional cultural para utilizarlo como plataforma de difusión, pero a su vez provocando una desestabilización a modo de *microrresistencias* de los discursos que han sido impuestos⁸⁵. El intersticio social vendría a ser un lugar para albergar el conflicto, pero siempre manteniendo la heterogeneidad gracias a una estética de resistencia.

Debido a ello, los modos de hacer relacionales pretenden el conocimiento de los intersticios de nuestro sistema para que así el espectador tome conciencia de determinados problemas. En esta línea encontraríamos obras de artistas como Antoni Abad, Santiago Sierra o Jesús Palomino. Ya en el ámbito internacional la figura por excelencia dentro de este ámbito sería la del artista suizo Thomas Hirschhorn.

⁸⁴ ÚBEDA FERNÁNDEZ, M^a Elena: *op. cit.*, p. 19.

⁸⁵ FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar en el arte actual*, Edilupa, Madrid, 2004, p. 69, recogido en ÚBEDA FERNÁNDEZ, M^a Elena: *op. cit.*, p. 647.



Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument* (2013)

2.3.7. ¿Desintelectualización y desactivación de lo político? La institución como plataforma del arte relacional

Nicolas Bourriaud en muchos de sus textos es consciente de las críticas que puede suscitar su propuesta. En este sentido, escribe: «Las prácticas artísticas relacionales son objeto de crítica reiterada, porque se limitan al espacio de las galerías y de los centros culturales, contradiciendo ese deseo de lo social que es la base de su sentido. Se les reprocha que niegan los conflictos sociales, las diferencias, la imposibilidad de comunicar en un espacio social alienado, en beneficio

de una modelización ilusoria y elitista de las formas de lo social, porque se limitan al medio del arte [...] La principal queja sobre el arte relacional es que representaría una forma suavizada de la crítica social»⁸⁶.

Al respecto, no hemos de olvidar que el arte relacional se fue forjando a través de una serie de exposiciones desarrolladas por Bourriaud en la década de 1990, desde la sección del *Aperto* en la Bienal de Venecia de 1993, hasta exposiciones colectivas como *Commerce* en el Espace Saint Nicolas en París (1994), *Traffic* en el CAPC Musée d'Art Contemporain de Burdeos (1996) —muestra de la que ya hemos hablado anteriormente—, *Contacts* en la Kunsthalle Fri-Art de Friburgo (2000) o *Touch* en el San Francisco Art Institute (2002). En paralelo a este desarrollo expositivo, surgirán toda una serie de publicaciones que posibilitarán la teorización del arte relacional, desde los artículos que Bourriaud publica en *Flash Art* y *Documents sur l'art* (revista que fundó en el año 1992 y que estuvo en el mercado hasta 1997); hasta su obra clave: la ya citada *Esthétique relationnelle*⁸⁷. Pero, sin duda, su propuesta quedará totalmente respaldada a nivel internacional gracias a la programación expositiva llevada a cabo en el Palais de Tokyo, que el propio Nicolas Bourriaud dirigirá entre 1999 y 2006, junto con Jérôme Sans —coeditor de *Documents sur l'art*—.

⁸⁶ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, op. cit., p. 102.

⁸⁷ A este último libro le han seguido otros que han ayudado a dar continuación y refuerzo a su teorización sobre el arte relacional. Véase BOURRIAUD, Nicolas: *Formes de vie. L'art modern et l'invention de soi* (1999); *Postproduction* (2002) y *Radicant* (2009).

Bishop en un artículo publicado en la revista *October*, «Antagonismos y estética relacional» (2004), apunta que la propuesta asumida por el Palais de Tokyo se erigirá en paradigma de un espacio institucional que apoyará un tipo de prácticas artísticas definidas por ser obras abiertas e interactivas, dotadas de una duración indefinida y caracterizadas por hallarse en línea con trabajos considerados como *work-in-progress*. Por consiguiente, Bishop establece una relación entre la estética relacional de Bourriaud y lo que Lewis Kachur describió acerca de las *exposiciones ideológicas* de las vanguardias históricas —la Feria Internacional Dadá de 1920 y la Exposición Internacional Surrealista de 1938—. Con todo, no debemos olvidar que el discurso curatorial vinculado al arte relacional no sólo estará asociado al nombre de Bourriaud, sino también a otros como los de Hans Ulrich Obrist, Maria Lind, Hou Hanru o Barbara van der Linden. A su vez, el paradigma de *laboratorio experimental*, que definía el *modus operandi* del arte de la década de 1990, ha sido asumido por el propio museo —el cubo blanco— como un proceso comercializable dentro de un espacio de ocio y de entretenimiento. Tanto el Palais de Tokyo como otros centros de arte (pensemos, por ejemplo, en el Baltic de Gateshead o en el Kunstverein de Múnich) también han utilizado metáforas como *laboratorio*, *obra en construcción* y *fábrica de arte* para diferenciarse del resto de museos, buscando generar una gran expectativa creativa a través de este tipo de proyectos relacionales. Asimismo, ello ha llevado a que los artistas sean ahora invitados para diseñar o solucionar problemas existentes en el museo, presentando como una obra relacional el diseño de los bares de la propia institución —Jorge Pardo en el K21 de Düsseldorf, Michael Lin en el Palais de

Tokyo y Liam Gillick en la Whitechapel Art Gallery— o, incluso, los lugares de lectura o *lounge* —Apolonia Susteric en el Kunstverein de Múnich o Le Salon del Palais de Tokyo—⁸⁸. De este modo, el museo visto desde la relacionalidad deja de ser un mero espacio destinado a albergar diferentes tipos de exposiciones, para convertirse en un espacio en el que investigar y explorar nuevas formas con las que poder interactuar socialmente con el público, yendo más allá y constituyendo todo el museo en sí mismo una plataforma de experimentación relacional.



Andrea Zittel, *A-Z Pit Bed* (2002), en la exposición *Touch. Relational Art from the 1990s to Now*, San Francisco

Según Juan Albarrán, la utilización relacional del Palais de Tokyo se produjo en un momento en el que desde diferentes discursos

⁸⁸ BISHOP, Claire: «Antagonism and Relational Aesthetics», *op. cit.*, pp. 51-53.

se alertaba no sólo de la falta de espacios dedicados al arte contemporáneo en la ciudad de París, sino también del escaso apoyo que recibían las manifestaciones artísticas más recientes por parte de la administración, lo que incidía en la falta de proyección internacional del arte francés. Bourriaud y Sans aprovecharon este contexto para impulsar un centro en el que se apoyase y difundiera internacionalmente el arte hecho en Francia⁸⁹.

De esta forma, hemos de entender la propuesta de Bourriaud como un fenómeno que siempre se encuentra ligado a una institución, lo que permite poner de relieve el peligro que corre de asimilación. Para Paloma Blanco la aceptación por parte de las instituciones artísticas del arte crítico ha sido una constante: «Lo que en un principio se muestra como una crítica a la institución del arte y sus lenguajes, termina por ser bien recibido en el complejo galería/museo, recuperado como otro ejercicio de vanguardia más, como una mera manipulación en lugar de una transformación activa de signos sociales»⁹⁰. Conviene, pues, que recordemos lo apuntado por el teórico David Pérez cuando advierte que el arte crítico parece reiterar aquello a lo que se enfrenta: «Estar al margen o, si se prefiere, rechazar un orden supone estar afirmándolo ya que cualquier pronunciamiento en torno suyo se está realizando desde dentro. Como consecuencia de ello, toda crítica de índole *constructiva* conlleva en sí misma la afirmación de aquello que se pretende negar, de igual manera que definirnos frente a *algo* supone

⁸⁹ ALBARRÁN DIEGO, Juan: *op. cit.*

⁹⁰ BLANCO, Paloma: «Explorando el terreno», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo: *op. cit.*, p. 48.

estar integrado o integrada (aunque sea de un modo negativo y/o complementario) en ese mismo *algo*»⁹¹.

Teniendo en cuenta este hecho, el arte que nace con pretensiones ajenas a la industria cultural termina por ser asimilado por el aparato comercial y canalizado dentro de un discurso de conveniencia económica e ideológica. Y ello pese a que, como afirma Marcelo Expósito, las instituciones de la cultura, todavía alentadas por la legitimación que les otorga el modelo clásico burgués, son vistas como algo ajeno a la política, aunque, en realidad, no pueden dejar de estar integradas dentro de los aparatos de la conciencia: «Lo que se sigue presentando como espacios de educación y libertad, son también (parte de los) dispositivos sociales destinados a profundizar la explotación de la vida mediante la producción del ocio industrializado. Una parte importante del arte actual implicado en la exhibición estetizada de modos de vida, de subjetividad, que trabajan en el ámbito de *lo real*, deberían considerar seriamente la posibilidad de estar asimismo cumpliendo un rol subsidiario en la extensión de la explotación de la vida cotidiana»⁹².

⁹¹ PÉREZ, David: «Del arte autorreflexivo al arte transitivo, del arte transitivo al arte recíproco», en PÉREZ, David (coor.): *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1997, p. 30.

⁹² EXPÓSITO, Marcelo: «Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar la lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre las esferas pública y prácticas antagonistas», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo: *op. cit.*, p. 223.

Desde esta perspectiva, se puede constatar que son muchos los que han criticado la propuesta democratizadora postulada por Bourriaud, sobre todo porque la misma ha mostrado el museo o los espacios galerísticos como los más idóneos para llevar a cabo estas iniciativas. Esta cuestión, según ha puesto de relieve el ya citado Marcelo Expósito, ha generado un gran polémica respecto a aquellos que pueden quedar excluidos en ese proceso: «Aquellos otros, empeñados en restituir las prácticas dialógicas en el seno institucional como un marco democrático, con el fin de forzar la radicalización del marco institucional como un marco democrático, podrían olvidar que si relevante es atajar las formas de exclusión antidemocráticas en el seno institucional, más lo es la jerarquización tácita que el modelo institucional de cultura impone *hacia fuera*, sancionando qué se considera culturalmente relevante y qué tipos de debates sociales son aceptados, y en qué términos»⁹³. El museo controlado por la institución —no democrática— es quien vigila esa experiencia supuestamente democrática, dejando fuera a todo posible antagonismo que interrumpa y quiebre la armonía, la paz y la sociabilidad que allí se genera. Sólo tendrán cabida encuentros de grupos sociales homogéneos, en los que los conflictos desaparecerán para poder conseguir esos espacios de diálogo. Al respecto, Juan Albarrán señala: «Parece que el tipo de experiencia democrática que pueden proporcionar las prácticas relacionales estaría bastante próximo a la democracia formal de nuestras sociedades: la democracia del número de votantes, o de visitantes en este caso —el Palais de Tokyo recibió 900.000 visitas

⁹³ *Ibidem*, p. 224.

entre 2002 y 2006—, de la cantidad por encima de la calidad, de una comunidad débil construida desde arriba (bajo el auspicio del comisario como nueva estrella mediática del sistema), una experiencia democrática controlada por la institución —no democrática— en la que no tiene cabida el antagonismo, ni la alteridad, ni tan siquiera la crítica institucional. Relaciones democratizadoras dirigidas a un grupo social —el público del museo—, homogéneo, armonioso, predispuesto al ocio y carente de conflictos que puedan ser enunciados en ese nuevo espacio de sociabilidad»⁹⁴.

2.4. GRANT H. KESTER: EL ARTE DIALÓGICO. COMUNIDADES PARA EL DIÁLOGO

La redefinición democrática que proponen las prácticas artísticas englobadas bajo el llamado discurso dialógico se nutre directamente de la teoría de la democracia desarrollada por el filósofo alemán Jürgen Habermas. De esta manera, en el presente subapartado nuestro interés va dirigido a analizar esa vinculación entre el diálogo —aspecto central del arte planteado por Kester— y la teoría habermasiana de la acción comunicativa y su concepción de una democracia caracterizada por la deliberación, la solidaridad y el derecho.

⁹⁴ ALBARRÁN DIEGO, Juan: *op. cit.*

2.4.1. Experiencias dialógicas con la comunidad

El término arte dialógico propuesto por el teórico Grant H. Kester surge en un contexto marcado por el antagonismo y el conflicto. Según nos cuenta el autor, hechos como los atentados del 11 de septiembre de 2001 en la ciudad de Nueva York agravaron considerablemente la situación de beligerancia y hostilidad a nivel mundial contra aquellos que poseyesen una cultura, una religión y una nacionalidad diferentes a la occidental. A esta coyuntura cabría añadir el incremento de los problemas causados por el sistema de mercado neoliberal, sobre todo en lo referido a la división existente en los estatus económico y social. A pesar de ello, Kester advierte cómo una serie de artistas o colectivos artísticos —Ala Plástica, Superflex, Maurice O’Connell, MUF, Huit Facettes, Ne pas Plier, Temporary Services o Park Fiction, entre otros— definen su práctica partiendo del intercambio de posturas, del debate y del diálogo igualitario entre diferentes grupos de personas o miembros de una comunidad que se involucran dentro de procesos colaborativos. La reciente apuesta por este tipo de iniciativas supondrá una respuesta a la erosión de la resistencia pública ocasionada por la extensión a nivel global del orden económico imperante⁹⁵. En función de ello, el teórico californiano aboga por unos nuevos modos de hacer en el arte contemporáneo. Unos modos de hacer que tienden, por una parte, hacia una producción colectiva y, por otra, hacia una organización de proyectos basados en

⁹⁵ Tampoco hay que olvidar que el incremento de las prácticas colaborativas ha surgido también debido al apoyo que por parte de críticos y comisarios han tenido ciertos artistas dentro de los circuitos de bienales, programas o certámenes artísticos similares.

la participación de los espectadores. Para él: «Las prácticas dialógicas requieren un modelo discursivo común (lingüístico, textual, físico, etc.) a través del cual sus participantes pueden compartir ideas y forjar un sentido provisional de la colectividad»⁹⁶.



Superflex, *Supergas / UTA*, Camboya (2001)

⁹⁶ «Dialogical practices require a common discursive matrix (linguistic, textual, physical, etc.) through which their participants can share insights, and forge a provisional sense of collectivity». KESTER, Grant H.: «Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged», en KUCOR, Zoya y LEUNG, Simon (eds.): *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Blackwell, Oxford, 2005, p. 84.

Estos proyectos conllevarán la aparición de unas estrategias en la práctica artística contemporánea que centrarán su interés en formas de colaboración, diálogo y conversación potencialmente emancipadoras. Ahora bien, aunque el diálogo entre el espectador asiduo a exposiciones de arte se establece con las obras ya acabadas, es decir, como respuesta a un objeto, en estos nuevos esquemas, la conversación y el diálogo se convierten en una parte determinante del proceso artístico. El arte dialógico necesita ser concebido más allá de lo visual y lo sensorial —aspectos relacionados con las experiencias individuales— para así recuperar la comunicación colectiva, entendiendo la misma como una nueva forma estética. Como apunta críticamente Claire Bishop, el arte sería una vía única para contrarrestar el mundo en el que nos encontramos, esa especie de pseudocomunidad formada por consumidores, tendente al espectáculo y la repetición. Las prácticas participativas socialmente comprometidas asumen, de este modo, la misión de fortalecer el vínculo social y rehumanizar, o al menos desalienar, la sociedad adormecida y fragmentada por la instrumentalización represiva del capitalismo. Los problemas que plantea Bishop respecto a esta tendencia son dos. Por un lado, este tipo de prácticas deja de lado las cuestiones estéticas —normalmente asociadas a la jerarquía cultural y el mercado—. Y, por otro, se presenta como una mejor práctica en comparación con propuestas de otros artistas que también incluyen aspectos sociales (sean Thomas Hirschhorn, Francis Alÿs o Aleksandra Mir), ya que se rige por unos criterios éticos, que ofrecen una mayor igualdad en el estatus de los colaboradores. Es decir, el giro social en el arte contemporáneo ha llevado a un giro ético en la crítica de arte. Esto

hace que se preste mayor atención a las formas de colaboración que se dan, diferenciando entre buenas y malas colaboraciones⁹⁷.

Este giro de intereses de las instituciones artísticas hacia todo aquello que respondiese a formas relacionales ha supuesto, sobre todo a partir de la década de 1990, la aparición de múltiples voces que han pretendido identificar y/o redefinir las expresiones estético-artísticas participativas. La publicación *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art* (2004) de Grant H. Kester es un ejemplo de ello. Esta obra tiene como objetivo dar respuesta a todas estas cuestiones, así como también compilar y dar continuidad a otros estudios anteriores a este trabajo. A esta obra hay que sumarle la publicación de *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (2011), en la que nuestro autor vuelve a insistir en el aspecto dialógico y en proyectos llevados a cabo desde la participación, la colaboración y la colectividad. La citada publicación también supone una respuesta al actual debate sobre las prácticas colaborativas. De hecho, en el primer capítulo del libro («Autonomy, Antagonism, and the Aesthetic») analiza el trabajo de las prácticas relacionales de Nicolas Bourriaud, y también da respuesta a las críticas

⁹⁷ Como veremos, la crítica Claire Bishop ha mostrado también sus discrepancias con las prácticas dialógicas propuestas por Kester al considerar que sólo han exaltado los aspectos positivos de las comunidades, cayendo en una especie de arte centrado en los valores moralmente correctos. Además, Bishop cree que la postura de Kester de defender la comunicación como forma estética fracasa porque él entiende que un proyecto colaborativo puede ser un éxito, si funciona a un nivel de intervención social, aún pensando que falla a nivel artístico. BISHOP, Claire: «The Social Turn: Collaboration and Its Discontents», *Artforum* (Febrero 2006), pp. 179-180.

realizadas por Claire Bishop en un artículo de 2006 publicado en la revista *Artforum*, donde desestima el arte activista⁹⁸.

No obstante, aunque el arte dialógico y el arte relacional presentan muchos puntos en común, Kester hace hincapié en un conjunto de aspectos que le distancian del teórico francés. Su propuesta parte del análisis de un grupo de artistas y colectivos artísticos también activos desde principios de los años 1990 y, asimismo, interesados en los intercambios relacionales y en la facilitación del diálogo. Sin embargo, en las prácticas dialógicas se busca la creación de espacios destinados a la deliberación y al debate democrático con el objetivo de ofrecer solución a diferentes problemas planteados en un contexto particular, cuestión que ignora la modalidad artística bourriaudiana. A su vez, este tipo de obras, a pesar de estar bastante extendidas a nivel mundial, no han tenido la visibilidad correspondiente debido a que los circuitos por donde se han solido mover han ido paralelos a los circuitos institucionales de museos, galerías y coleccionistas⁹⁹. A diferencia de la obra de arte basada en el objeto, que se presenta esencialmente estática y es producida por el autor en su totalidad, estos artistas han adoptado estrategias basadas en lo performativo y en lo procesual. La obra pensada bajo los términos dialógicos se concibe, por ello, a través de un proceso de interacción directa con los propios miembros de la comunidad participante. Así, el

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Todo lo contrario de lo que ha sucedido con las llamadas prácticas relacionales que, debido a ello, han sido absorbidas por la institución.

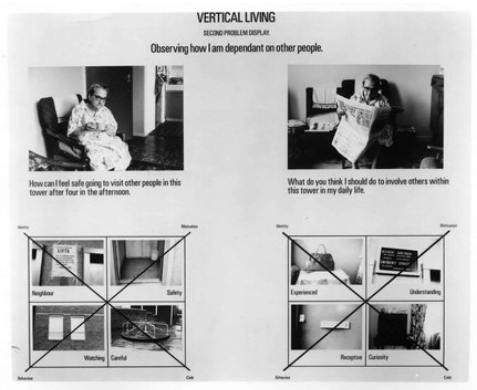
punto de partida de sus trabajos se sitúa en el diálogo con la comunidad, acción que configura la obra en sí¹⁰⁰.

Ahora bien, con independencia de lo apuntado, otro de los aspectos que diferencian a Kester de Bourriaud cabe relacionarlo con el marco temporal en el que se mueven las prácticas dialógicas. Éstas coinciden claramente con un momento en el que se asume la importancia de las actividades vinculadas con el arte público de nuevo género, reivindicando el papel que puede adoptar una comunidad específica a la hora de articular la obra artística en un contexto particular. En este sentido, si atendemos a la selección de artistas que Kester utiliza para explicar su propuesta, advertiremos que recurre, entre otros autores, a la obra del colectivo austríaco WochenKlausur, al artista Jay Koh y a los trabajos de Stephen Willats, autor este último cuya trayectoria se inicia a finales de la década de 1960 con un tipo de prácticas colaborativas y dialógicas¹⁰¹. Este aspecto resulta significativo

¹⁰⁰ Claire Bishop insiste en señalar que, en cierto modo, el éxito del libro de Bourriaud se debió precisamente a que tomó prestado este tipo de proyectos artísticos discursivos y dialógicos, pero adaptándolos a las salas expositivas de los museos y las galerías. Véase BISHOP, Claire: *Artificial Hells...*, *op. cit.*

¹⁰¹ A finales de los años 1960 Willats dejó de lado la producción de objetos cinéticos orientados a buscar la interactividad del espectador para introducirse en nuevos métodos de trabajo que insistieran de una forma más directa en las relaciones humanas, la comunicación, los espacios sociales existentes y sus relaciones. Lo interesante de las obras del inglés Stephen Willats, además de hacer hincapié en las intervenciones artísticas donde se difumina el papel del artista al incidir en la obra como hecho compartido, es que el propio grupo al que va dirigida la misma se convierte en el verdadero tema de la pieza. Willats decidió realizar este tipo de obras porque creía que existían unas limitaciones en las condiciones de vida, comportamientos y normas sociales causadas por las instituciones. Desde esta perspectiva, sus trabajos eran un impulso para poder superar los problemas que podían surgir en nuestra vida

porque al incluir obras de Willats, Kester amplía el marco temporal de las obras dialógicas, vinculándolas directamente con otro tipo de trabajos anteriores derivados del activismo cultural y/o del arte comunitario desarrollado sobre todo en el ámbito anglosajón a partir de la década de 1970¹⁰².



Stephem Willats, *Vertical Living* (1978)

diaria. Entre las obras que realizó podemos destacar *Vertical Living* (1978), proyecto que se desarrolló en un bloque de edificios en los suburbios del oeste de Londres, en el barrio de Skeffington Court. Willats vio en estos edificios una reproducción de estructuras represivas que influían de manera negativa, tanto a nivel mental como social, en los miembros de esa comunidad. Entre los siete residentes que aceptaron participar se estableció un diálogo abierto y de debate para intercambiar opiniones y problemas que surgían por el hecho de vivir en ese tipo de edificación, diálogo que iba dirigido también a formular posibles soluciones y respuestas a las situaciones planteadas. Las conversaciones se extendieron durante tres meses produciendo textos e imágenes de objetos seleccionados por los participantes. Estos resultados se colocaban sobre unos paneles que eran exhibidos en los mismos pasillos del edificio. Asimismo, el resto de inquilinos podía dar respuesta, interactuar y proponer soluciones. KESTER, Grant H.: *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 2004. Véase también página oficial del artista Stephen Willats: www.stephenwillats.com

¹⁰² El término *community arts* fue definido a finales de la década de 1960 y recoge una serie de prácticas dirigidas a la comunidad. Posteriormente también se ha vinculado con otras denominaciones como *community-based art*, *community-engaged* o, el caso que nos interesa, *dialogical art*.

Si comparamos los planteamientos de Kester con los de Paul Ardenne y los de Claire Bishop encontramos algunas coincidencias, dado que ambos también relacionan este tipo de trabajos con la mayoría de prácticas de los años 1960-1970: desde los happenings de Allan Kaprow a las acciones y performances realizadas particularmente por los artistas estadounidenses. Al mismo tiempo, estos trabajos abren y extienden esa tradición, que se hallaba centrada en una crítica a la obra de arte, hacia un tipo de prácticas positivas dirigidas a una audiencia situada más allá de los muros de las galerías, lo que permite conectar con nuevas formas de experiencia intersubjetiva enraizadas en el activismo social o político. De esta manera, el origen de las prácticas dialógicas deberíamos buscarlo en un momento en que los artistas huyeron del cubo blanco, fenómeno que se superpuso a la aparición de una serie de trabajos performativos, tanto en los EEUU como en el Reino Unido, que basaban sus propuestas en un compromiso con las distintas audiencias. Igualmente, estos artistas deseaban poner de relieve la complicidad de las instituciones artísticas con las formas de dominación social y política.

Al respecto, podemos citar, por poner dos ejemplos, las acciones de protesta llevadas a cabo por colectivos como Guerrilla Art Action Group, activo en Nueva York entre 1969 y 1976, con intervenciones políticas y performances provocativas (sobre todo dirigidas contra la guerra de Vietnam, el gobierno estadounidense y la institución artística); o The Black Mask Group, también operativo en la ciudad neoyorquina en la década de 1960.



Manifestación llevada a cabo por The Black Mask Group, Nueva York (1967)

Observamos, asimismo, que otro factor decisivo en el desarrollo de las obras dialógicas puede encontrarse en los proyectos colaborativos de las artistas organizadas en el Women Building de Los Ángeles durante los años 1970. En estos proyectos destacó la participación de Suzanne Lacy, Judy Chicago, Arlene Raven, Judy Baca, etc., cuyas obras se caracterizaban por combinar estrategias adoptadas del movimiento feminista con formas extraídas de los happenings de Allan Kaprow y de las performances.

A finales de los años 1980 surgiría una segunda generación de artistas —Group Material, Krzysztof Wodiczko, Gran Fury, Jenny Holzer, etc.— que se encontraron interesados por los problemas suscitados

respecto a la política de extranjería asumida por la administración Reagan, así como por su posición ante el problema del SIDA. Todo ello condujo a que un grupo de artistas empezaran a concebir su obra en relación con los problemas de una comunidad determinada. Como señala Kester, los trabajos de los autores definidos bajo la óptica dialógica tienden, en cierta medida, a ser sensibles a los contextos sociales y la cultura, y también a la incorporación de los participantes en procesos colaborativos que aspiran a transformar la concienciación entre ellos y el propio artista¹⁰³.

2.4.2. El arte dialógico: dentro y fuera del arte público de nuevo género

Los artistas acogidos bajo el paraguas del arte dialógico entroncan directamente, como hemos señalado con anterioridad, con las prácticas activistas de los años 1970 y con la tradición de arte público que culminaría a principios de los años 1990 bajo la denominación del nuevo arte público —*New public art*— o arte público de nuevo género —*New genre public art*—, etiqueta que es la que más ha prevalecido. Es interesante remarcar que sus defensores no

¹⁰³ Las obras enmarcadas dentro de la llamada estética dialógica beben directamente de las obras que se conocen bajo el nombre de arte público de nuevo género o *new community-based public art*. Es importante señalar que Kester habla de la influencia de toda una serie de publicaciones antológicas y exposiciones que vieron la luz a principios de la década de 1990. Podemos citar: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Suzanne Lacy), *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism* (Nina Felshin), *Reimagining America: The Arts of Social Change* (Mark O'Brian y Craig Little) y *Culture in Action: New Public Art in Chicago*, exposición comisariada por Mary Jane Jacob.

presuponen, al utilizar esta denominación, un *nuevo* tipo de prácticas, sino que entienden una continuidad entre las prácticas llevadas a cabo en los años 1960 y las actuales. El movimiento en torno al arte público ha generado un gran corpus teórico durante la última década del siglo XX, así como también a lo largo de la pasada década. En este sentido, se puede afirmar que existe una continuación entre las prácticas de arte público comunitario y las intervenciones enraizadas dentro del arte dialógico, sobre todo porque ambas modalidades mantienen su interés en trabajar con lo cotidiano y junto a determinadas comunidades, con el fin de fomentar un acercamiento entre los integrantes de esa comunidad (si bien, no hemos de olvidar que el arte dialógico se centrará en el diálogo como motor de creación).

Según Christian Kravagna el arte público de nuevo género se halla interesado en la definición de su público. Esto lo constata a través de dos razones objetivas. La primera se centra en el hecho de que «muchos de los artistas (más mayores) social y políticamente comprometidos fueron durante tiempo marginados por el sistema artístico dominante que les obligó a explorar nuevos campos de trabajo fuera de las instituciones». La segunda razón que apunta permite poner de relieve que: «la resistencia local al *arte en el espacio público* y los debates posteriores (véase *Tilted Arc* de Serra) mostraron que la cuestión de la audiencia no había sido tomada suficientemente en serio por los programas de arte convencionales»¹⁰⁴.

¹⁰⁴ «Waren viele der (älteren) social und politisch engagierten Künstlerinnen lange Zeit vom dominanten Kunstsystem soweit an den Rand gedrängt, dass sie sich zangläufig ausserhalb der Institutionen andere Arbeitsfelder

Grant H. Kester en su artículo «Aesthetics Evangelist: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art» aborda el tema del arte público de nuevo género. Sobre el mismo señala: «De hecho, el nuevo arte público podría ser nombrado con mayor precisión el nuevo arte de la comunidad, en la medida en que las cuestiones planteadas por la interacción del artista y las comunidades particulares, a menudo urbanas, han jugado un papel fundamental en su evolución. Además, este trabajo tiende a estar menos preocupado por la producción de objetos *per se* que por un proceso de colaboración, entendido como productor de ciertos efectos pedagógicos en la comunidad»¹⁰⁵.

La aproximación de Kester parte del análisis de los términos de *público* y *comunitario*, nociones que implican relaciones muy diferentes entre el artista y el aparato administrativo de la ciudad. Por artista público entenderá aquel que trabaja e interactúa con planificadores

erschließen mußten Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis», y «haben lokale Widerstände gegen *Kunst im öffentlichen Raum* und die darüber geführten Diskussionen (siehe Serras *Tilted Arc*) gezeigt, dass die Frage des Publikums von den herkömmlichen Public Art-Programmen nicht ausreichend ernst genommen wurde». KRAVAGNA, Christian: «Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis», en BABIAS, Marius y KÖNNEKE, Achim (eds.): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte/Ideen/Stadtplanungsprozesse im politischen/sozialen/öffentlichen Raum*, Verlag der Kunst, Dresden, 1998, p. 30.

¹⁰⁵ «In fact, the new public art might be more accurately named the new community art to the extent that questions raised by the interaction of the artist and particular, often urban, communities, have played a central role in its evolution. Further, this work tends to be less concerned with producing objects *per se* than with a process of collaboration, which is understood to produce certain pedagogical effects in the community». KESTER, Grant H.: «Aesthetics Evangelist: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art», *Afterimage*, nº 22 (Enero 1995), pp. 5-11.

urbanos, arquitectos o similares, tal y como pueden ser agencias de la ciudad interesadas y comprometidas con los espacios públicos, la construcción de edificios, etc. Por el contrario, el artista público comunitario será quien se involucre directamente no sólo con los departamentos de asuntos sociales, sino también con trabajadores sociales, grupos vecinales, mujeres maltratadas, gente sin hogar, inmigrantes, etc.

Precisamente, Kester verá en dos proyectos realizados por la comisaria Mary Jane Jacob el cambio hacia un nuevo entendimiento del *community-based public art*. El primero se trata de la exposición *Places with a Past: New Site-specific Art in Charleston* (1991), desarrollada dentro del Spoleto Festival en Charleston, California del Sur. Jacob, inspirándose en *Skulptur Project Münster* de 1987 —los comisarios de dicho evento, Kaspar König y Klaus Bussman, preguntaron a alrededor de cincuenta artistas diversas cuestiones sobre la antigua y nueva ciudad alemana—, buscó comprometerse de manera directa con la comunidad, convirtiéndose en un ejemplo con mucha influencia dentro de la tendencia del arte público y del arte contemporáneo comunitario. Jacob pidió a cada artista pasar un tiempo en Charleston, con todo lo que ello suponía (compleja historia de racismo, decadencia económica, etc.) para reflexionar sobre las condiciones locales a partir sus propias experiencias y perspectivas.



David Hammons, *House of the Future* (1991) en la exposición *Places with a Past: New Site-specific Art in Charleston, California*

El segundo proyecto que Kester destaca es la muestra *Culture in Action: New Public Art in Chicago* (1993), donde los artistas trabajaron directamente con los miembros de la comunidad para explorar los cambios en la naturaleza del arte público, su relación con los temas sociales y la transformación del rol de la audiencia mediante el paso del papel de espectador al de participante. De este modo, de acuerdo con Kester, los conceptos de *empoderamiento* y *democracia participativa* —surgidos a finales de la década de 1960— resurgen de nuevo gracias a estas retóricas artísticas. La actividad estética, por tanto, es utilizada para solucionar los diferentes problemas de la ciudad —falta de vivienda, pandillas, madres solteras, trabajadores en paro, etc.—, a la par que para la misma se reclama una participación activa de los miembros de la comunidad. Así pues, encontramos un

compromiso por parte del artista público comunitario con la comunidad, pero también una exigencia colaborativa dirigida a quienes forman parte de dicha comunidad.

Si en la década 1970 el artista se definía a partir de toda una serie de líneas (nacionalidad, género, sexualidad, etnia, etc.), en la década de 1990 lo que se intentaba definir era, ante todo, el papel de la audiencia¹⁰⁶. Tanto en las obras de arte público de nuevo género como en el arte dialógico, la audiencia a la que va dirigida la obra toma relevancia gracias a la estructura dialógica y relacional, que ayuda a integrar y hacer partícipe a todos los miembros que colaboran en la realización de los procesos artísticos.

Entre algunos de los teóricos que abordaron esta problemática a principios de los años 1990, deseamos destacar a Suzi Gablik, quien defendió unas prácticas que estuvieran conectadas profundamente con la sociedad, lo que permitió definir su *estética conectiva*. Gablik señalaba sobre su propuesta: «El arte que se basa en la realización de nuestra interconexión e intersubjetividad —el entrelazamiento de uno mismo y de los demás— tiene una calidad de relación que no puede desarrollarse plenamente a través del monólogo: sólo se puede llevar a cabo con el diálogo, como una conversación abierta. Para muchos artistas, esto ha significado ampliar el número de voces, dejando que los grupos que han sido excluidos previamente, hablen directamente de

¹⁰⁶ KESTER, Grant H.: «Aesthetics Evangelist: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art», *op. cit.*

su propia experiencia»¹⁰⁷. Como puede observarse, su propuesta abogaba por lo conectivo y lo relacional, buscando una interrelación esencial entre el yo y el otro, es decir, entre el sujeto y la sociedad, poniendo de relieve un arte que tenía que ser más socialmente sensible. Kravagna, por su parte, advierte que los escritos programáticos tanto de Gablik, pero también de otras teóricas dentro del arte público de nuevo género como Lucy Lippard, Suzanne Lacy, Mary Jane Jacob y Arlene Raven, a pesar de que aluden mucho al cambio social, desatienden un análisis político. A su juicio, esta carencia es compensada con una terminología que deja en evidencia notoriamente las funciones pastorales en la que los proyectos son vistos como puentes entre el artista y la comunidad. Aquí la estructura dialógica subraya ese anhelo por el otro o por el deseo de entrar en contacto con barrios de preferencia no blancos, con trabajadores y/o con personas de una condición económica inferior. En este sentido, más que superar el proceso de otredad, la propia naturaleza de estos proyectos necesita de la construcción de un otro como condición de ser. Además, esta faceta pseudo-religiosa o de sanación de la comunidad se encuentra reforzada por una dimensión educativa¹⁰⁸.

¹⁰⁷ «Art that is grounded in the realization of our interconnectedness and intersubjectivity-the intertwining of self and others-has a quality of relatedness that cannot be fully realized through monologue: it can only come into its own in dialogue, as open conversation. For many artists this has meant expanding the number of voices to which they heed or letting groups that have been previously excluded speak directly of their own experience. It can also be understood as a shift from self-assertion to integration». GABLIK, Suzi: «Connective Aesthetics», *American Art*, vol. 6, nº 2 (Primavera 1992), p. 4.

¹⁰⁸ KRAVAGNA, Christian: *op. cit.*, pp. 28-47.

Frente a este tipo de planteamientos, las obras dialógicas de Kester intentan distanciarse de esta visión, sobre todo porque en las mismas el artista o el colectivo artístico no adopta la función de representante de un grupo determinado de personas y/o de miembros de una comunidad, sino que se acerca más bien a la posición de un intermediario. Al respecto, podría resultar pertinente explicar la postura de Grant H. Kester partiendo de otra propuesta artística dotada de unas líneas muy similares de actuación. Nos referimos a la reciente definición de *comunidades experimentales* propuesta por Carlos Basualdo y Ernesto Laddaga. En su artículo «Experimental Communities» recogen toda una serie trabajos colaborativos realizados por artistas o colectivos artísticos, aunque incluyendo también a personas no artistas, con el objetivo de generar obras que tengan una funcionalidad en un tiempo y un lugar específicos. La finalidad se encamina al desarrollo de unas relaciones sociales con la comunidad. Gracias a ello se puede plantear qué problemáticas afectan a la misma y cuáles son las diferentes vías de actuación para solucionarlas. Debido a este hecho, las comunidades experimentales se constituyen como organizaciones que intentan proporcionar ayuda y soluciones económicamente sostenibles en los diferentes contextos en los que actúan¹⁰⁹. Basualdo y Laddaga apuntan sobre esta cuestión: «Nosotros

¹⁰⁹ Pensemos, por ejemplo, en el proyecto de la artista eslovena Maljetiva Potrc. Su iniciativa se basó en un trabajo colaborativo realizado en un barrio de una zona periférica de la ciudad de Caracas. En el mismo intervino una asociación vecinal del barrio de La Vega, la Caracas Urban Think Tank. Además, contó con la colaboración de los arquitectos Ana María Torres y Liyat Esakov. El proyecto planteaba la instalación de un sistema de aseos para solucionar el problema de las aguas residuales y la escasez de agua que sufría esa zona de la ciudad.

hemos decidido llamar a las reuniones que tienen lugar en torno a proyectos como los de Potrc *comunidades experimentales*: asociaciones de individuos que exploran las formas anómalas de estar juntos mientras que se enfrentan al problema de un determinado lugar, produciendo objetos, textos, películas e imágenes que pueden circular en el mundo del arte como manifestaciones estéticas del conocimiento social que emerge del proceso. El perfil particular que el universo de las artes ha adoptado en los últimos años depende de la presencia y la influencia de un creciente número de artistas que están interesados en desarrollar organizaciones de frontera donde las comunidades experimentales pueden empezar, expandir, subsistir y transformar»¹¹⁰.



Maljetiva Potrc, *Caracas: Dry Toilet* (2004)

¹¹⁰ «We have chosen to call the gatherings that take place around projects like Potrc's *experimental communities*: durable associations of individuals who explore anomalous forms of being together while addressing a problem in a certain locality, producing objects, texts, films, and images that can circulate in the art world as aesthetic manifestations of the social knowledge that emerges in the process. The particular profile that the universe of the arts has adopted in the last few years depends on the presence and the influence of a growing number of artists who are interested in developing boundary organizations where experimental communities can start, expand, subsist, and transform». BASUALDO, Carlos y LADDAGA, Ernesto: «Experimental Communities», en HINDERLITER, Beth (ed.): *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*, Duke University Press, 2009, p. 199.

Basualdo y Laddaga se distancian de las formas de arte público de nuevo género o nuevo arte público, como por ejemplo los proyectos comisariados por Mary Jane Jacob, porque afirman que dichos proyectos al contar con el apoyo de administraciones estatales basan su concepción en estrategias claramente conservadoras. De este modo, los citados autores consideran la producción artística como una actividad compensatoria donde los individuos, en su tiempo libre, comunican sus emociones personales, metas o deseos a través de textos e imágenes desvinculándose de la matriz social de las fuerzas sociales de las que ellos emergen¹¹¹.

2.4.3. La pedagogía en las prácticas dialógicas como integración social

La educación ha jugado un papel crucial en el desarrollo de este tipo de arte sobre todo en los ámbitos de la educación no formal y en procesos terapéuticos o de integración social. En la actualidad la educación está presente cada vez más como parte fundamental de proyectos de corte colaborativo y comunitario. En este sentido, hemos de entender la educación, siguiendo a la filósofa Marina Garcés, como «una práctica colectiva de implicación y transformación de los espacios (urbanos, sociales, culturales, mentales...) en los que vivimos»¹¹².

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 203-204.

¹¹² GARCÉS, Marina: «Dar que pensar. Sobre la necesidad política de nuevos espacios de aprendizaje», en VV. AA.: *El combate del pensamiento*, Espai en blanc/Edicions Bellaterra, Barcelona, 2010, p. 71.

Este giro pedagógico ha estado reclamado por el mundo del arte como un espacio propio. Podemos subrayar esta tendencia en el rol asumido por otras obras en las que se incide en los procesos educativos, por ejemplo, mediante la constitución de televisiones comunitarias —*Street Level Youth Video* de Íñigo Manglano-Ovalle—, los vídeos producidos para discutir los diversos problemas de la comunidad —Suzanne Lacy, Annice Jacoby y Chris Johnson: *The Roof is on fire*— o la presentación de una radio comunitaria —Lincoln Tobier y su *Radio Ld'A*—. Ahora bien, el valor otorgado a la pedagogía también se constata en la introducción de los propios educadores en los procesos derivados de las intervenciones artísticas de arte público de nuevo género y/o dialógicas. En este sentido, es necesario volver a mencionar la obra del artista Manglano-Ovalle, *Street Level Youth Video*, ya que en la misma se destaca el papel desempeñado por la figura del educador a la hora de introducirse y relacionarse con los miembros de la comunidad (en este caso se trataba de jóvenes de un barrio periférico de la ciudad de Chicago). Al respecto, Javier Rodrigo expone: «El proyecto emergió no sólo por la capacidad de catalizador del artista, sino que más bien se insertó en un programa educativo para poder traer a colación la problemática social y la complejidad de los que vivían en esta zona de Chicago. Además, tuvo el apoyo constante de Paul Teruel, en mi opinión coautor del proyecto»¹¹³. Así, en muchas ocasiones la figura del educador en este tipo de prácticas de

¹¹³ RODRIGO, Javier: «De la intervención a la rearticulación. Trabajo colaborativo desde políticas culturales», en PARRAMÓN, Ramon (dir.): *Arte, experiencias y territorios en proceso*. Idensitat, Calaf/Manresa, 2008, pp. 88-89.

colaboración ejerce un papel fundamental para el desarrollo del proyecto.



Íñigo Manglano-Ovalle, *Street Level Youth Video* (1995)

Sin embargo, no podemos pasar por alto el hecho de que esta nueva constelación de prácticas relacionadas con lo público, la comunidad y la participación, ha cuestionado el papel de la escuela — es decir, de la educación proveniente del ámbito institucional¹¹⁴—. Ello no es óbice para que se recurra a la educación como vía de acceso a la enseñanza a través del arte, una vía que abre las puertas a nuevas posibilidades tanto creativas como educativas que reafirman y enriquecen nuestra sociedad. En este sentido, Aida Sánchez de Serdio en su artículo sobre la relación entre arte y educación remarca el carácter paradójico que tiene el acercamiento hacia lo educativo desde

¹¹⁴ «La educación escolar es considerada como una especie de *otro abyecto* contra el cual se posicionan para poder definirse como una alternativa más crítica y emancipadora». *Ibidem*, pp. 45-46.

el mundo del arte porque, por una parte, se avala y reclama la educación al considerarla como un espacio de posibilidad transformadora, es decir, se ve «en ella una posibilidad de problematizar las formas en que las prácticas culturales contribuyen a la producción de sujetos y, por lo tanto, un espacio para la transformación crítica». Ahora bien, por otra parte, la educación también queda descalificada al intentar desligarse de las instituciones educativas por considerarlas conservadoras y autoritarias: «La educación se asocia con la transmisión jerárquica de conocimientos autorizados por las instituciones establecidas y, en definitiva, con la normalización»¹¹⁵.

Esta línea de actuación la encontramos ya a principios de la década de 1970 con el llamado arte comunitario o arte de la comunidad —del término inglés *community art*—, surgido en el ámbito anglosajón para referirse a unas prácticas que incidían en la participación y colaboración con el público, las cuales, como apunta Suzanne Lacy¹¹⁶, serán vistas como el origen del arte público de nuevo género. Así, Alfredo Palacios Garrido señala que «no es posible por lo tanto separar las prácticas de arte comunitario de una intencionalidad fuertemente educativa en su sentido emancipatorio y de herramienta para el desarrollo humano»¹¹⁷. En éstas advierte la fuerte influencia de la

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 53-54.

¹¹⁶ LACY, Suzanne: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995.

¹¹⁷ PALACIOS GARRIDO, Alfredo: «El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas colaborativas», *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, vol. 4 (2009), p. 203.

pedagogía crítica del educador brasileño Paulo Freire¹¹⁸ y sus opiniones acerca del diálogo como «referencia de aprendizaje bidireccional, en este caso artista-comunidad, comunidad-artista, y sobre todo el poder de la educación y la cultura para cambiar la vida de las personas»¹¹⁹.

Tanto en esos procesos del arte comunitario, como en los trabajos más actuales relacionados con la comunidad; la educación, el contexto social y la participación son aspectos significativos a la hora de conseguir los objetivos planteados. Nos enfrentamos a proyectos que poseen en su mayor parte una dimensión pedagógica y forman parte del trabajo compartido, proyectos que promueven, por un lado, el uso del espacio público y la interacción colectiva y que, por otro, apuestan por una comunicación más horizontal y menos jerarquizada, es decir, por una interacción que borre la distinción entre emisor —artista— y receptor —comunidad—. El cambio hacia este tipo de modelos de actuación implica centrarse, fijarse y analizar el contexto social en el que se ejecuta la acción. De este modo, más allá de los

¹¹⁸ La pedagogía crítica es una teoría y una práctica que busca crear una conciencia crítica que libere al individuo tanto de forma individual como colectiva. Para Paulo Freire cualquier educación es política. Él defiende el diálogo, dentro de la educación, como generador de conocimiento y como herramienta social, natural y democrática. Entre los aspectos más destacables de su pensamiento encontramos: el énfasis en el diálogo, la importancia de la praxis en la actividad educativa y la concienciación del oprimido a través de la educación. La obra de Freire se sitúa dentro de las teorías participativas de comunicación y desarrollo surgidas en la década de 1970. Véase FREIRE, Paulo: *Pedagogía del oprimido*, Siglo XXI, Madrid, 1970; *A la sombra de este árbol*, El Roure, Esplugues de Llobregat, 1997; o *Pedagogía de la esperanza*, Siglo XXI, Madrid, 1999.

¹¹⁹ PALACIOS GARRIDO, Alfredo: *op. cit.*, p. 203.

aspectos estéticos se busca una mejora social, es decir, se busca alcanzar una verdadera democracia participativa que sea más accesible a todo el mundo sin que tenga importancia la comunidad a la que se pertenece.

Como hemos venido señalando, Kester en su obra *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* trató de reflexionar sobre el cambio de la obra de arte bajo los parámetros de la práctica dialógica. En su último ensayo, *The One and the Many* (2011), continúa reflexionando sobre el tema con su definición del arte dialógico, hecho que le permite hacer hincapié en un tipo de prácticas colaborativas y políticamente comprometidas que basan su desarrollo en la relación con personas o grupos de otras subculturas políticas y sociales. Nos enfrentamos, por ello, a una serie de artistas o colectivos artísticos que han trabajado a pequeña escala y que han llevado a cabo toda una serie de iniciativas, muchas veces contando con la ayuda directa de los activistas locales o de diversas ONG's, cuestión que ha posibilitado la creación de plataformas locales de resistencia. Lo interesante de todas estas propuestas artísticas radica en el hecho de que para llevarse a cabo cuentan con una explícita e importante dimensión pedagógica, planteando toda una serie de estrategias que promueven dinámicas educacionales con el fin de regenerar las posibilidades del hacer comunitario¹²⁰.

¹²⁰ KESTER, Grant H.: «Collaboration, Art, and Subcultures», *op. cit.*; KESTER, Grant H.: *The One and the Many... op. cit.*, 2011.

Por otra parte, si nos acercamos a la propuesta del educador e investigador Javier Rodrigo, éste insiste en buscar lo específicamente pedagógico desde el arte en comunidad y a través de las prácticas colaborativas. Estas prácticas se nos presentan como unos «espacios de cruce transversales que integran la pedagogía crítica como política cultural insurgente»¹²¹. La pedagogía crítica entiende la educación no sólo como una herramienta para transmitir conocimiento, sino como un proyecto político en sí, aunque para que ésta sea política, la educación tiene que ser vista, tal como hemos apuntado, como una política cultural insurgente: «La educación se concibe entonces como una forma de producir y distribuir cultura para la transformación social, como un espacio de resistencia»¹²².

En definitiva, las prácticas artísticas a las que nos referimos en este punto articulan en su desarrollo lo pedagógico, junto con el activismo y el trabajo social. La educación se enmarca dentro de una pedagogía crítica cuyo objetivo va dirigido no sólo a construir sociedades más democráticas, sino también a provocar una mayor participación ciudadana y a defender los derechos de la ciudadanía. En este sentido, los espacios creados de diálogo e intercambio en el ámbito artístico presentan un gran contenido educativo, que ayuda a generar modelos de enseñanza más reales¹²³.

¹²¹ RODRIGO, Javier: «Educación artística y prácticas artístico-colaborativas: territorios de cruce transversales», *Arte contemporáneo y educación: un diálogo abierto* (2007), p. 76.

¹²² *Ibidem*, p. 77.

¹²³ Al respecto, consideramos interesante resaltar el proyecto cultural dirigido por Antonio Collados y Javier Rodrigo, «Transductores. Pedagogías colectivas

2.4.4. La influencia de Mijaíl Bajtín en Kester: el encuentro con el otro y la realidad

El término dialógico, utilizado por Grant H. Kester para designar su propuesta artística, lo toma prestado del esquema filosófico desarrollado por el teórico ruso Mijaíl Bajtín (1895-1975)¹²⁴, si bien, cabe recordar que, como también apunta Kester, la crítica Suzi Gablik ya había reintroducido este término cuando teorizó sobre el arte público de nuevo género¹²⁵. Según Michael Holquist, la filosofía de Bajtín se define como «una teoría pragmáticamente orientada de conocimiento; en concreto, es una de las diversas epistemologías modernas que tratan de comprender el conocimiento humano a través del uso que los seres humanos hacen del lenguaje»¹²⁶.

Si queremos comprender mejor su pensamiento hemos de retroceder hasta los años 1920, momento en el que Bajtín desarrolla su proyecto moral fundamentado en el acto ético¹²⁷. Es interesante señalar

y políticas espaciales», que no sólo pretende conformarse como una plataforma donde investigar y activar iniciativas que impliquen política y educación, sino también poner en marcha todo tipo de actividades (talleres, seminarios...) encaminadas a generar un archivo con proyectos que insistan en el desarrollo y consolidación de este tipo de procesos. Véase: <http://www.transductores.net>

¹²⁴ KESTER, Grant H.: *Conversation pieces...*, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁵ GABLIK, Suzi: *The Reenchantment*, Thames and Hudson, Nueva York, 1991.

¹²⁶ «A pragmatically oriented theory of knowledge; more particularly, it is one of several modern epistemologies that seek to grasp human behaviour through the use humans make of language». HOLQUIST, Michael: *Dialogism. Bakhtin and his World*, Routledge, Londres/Nueva York, 1990, p. 13.

¹²⁷ En este apartado nuestro objetivo es acercarnos al pensamiento de Mijaíl Bajtín, haciendo un especial hincapié en la importancia que tuvo el principio

que la publicación de su obra fue tardía, desordenada y caótica, además de que su proyecto filosófico nunca quedó propiamente concluido. Las aportaciones bajtianas —el estatuto de la palabra, las formas arquitectónicas del texto o el dialogismo— actúan como una respuesta crítica a la visión formalista de la ciencia literaria de la época. Ante la posición simplista del formalismo, reducida únicamente a cuestiones lingüísticas, Bajtín pretendía ir más allá englobando también la dimensión ideológica, histórica y social en la que las obras se mueven. En este sentido, es importante aclarar que las nociones planteadas por Mijaíl Bajtín conciernen a la prosa, específicamente al lenguaje y al mundo literario de la novela. No obstante, Bajtín más que hablar de literatura, se sirvió de ésta para tratar cuestiones relativas al ser humano¹²⁸. De hecho, como apunta Tatiana Bubnova, todas sus aportaciones posteriores —desde la filosofía del lenguaje, la teoría literaria y los estudios estéticos o de psicología, hasta los ensayos acerca de la antropología— tendrán implícitos los principios dialógico y ético, creado este último a través de la relación intersubjetiva entre el yo y el otro¹²⁹. A partir de su muerte su trabajo fue recuperado por teóricos como Julia Kristeva, Victor Elrich o Tzevan Todorov, entre otros.

dialógico, la preeminencia del lenguaje y la dimensión social de la literatura. Es importante remarcar que nuestro objetivo no va dirigido a llevar a cabo una investigación profunda de las obras del teórico ruso, sino más bien a aproximarnos a los distintos conceptos que nos interesan en relación al tema que nos ocupa en este punto: el arte dialógico de Kester.

¹²⁸ HERNÁNDEZ, Silvestre Manuel: «Dialogismo y alteridad en Bajtín», *Contribuciones desde Coatepec*, n° 21 (Julio/Diciembre 2011), pp. 11-32.

¹²⁹ BUBNOVA, Tatiana: «El principio ético como fundamento del dialogismo en Mijaíl Bajtín», *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n° 15-16 (Enero/Diciembre 1997), p. 260.

En 1924 Bajtín redacta *La filosofía del acto ético*, una obra clave porque en la misma el lenguaje se constituye como la estructura principal del discurso, es decir, como el elemento divisorio entre el yo y el otro. La alteridad se convierte así en una parte elemental de su planteamiento y en ella buscará el reconocimiento del otro gracias a una relación intersubjetiva que, en palabras de la intelectual portorriqueña Iris M. Zavala, «implica siempre al yo en el acontecimiento del ser en su relación con el otro»¹³⁰. Debido a ello, el acto ético de Bajtín se acerca a una ética teleológica y a una moral de acción, subrayando la importancia del diálogo como única vía. Esta posición perfectamente podemos relacionarla con la ética comunicativa o discursiva propuesta posteriormente por Jürgen Habermas.

La obra de Bajtín estuvo influenciada por las experiencias de la Rusia estalinista y las peligrosas consecuencias del *monologismo*, que para él representaría la clausura del diálogo y de su consiguiente potencial de alteridad. En respuesta a esta situación desarrollará una filosofía alternativa basada en el diálogo: el dialogismo. De hecho, éste representa un giro metodológico hacia el conflicto real de la comunicación, en todas las formas del lenguaje. En función de ello la filosofía dialógica tendrá la atención puesta en el diálogo como «proceso social continuo de construcción de significados» que serán producidos entre personas definidas como sujetos. Bajtín se interesará, consiguientemente, por «el lenguaje-en-acción como una fuente viva

¹³⁰ ZAVALA, Iris M.: «Bajtín y el acto ético: una lectura al reverso», en BAJTÍN, Mijaíl: *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Anthropos/Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1997, p. 186.

de conocimiento y de renovación»¹³¹. Asimismo, el lenguaje para Bajtín irá más allá de la palabra escrita o hablada, siendo importante la realidad desde la que se produce, de ahí que introducirá en su análisis otros aspectos como el tono de voz, el sonido y el lenguaje corporal visto como una interpretación del lenguaje, etc.

Siguiendo a Silvestre Manuel Hernández, si quisiéramos trazar unas líneas que englobaran el sistema propuesto por Bajtín encontraríamos¹³²:

1) Una teoría del sujeto basada en el acto ético, la responsabilidad y la alteridad.

2) Una teoría del lenguaje dirigida al uso de la palabra, *a lo otro en sí mismo de la enunciación*.

3) Una teoría de la novela, supeditada al dialogismo y a la transformación constante del diálogo.

La filosofía del acto ético o filosofía moral desarrollada por Bajtín no tiene ninguna relación con la ética como disciplina. De acuerdo con Tatiana Bubnova, ésta diferencia, por una parte, la ética

¹³¹ «An ongoing social process of meaning» y «language-in-action as a living source of insight and renewal». WHITE, Elisabeth Jayne: «Bakhtinian dialogism: A philosophical and methodological route to dialogue and difference?», *Annual Conference of the Philosophy of Education of Australasia*, (2009), p. 5.

¹³² HERNÁNDEZ, Silvestre Manuel: *op. cit.*, p. 14.

formal, cuyo fundamento no es en ningún caso el del acto ético, sino el de llevar a cabo una probable categorización de los actos ya ejecutados, en una traducción teórica. Por otra parte, encontramos una ética material, que estaría relacionada con la legislación, las disciplinas éticas como el utilitarismo, el altruismo o las pautas de conducta. Para Bubnova el acto ético es inseparable de un *debe ser*. Así también, cuando se alude a la participación ética nos referimos a un actuar *para otro*. De este modo, este *debe ser* del acto ético no puede venir de la ética formal, ya que ésta intenta reivindicar valores universales y abstractos, ni tampoco puede derivar de la ética material, porque sus principios pueden fundamentarse desde las disciplinas particulares correspondientes¹³³.

Dentro del acto ético la *responsabilidad — answerability—* ocupa un papel fundamental en su desarrollo. Ésta puede describirse como un impulso que a través de un hecho específico pone en relación al hombre con el mundo, en especial con el otro. No tenemos que ver la responsabilidad como un término jurídico o como una obligación normativa y/o abstracta asociada con algún tipo de comportamiento o conducta, sino que la responsabilidad se explica en relación a la importancia que Bajtín da a la otredad. El yo toma conciencia gracias al otro, que implica el enunciado ontológico que propone *yo también soy*, lo que supone necesariamente un *tú eres*¹³⁴. La ética dialógica requiere de la intervención del otro, que otorga y contribuye a instituir la existencia del yo. Según Silvestre M. Hernández, «la otredad es la

¹³³ BUBNOVA, Tatiana: *op. cit.*, p. 262.

¹³⁴ *Ibidem*, pp. 263-264.

condición de posibilidad para re-conocer la palabra del otro. El otro define y se define por el lenguaje; el otro es *otro yo* vertido en la otredad del lenguaje»¹³⁵.

De esta forma, la importancia otorgada al diálogo se reivindica a través del acto ético, lo que supone ir más allá de la relación del yo y el otro. Para Bajtín la palabra participa en el diálogo social, de ahí que, a diferencia del pensamiento tradicional, la palabra no sólo se conoce a sí misma y a su objeto, sino que pertenece tanto a quien la enuncia como a quien se destina y la confronta. Para ello es necesario una predisposición de empatía. Una identificación con aquello que es dicho o expresado por el otro. Este acto será necesario para poder establecer un diálogo equitativo entre los sujetos partícipes.

De este modo, podemos afirmar que la intención de los artistas presentados por Kester no va dirigida tanto a expresar una visión creativa de una comunidad o de un grupo, como a escuchar. Escuchar, pero también hablar. Se trataría de generar procesos donde se crea una identidad artística producida por la interacción con los otros, es decir, con la alteridad. Los artistas se definen como tales a través de su habilidad catalizadora, una habilidad que, centrada en la comprensión solidaria, media en el proceso de intercambio y en el mantenimiento de identificación empática y análisis crítico.

¹³⁵ HERNÁNDEZ, Silvestre Manuel: *op. cit.*, p. 14.

2.4.5. El arte dialógico y la democracia deliberativa de Jürgen Habermas

A pesar de la dificultad para resumir la extensa y compleja teoría sobre la acción comunicativa, la ética del discurso y la relación de éstas dos con la concepción de lo que se ha venido en llamar democracia deliberativa, intentaremos desarrollar de manera esquemática algunos de los conceptos necesarios para entender el pensamiento de Jürgen Habermas, uno de los pensadores más influyentes dentro de este ámbito durante el siglo XX. Esta aproximación nos ayudará a entender parte de la posición adoptada por Kester, quien vincula la teoría habermasiana de los actos del habla como medio de deliberación, con lo que él denomina *estética dialógica*. Tal como ya hemos señalado, Kester reflexiona sobre toda una serie de prácticas artísticas que han intentado solucionar diferentes problemas de la ciudadanía, prácticas en las que el artista plantea un posible acuerdo entre la propia comunidad o los mismos afectados y las instituciones o personas implicadas en dichos conflictos.

2.4.5.1. La democracia *fuerte* y la ética del discurso

Si seguimos a Adela Cortina, dentro del modelo participativo de democracia podemos encontrar dos posibles vías de teorización: la primera, la *democracia fuerte* comunitaria, representada por Benjamin Barber; y la segunda, la basada en la ética del discurso, defendida por autores como Karl-Otto Apel y Jürgen Habermas.

La democracia fuerte propuesta por Benjamin Barber en su obra *Strong Democracy. Participatory Politics for a New Age*¹³⁶ se puede definir como «aquella en que el conflicto se resuelve en ausencia de un criterio independiente, mediante un continuo proceso de participación, autolegislación inmediata y la creación de una comunidad política, capaz de transformar individuos privados y dependientes en ciudadanos libres», así como «los intereses parciales y privados, en bienes públicos»¹³⁷. En la posición de Barber constatamos cómo hay un reconocimiento del conflicto en la sociedad, pero su objetivo es transformar el mismo en cooperación a partir de la introducción de métodos que favorezcan la participación ciudadana en las instituciones a través de la deliberación pública y la educación cívica. Ahora bien, lo que diferenciaría la concepción política de la democracia de Barber de la de los autores vinculados a la ética del discurso cabría encontrarlo en el criterio de independencia existente a la hora de tomar las deliberaciones. Para Barber, según Adela Cortina: «lo político empieza donde siquiera existen criterios independientes [...] y por eso la deliberación se hace necesaria para llegar a decisiones comunes»¹³⁸.

Por su parte, la ética del discurso también se caracterizaría por un modelo participativo. No obstante, Cortina insiste en que estos autores nunca han señalado que la ética discursiva sustente una democracia participativa, sino que han sido más bien sus seguidores

¹³⁶ BARBER, Benjamin: *Strong Democracy. Participatory Politics for a New Age*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1984.

¹³⁷ CORTINA, Adela: *Ética aplicada y democracia radical*, Tecnos, Madrid, 1997 (2.ª edición), p. 104.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 103.

los que la han asociado a ésta. Una de las razones que a primera vista encuentra Adela Cortina para apoyar esta relación la hallamos en la necesidad de entender este fenómeno a través del planteamiento de una contraposición. En la misma encontramos, por un lado, el modelo propuesto por el neoconservadurismo, modelo que, surgido a raíz de la crisis del capitalismo, se decanta por reducir la participación del ciudadano mediante una democracia liberal representativa de corte elitista. En el lado opuesto nos encontramos tanto con la ética discursiva como con la teoría de la acción comunicativa. No obstante, Cortina va más allá en su reflexión, de ahí que preste atención a unas afirmaciones de Jürgen Habermas extraídas de su libro *Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln* (1983). En ellas el filósofo alemán señala que la validez de las normas sólo será conseguida a partir de la aprobación de los afectados *participantes* en un discurso práctico. Así, nuestra autora se basa en esta llamada a la participación de los individuos en las deliberaciones y decisiones, para relacionar la misma con la naturaleza de la democracia participativa. Además, la ética discursiva hace ver esa participación como una *forma de vida* para alcanzar, a través del diálogo, metas universales y no metas privadas¹³⁹.

¹³⁹ *Ibidem*, pp. 110-111.

2.4.5.2. La inclusión del otro en la teoría de la acción comunicativa

La teoría de la acción comunicativa propuesta por Habermas¹⁴⁰ se alinea en las filas de la teoría crítica de la sociedad, iniciada por Marx, una teoría que tiene su más conocida expresión en los representantes de la Escuela de Frankfurt a partir de los años 1930. De hecho, para muchos teóricos Habermas es considerado como uno de los pensadores más representativos de la conocida como *segunda generación* de la citada escuela. No obstante, a diferencia de la filosofía social propuesta por Theodor Adorno y Max Horkheimer, Habermas consiguió que su teoría crítica se abriese al ámbito del derecho y de las instituciones políticas, claves esenciales, según este autor, para comprender las sociedades contemporáneas.

La crisis del capitalismo tardío a partir de la década de 1960 originó un debate entre los defensores del elitismo —que ante esta crisis proponen o bien la instauración de un estado mínimo, o bien una teoría elitista y/o pluralista de la democracia— y las posturas insatisfechas que promulgan modelos participativos. En este contexto, los primeros argumentarán que las sociedades avanzadas tienen un *exceso de democracia*¹⁴¹, es decir, un exceso de participación de los individuos en los asuntos públicos y que, por tal razón, su participación

¹⁴⁰ La obra de *Teoría de la acción comunicativa* se compone de dos volúmenes. El primero se titula *Racionalidad de la acción y racionalización social* y el segundo *Crítica de la razón funcionalista*. HABERMAS, Jürgen: *Teoría de la acción comunicativa*, Trotta, Madrid, 2010.

¹⁴¹ CORTINA, Adela: *op. cit.*, p. 108.

debe limitarse a la elección de los gobernantes en las elecciones. Los segundos, como ya hemos indicado, abogarán por modelos más participativos en los que se articulen procedimientos representativos y participativos.

En su obra *Teoría de la acción comunicativa* Habermas centra su atención en el lenguaje —basándose en la teoría de los actos de habla de John Langshaw Austin y John Searle—, dado que para él constituye el fundamento normativo de la teoría crítica de la sociedad. Habermas piensa que es necesario una teoría de la acción comunicativa para enfrentarse al problema de la racionalización social y, posteriormente, a una ética discursiva. A diferencia de la racionalidad instrumental, basada en principios de verdad y eficacia, una racionalidad planteada desde una posición comunicativa descansaría en las posibilidades de fundamentar la validez de las pretensiones de sus participantes. En otras palabras, la idea de comunicación, vista como una relación interpersonal, analiza los propósitos de validez producidos en los actos del habla entre los interlocutores. Para Habermas la argumentación sirve para convencer o motivar la aceptación de la pretensión de validez, pues la entiende como un «tipo de habla en que los participantes tematizan las pretensiones de validez que se han vuelto controvertidas y tratan de desempeñarlas o de recusarlas mediante argumentos»¹⁴².

¹⁴² HABERMAS, Jürgen: *op. cit.*, p. 42.

Según Jürgen Habermas los intereses del capitalismo de mercado se han alejado de los intereses de la ciudadanía, dejándola al margen de toda decisión que afecte al sistema. Fuera de éste, existe la posibilidad de toma de decisiones en los ámbitos de la vida no jerarquizados y no dirigidos a objetivos concretos, es decir, en los ámbitos de la vida cotidiana, desde donde la ciudadanía puede hacer frente a las consecuencias negativas de este sistema, mediante el uso del diálogo y la interacción. Este *diálogo intersubjetivo*, surgido en el *mundo de la vida* debe entenderse como la búsqueda de un entendimiento entre los individuos de una sociedad, diálogo en el que participan con el objetivo de llegar a unas conclusiones válidas no desde una posición individual y bajo el interés egoísta, sino con el fin de llegar a un consenso. En este sentido, Habermas afirma que la acción comunicativa se constituye a partir de «la interacción de al menos dos sujetos capaces de lenguaje y de acción que entablan una relación interpersonal. Los actores buscan entenderse sobre una situación de acción para poder así coordinar de común acuerdo sus planes de acción y con ello sus acciones»¹⁴³. En este contexto, se entendería que los participantes en el discurso están predispuestos, en principio, a dar solución a sus problemas y a no instrumentalizar el discurso en función de sus propios fines.

A su vez, en toda interacción comunicativa, siguiendo a Habermas, hemos de reconocer la posibilidad de que nuestros enunciados puedan ser refutables, substituidos o mejorados por los de

¹⁴³ *Ibidem*, p. 118.

nuestros dialogadores. De esta forma, Habermas, siguiendo a Karl Popper, concibe que todo conocimiento humano es inexacto y rebatible, distanciándose de esta forma del posicionamiento metafísico basado en conocimientos incuestionables. Esta postura implicará tener en cuenta al otro, aceptarlo y respetarlo y, en consecuencia, considerar la igualdad con los demás individuos que participan en la interlocución comunicativa. «El concepto de acción comunicativa presupone el lenguaje como un medio dentro del cual tiene lugar un tipo de procesos de entendimiento en cuyo transcurso los participantes, al relacionarse con un mundo, se presentan unos frente a otros con pretensiones de validez», lo que hace que los mismos puedan «ser reconocidos o puestos en cuestión»¹⁴⁴. De esta forma, gracias a la igualdad y la libertad discursiva, la vida social será posible. Los procedimientos surgidos de la misma acción comunicativa entre los individuos supondrán la producción legítima del derecho. Ello no debe pasarnos desapercibido, ya que nos permite comprender cómo la teoría habermasiana de la comunicación se adentra en el ámbito de la filosofía moral y, sobre todo, en el de la filosofía política y jurídica.

2.4.5.3. La ética del discurso

La *diskursethik* o ética del discurso debe ser tomada como una filosofía moral y su formulación constituye uno de los ejes de la contribución teórica que tanto Jürgen Habermas, como Karl-Otto Apel,

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 143.

empezaron a desarrollar a partir de la década de los años 1970. Se trata de un modelo cuya función busca fundamentar la validez de los enunciados y juicios morales mediante el análisis de los presupuestos del discurso. Siguiendo a la citada Adela Cortina, la ética discursiva «se compone de una pragmática formal del lenguaje, una antropología del conocimiento, una teoría de la acción comunicativa, una teoría de los tipos de racionalidad, una teoría consensual de la verdad y la corrección y una teoría de la evolución social»¹⁴⁵.

Para Apel la ética de la comunicación o la ética del discurso se basa en dos aspectos: en primer lugar, en «la caracterización del discurso argumentativo como medio indispensable para la fundamentación de las normas consensuales de la moral y del derecho»¹⁴⁶. El individuo tiene que ir más allá de las normas surgidas de una *moral de las costumbres* referida a las relaciones interpersonales, pues considera que son insuficientes hoy en día. En consecuencia, propone una responsabilidad solidaria y una utilización de esa responsabilidad como praxis colectiva. En segundo lugar, la ética discursiva se apoya en el hecho de que «la idea del discurso argumentativo debe posibilitar también la fundamentación última del principio ético que debe conducir ya siempre todos los discursos argumentativos, en tanto que discursos prácticos de fundamentación de normas»¹⁴⁷.

¹⁴⁵ CORTINA, Adela: *op. cit.*, pp. 169-170.

¹⁴⁶ APEL, Karl-Otto: *Teoría de la verdad y ética del discurso*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 148.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 150.

Apel y Habermas coinciden en afirmar que es necesario una fundamentación trascendental de lo moral, cuya principal tarea es la de esclarecer el significado del término *correcto* cuando se aplica una norma, o cuanto se alude a las normas de acción. Con dicha fundamentación se busca que el principio moral tenga validez universal, y que no se base en intuiciones o comprensiones de una cultura o época determinada. La ética del discurso se introduce, por ello, en la filosofía del derecho, al plantear la relación entre la moral y el derecho. De este modo, se constata que la acción comunicativa necesita tener una representación jurídica que busque acabar con la injusticia que se produce en el sistema social. El derecho es visto como un espacio capaz de encauzar o dar solución a las demandas del sistema social, a la par que puede obligar al sistema político y a la burocracia a dar respuestas a los problemas suscitados¹⁴⁸. Asimismo, la ética del discurso nos introduce en la filosofía política y en la relación entre política, derecho y democracia deliberativa.

2.4.5.4. La democracia desde la deliberación, la solidaridad y el derecho

El término *democracia deliberativa* fue utilizado por el filósofo Joseph M. Bessette en 1980 en su artículo «Deliberative Democracy:

¹⁴⁸ HABERMAS, Jürgen: *Facticidad y validez. Sobre el derecho y el estado democrático de derecho en términos de teoría del discurso*, Trotta, Madrid, 1998, pp. 146-245.

The Majority Principle in Republican Government»¹⁴⁹ y acabó por convertirse en una corriente teórica que designa a un tipo de democracia cuyo objetivo se dirige a reforzar el modelo representativo mediante la introducción de una serie de procedimientos colectivos de discusión. La idea principal en la que se asienta parte de retomar el debate público en la vida política, un debate a través del cual se busca satisfacer intereses colectivos frente a intereses egoístas e individualistas —asociados al sistema liberal—. Para los defensores de este modelo la discusión se convierte en el factor principal para fomentar una participación activa en la toma de decisiones políticas. En este sentido, la argumentación se presenta como un proceso inclusivo y público, puesto que todos los afectados deben estar correctamente informados de los temas en cuestión y de su posibilidad de formar parte en la discusión. En las deliberaciones políticas todos tienen el derecho de hablar, pero también están en la obligación de escuchar a los otros interlocutores¹⁵⁰. Para Jürgen Habermas, en la deliberación ideal gana el mejor argumento, que recoge el asentimiento de todos. Con ello llegamos a un último elemento de la deliberación ideal, y es

¹⁴⁹ BESSETTE, Joseph: «Deliberative Democracy: The Majority Principle in Republican Government», en GOLDWIN, Robert y SHAMBRA, William (eds.): *How Democratic is the Constitution?*, American Enterprise Institute, Washington D. C., 1981, pp. 102-106.

¹⁵⁰ Podemos encontrar en cierto modo algunos precedentes tanto en la antigua Grecia, como en las asambleas cantonales suizas que influyeron en la idea de contrato social desarrollado por Rousseau. Ahora bien, también se puede rastrear este influjo deliberativo en otras sociedades en las que la palabra ha tenido un peso importante a la hora de constituir las normas de la comunidad, tal y como sucede en algunas regiones de África.

que la misma, como ya hemos adelantado con anterioridad, tiene como meta implícita el logro del consenso¹⁵¹.

Para Habermas la democracia deliberativa consistiría en una extensión de la acción comunicativa. Esta relación planteada entre el diálogo, la comunicación y la teoría de la democracia no es nueva. Ya en los trabajos de la filósofa Hannah Arendt podemos advertir la importancia otorgada a la comunicación para llevar a cabo la acción política. También dentro de esta corriente encontramos a otros muchos teóricos que han utilizado este concepto. Nos referimos, entre otros, a John Rawls, James Fishkin, Joshua Cohen o Jon Elster. No obstante, como indica Pérez Zafrilla, la definición de la democracia deliberativa en la actualidad ha llegado a relacionarse con una imagen bastante idílica, marcada por dos tópicos que nada tienen que ver con la realidad de esta teoría: «Por un lado, se tiende a ver a la democracia deliberativa como una teoría antagónica al liberalismo. Por otro, y en línea con lo anterior, se la identifica principalmente con una apuesta por la participación directa de todos los ciudadanos en la toma de decisiones políticas»¹⁵².

El nuevo modelo democrático propuesto por Habermas busca sobre todo consolidar y fortalecer las condiciones de la comunicación

¹⁵¹ HABERMAS, Jürgen: *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Amorrortu, Buenos Aires, 1975, p. 131. Véase también HABERMAS, Jürgen: *Conciencia moral y acción comunicativa*, Península, Barcelona, 1987, p. 158.

¹⁵² PÉREZ ZAFRILLA, Pedro Jesús: *Democracia deliberativa. Razón pública y razones no públicas desde la perspectiva de John Rawls* (tesis doctoral), Universitat de València, Valencia, 2009, p. 10.

en las sociedades pluralistas, donde la justicia del estado de derecho y la solidaridad de las redes ciudadanas asumen un destacado protagonismo. Habermas otorga dentro de su discurso una gran importancia al estado de derecho, el cual, según él, no se puede alcanzar y sostener sin una auténtica democracia radical. Ésta se relacionaría con lo que hemos venido avanzando, es decir, con la concepción de la racionalidad comunicativa que «ofrece una guía [...] para la reconstrucción de aquel entrelazado de [...] discursos formadores de opinión, en el que está asentado el poder democrático ejercido de conformidad al Derecho»¹⁵³ .

La democracia deliberativa se diferenciaría, por un lado, de la democracia directa porque no son los ciudadanos los que toman las decisiones de forma directa, sino que éstas serían deliberadas y consensuadas mediante una discusión igualitaria y libre con los políticos. Por otro lado, a diferencia del modelo liberal en el que el acto de votar de los ciudadanos en las elecciones se convierte en la característica central del mismo, en una democracia deliberativa se poseen mecanismos para ser escuchado gracias a la acción comunicativa que afecta tanto a la esfera pública informal, como a la esfera pública institucional. Jorge Araya entiende que la democracia propuesta por Habermas no debería verse como «algo dado por una sola vez y para siempre, sino el resultado de un proceso comunicativo que permite articular intereses distintos, donde están en juego la identidad, la solidaridad, la inclusión del *otro* y el patriotismo

¹⁵³ HABERMAS, Jürgen: *Facticidad y validez...*, *op. cit.*, p. 19.

constitucional, entre otras cosas. Es decir, se puede corregir y recuperar el ideario normativo de la democracia moderna reduciendo la hegemonía de la racionalidad instrumental»¹⁵⁴.

Siguiendo la investigación de Jorge Araya es destacable la importancia que la solidaridad, como vínculo social, representa para Jürgen Habermas. La solidaridad dentro de la acción comunicativa ocupa un lugar destacado, puesto que «los individuos —sin ningún tipo de coerción— se reconocen como sujetos libres, solidarios y con [una] competencia comunicativa que les permite fundamentar y responder sobre las situaciones que les afectan»¹⁵⁵. De esta forma, la acción comunicativa presta una especial atención al hecho de que los participantes en una cultura política que intenta resolver los conflictos de forma discursiva, se acepten como iguales y respeten los acuerdos conseguidos, siempre y cuando exista la posibilidad de que dichos acuerdos puedan ser revisados con nuevas aportaciones. Ello implica el reconocimiento mutuo de la diferencia a partir de la solidaridad. Araya Anabalón habla de un *estado solidario*, propuesto por Habermas —aunque el autor alemán nunca hace uso de forma explícita de esta concepción— que pretende superar los intereses individuales. «El Estado solidario es posible desde una conciencia dialógica que, partiendo de individuos a los que se les reconoce como interlocutores válidos, establece una mediación política que pasa necesariamente por

¹⁵⁴ ARAYA ANABALÓN, Jorge: «Jürgen Habermas, democracia, inclusión del otro y patriotismo constitucional desde la ética del discurso», *Revista chilena de Derecho y Ciencia Política*, vol. 3, nº 1 (2011), p. 85.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 87.

establecer relaciones de justicia (componente moral de una democracia avanzada)»¹⁵⁶.

Tal y como hemos apuntado, Habermas no pretende estudiar la democracia desde una perspectiva jurídica, política o económica, sino desde una posición social y dentro de la acción comunicativa, hecho que permite restablecer el entendimiento de los grupos sociales y su influencia en los estratos de poder. El filósofo alemán parte, por ello, de una situación ideal de comunicación, protagonizada por el diálogo y el consenso, situación que ayuda a fundamentar una concepción política en la que los interlocutores ponen en discusión sus intereses. De esta forma, la democracia implicaría una participación de todos, puesto que todos estarían informados de las problemáticas existentes y de sus respectivas realidades, una participación que, a su vez, conllevaría la formación de opinión pública. Esta idea de democracia propuesta por Habermas ya no se entiende como algo inherente al Estado, donde la sociedad está al margen de los grandes temas nacionales, sino que por el contrario reclama una ciudadanía dispuesta a involucrarse en la deliberación política. La democracia conformaría una especie de puente entre el Estado y la sociedad. Esta concepción, insistimos, se asienta en un diálogo en el que todos reconocen la mutua capacidad de comunicarse y hacerse entender. Nada ni nadie podría quedar fuera de esta comunicación entre iguales, dada la supuesta buena voluntad abarcadora del diálogo. La democracia, más que el derecho a voto o

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 88.

más que la elección de gobernantes, representa la libre discusión de los asuntos públicos de forma racional.

La democracia deliberativa propuesta por Habermas toma, por ello, diferentes aspectos tanto de la democracia liberal como de la republicana. De esta forma, podemos observar cómo de la liberal asume prestado el derecho universal de sufragio, que representa la concepción del proceso democrático llevado a cabo en la comunidad en la selección de los gobernantes. Por su parte, de la republicana acepta el hecho de cómo la voluntad se supedita a un entendimiento ético-político acordado mediante un consenso de todos los miembros de la comunidad y/o de la representación asumida por los distintos partidos políticos. Este último aspecto ocupará un lugar importante dentro la concepción democrática deliberativa, ya que la ciudadanía debe ser capaz de actuar colectivamente gracias a la posibilidad de la creación de opinión y voluntad política, aunque siempre sobre la base de consideraciones éticas.

2.4.6. El poder del habla como generador de democracia y empatía: el camino hacia una estética dialógica

La aproximación efectuada en torno a las posiciones de Habermas nos permite entender el porqué Kester toma el trabajo de este autor como un importante recurso de fundamentación para plantear el desarrollo de una estética dialógica, y ello por varios motivos. En primer lugar, por el peso que presenta el discurso, no

entendido en términos de lengua, es decir, como sistema fijo y jerárquico, sino como condición de libertad. Ello hace que sea aquí donde la estética dialógica se vincula con la teoría de la acción comunicativa de Habermas y con su ética del discurso, ya que la propuesta de la ética del discurso se caracteriza por un modelo participativo en el que los miembros de una comunidad interactúan y participan en las deliberaciones y decisiones. El segundo motivo que Kester destaca se centra en el hecho de que el diálogo constituye la naturaleza de las prácticas dialógicas. Habermas en su ética discursiva hace hincapié, tal como ya hemos reiterado, en el uso de la palabra como forma de participación para poder alcanzar metas universales, más allá de las metas personales y privadas. Este *diálogo intersubjetivo* se entiende como la demanda que los individuos de una sociedad manifiestan por conseguir unas conclusiones válidas de consenso, no tomadas desde una posición individual y bajo el interés egoísta. Finalmente, el tercer motivo apuntado por Kester alude al hecho de que estas formas de interacción sirven no para establecer decisiones definitivas, sino para llegar a un entendimiento provisional entre los miembros de una comunidad cuando se rompe el consenso social o político.

Los participantes de estos encuentros realizados en la esfera pública deben aislar el espacio de la coerción y de la desigualdad a través de la comunicación humana. Así, según Habermas, toda persona tiene el derecho a tomar parte en el discurso, a cuestionarse cualquier hecho y a mostrar su posición respecto a sus intereses, deseos, expectativas y/o necesidades. De esta forma, se considera la

posibilidad de articular una interacción igualitaria basada en términos de solidaridad entre los coparticipantes discursivos en estos procesos. En este sentido, Kester señala como característica clave dentro de las obras dialógicas, la empatía. La necesidad de identificarnos con el otro es una cuestión que nunca podrá verse materializada. No obstante, sí podemos imaginarnos cuál es su posición en relación a las diferencias que ese otro presente —raza, sexualidad, género, clase, etc.—. Así, para que exista comunicación y entendimiento es necesario ponerse en el lugar del otro. En palabras de Kester: «La empatía es un aspecto necesario en la práctica dialógica. Facilita un intercambio recíproco que nos permite pensar fuera de nuestra propia experiencia vivida, estableciendo una relación más compasiva con los otros»¹⁵⁷. El componente de la *compresión empática*, siguiendo a este autor, se produce a partir de distintas líneas o ejes¹⁵⁸:

1) Mediante la creación de solidaridad. Una primera empatía deriva de la compenetración entre los artistas y sus colaboradores, sobre todo en situaciones en las que el artista trabaja en torno a conceptos límites como etnia, género, sexualidad, etc. El problema que presentan estas relaciones es que el artista no se halla en una posición equitativa, ya que se muestra ajeno a las características de esa comunidad, en tanto que normalmente suele ser percibido como una autoridad cultural.

¹⁵⁷ «Empathetic is a necessary component of dialogical practice. It facilitates a reciprocal exchange that allow us to think outside our own lived experience and establish a more compassionate relationship with others». KESTER, Grant H.: *Conversation Pieces...*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 115-116.

2) A través de la mejora de la solidaridad. En un segundo nivel, la empatía surge entre los mismos colaboradores. En esta relación ya no es necesaria la figura del artista. De este modo, los proyectos dialógicos producen una mejora de la solidaridad entre las personas que comparten circunstancias materiales o culturales similares.

3) Y, por último, por medio de la solidaridad contrahegemónica. En este caso la empatía se da entre los colaboradores del proyecto y las otras comunidades de espectadores que reciben la obra.

Junto a ello, Kester parte del concepto de discurso de Habermas para establecer las diferencias existentes entre la estética dialógica y la estética tradicional. La primera diferencia reside en el rechazo a reclamar una universalidad. Una estética dialógica no aspira a facilitar o a proporcionar metas o soluciones universales u objetivas. Más bien, se basa en la generación de un conocimiento consensual local que es vinculante sólo de forma provisional y que se apoya precisamente en el nivel de interacción colectiva. La segunda diferencia que Kester menciona, estriba en el hecho de que la subjetividad se configura a través del discurso y del propio intercambio intersubjetivo. El discurso, por tanto, no es simplemente una herramienta que se utiliza para comunicar un contenido *a priori* con otros sujetos ya formados, sino un instrumento para modelar la subjetividad.

Desde esta perspectiva, un buen ejemplo del llamado arte dialógico —siguiendo las teorías de Grant H. Kester— lo hallamos en el colectivo austríaco WochenKlausur, cuyas estrategias para desarrollar

sus actividades dialógicas se basan, por una parte, en trabajos colectivos y, por otra, en el intercambio de diálogo dentro del campo social. Su sistema de trabajo le permite detectar la existencia de un problema existente y plantear de forma colectiva una solución a partir de una serie de acciones. De ahí que el grupo sea denominado WochenKlausur (en castellano, Semanas de clausura), definiendo así la forma singular que tiene para desarrollar sus propuestas. El resultado de este tipo de práctica se diferenciaría del arte activista en que, en la mayoría de los casos, únicamente sirve para denunciar y hacer visible un problema específico sin dar ninguna solución al respecto¹⁵⁹. Kester indica: «Aunque no quiero sugerir que los proyectos dialógicos que he descrito ilustran la teoría del discurso de Habermas, yo creo que se puede usar productivamente como un componente de un sistema analítico más amplio. En primer lugar, el concepto de una identidad forjada a través de la interacción social y discursiva de Habermas puede ayudarnos a entender la posición adoptada por grupos como WochenKlausur. Por lo general vemos al artista como una especie de sujeto ejemplar burgués, actualizando su voluntad a través de la transformación heroica de la naturaleza o de la asimilación de la diferencia cultural —elevar alquímicamente al primitivo, al degradado y a la lengua vernácula en el gran arte—. En todo momento, el *locus* de significado expresivo sigue siendo la figura radicalmente autónoma del artista individual. Una estética dialógica sugiere una imagen muy diferente del artista, que se define en términos de apertura, escucha y voluntad de aceptar la dependencia y vulnerabilidad intersubjetiva. La

¹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 97 y ss.

productividad semántica de estas obras se produce en los intersticios entre el artista y el colaborador»¹⁶⁰. Con estas palabras Kester parece estar aludiendo a todo ese tipo de proyectos en los que el artista se presenta como el elegido y el único capaz de hacer reflexionar y/o de otorgar a los miembros de la comunidad una solución a sus problemáticas.

Detengámonos así en una obra destacada de WochenKlausur, titulada *Albergue para mujeres drogadictas*¹⁶¹. El objetivo de este trabajo datado en 1994 fue fundar una casa de acogida para que las mujeres prostitutas drogadictas tuvieran un espacio donde dormir o descansar durante el día, ya que los refugios en Zúrich únicamente permanecían abiertos durante la noche. Por otro lado, la problemática de estas mujeres se agravaba por el hecho de que se había reducido drásticamente la asistencia a la población drogodependiente de esta

¹⁶⁰ «While I don't want to suggest that the dialogical projects I've outlined illustrate Habermas's discourse theory, I do believe it can be productively employed as one component of a larger analytic system. First, Habermas's concept of an identity forged through social and discursive interaction can help us understand the position taken up by groups like WochenKlausur. We typically view the artist as a kind of exemplary bourgeois subject, actualizing his or her will through the heroic transformation of nature or the assimilation of cultural difference— alchemically elevating the primitive, the degraded, and the vernacular into great art. Throughout, the locus of expressive meaning remains the radically autonomous figure of the individual artist. A dialogical aesthetic suggests a very different image of the artist; one defined in terms of openness, of listening (as I have already suggested with reference to Jay Koh), and a willingness to accept dependence and intersubjective vulnerability. The semantic productivity of these works occurs in the interstices between the artist and the collaborator». *Ibidem*, p. 110.

¹⁶¹ Más información sobre el colectivo artístico austríaco de WochenKlausur en su página Web: <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=es&id=4> [Consulta: 13.08.2015].

ciudad¹⁶². La propuesta se vio completada con la programación diaria de una serie de paseos en barco en los que cuatro expertos relacionados con el tema se reunían a puerta cerrada e intercambiaban ideas, información y opiniones sobre la política en materia de drogodependencia aplicada por el gobierno local. Durante los cuatro días que duró la intervención participaron un total de sesenta expertos, desde los diferentes secretarios de los partidos políticos suizos, hasta concejales, fiscales superiores de justicia, directores policiales, redactores jefes de los periódicos suizos más conocidos y expertos de los ámbitos más involucrados en la prevención y terapia. De esta manera, las charlas llevadas a cabo en el barco fueron de gran ayuda para WochenKlausur en su reivindicación: la construcción de un refugio para mujeres drogodependientes. Gracias a ello, se ganaron el respaldo de la opinión pública y de los medios de comunicación, hecho que les permitió ejercer una presión dirigida al gobierno y forzar la apertura del albergue. Ahora bien, lo interesante de este proyecto es que WochenKlausur consiguió crear un espacio en el que políticos y agentes del gobierno municipal no se comportaron como tales, es decir, como representantes encargados de defender *a priori* su posición, sino que esa *situación ideal de habla*, siguiendo a Habermas, permitió que en el barco los participantes hablaran por igual, escuchando e intercambiando propuestas para intentar dar solución al

¹⁶² La casa refugio llevada a cabo por el colectivo artístico WochenKlausur tuvo una vida de seis años. En ese tiempo las mujeres pudieron utilizar las 30 camas de las que disponían. El ayuntamiento de Zúrich, el cantón y la Oficina Federal de Sanidad decidieron asumir dos tercios de los costes y el resto fue financiado por entidades privadas. Sin embargo, en el año 2000 el consistorio de la ciudad helvética acabó con la ayuda y, en consecuencia, también con el proyecto.

problema vivido por las prostitutas de Zúrich. Por otra parte, la solución no fue concebida como una solución universal, sino como una propuesta para atajar el problema de falta de vivienda de las mujeres implicadas: «Una estética dialógica no pretende proporcionar, o requiere, este tipo de fundamento universal u objetivo. Más bien, se basa en la generación de un conocimiento consensuado local que es vinculante sólo de forma provisional y que se basa precisamente en el nivel de interacción colectiva»¹⁶³.



Wochenklausur, *Albergue para mujeres drogadictas* (1994)

¹⁶³ «A dialogical aesthetic does not claim to provide, or require, this kind of universal or objective foundation. Rather, it is based on the generation of a local consensual knowledge that is only provisionally binding and that is grounded precisely at the level of collective interaction». KESTER, Grant H.: *Conversation Pieces...*, *op. cit.*, p. 112.

2.5. CLAIRE BISHOP Y LOS ANTAGONISMOS RELACIONALES. ESPACIOS DE DISENSO

El pensamiento sobre el arte participativo de Claire Bishop ha sido sobre todo conocido por su postura en contra del discurso relacional, así como por su posterior crítica hacia las prácticas socialmente comprometidas. Hemos de recordar que a partir de la década de 1990 surgieron una gran cantidad de nomenclaturas para referirse a estas iniciativas, terminología que por lo general presentaba muchos aspectos en común. Así, y con independencia de las aportaciones relacionales y dialógicas ya analizadas, podemos observar cómo Suzanne Lacy teorizó sobre el arte público de nuevo género, Ian Hunter y Celia Lerner utilizaron el término *littoral art* que evocaba la hibridación o el *in-between* de la naturaleza de las cosas, Homi K. Bhabha aludió al *conversational art*, Tom Finkelpearl acuñó el *dialogue-based public art* y Paul Ardenne trabajó con la noción de *art contextuel*. En función de lo señalado, se puede afirmar que la posición de la británica Claire Bishop se unirá, así, a la de otros teóricos que antes ya habían planteado distintas modalidades dentro del contexto del arte participativo. No obstante, el trabajo de Bishop no se ha interesado tanto por la creación de una nueva clasificación de estas prácticas artísticas, sino más bien por la defensa de un arte participativo de corte político —donde hay cabida para el disenso o el

conflicto—, desmontando para ello la propuesta relacional de Bourriaud y criticando al arte socialmente comprometido¹⁶⁴.

De esta forma, nuestra aproximación a Bishop se centrará, por un lado, en su posición contraria a los espacios supuestamente democráticos planteados por Bourriaud. Al respecto, la crítica británica se servirá de lo que ella denomina “antagonismos relacionales” para posicionarse y cuestionar la estética relacional. Para ello, será conveniente acudir, a través del artículo de Rosalyn Deutsche, a los planteamientos del término antagonismo propuesto por los filósofos Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, para partiendo de ellos adentrarse en el modelo democrático agonístico desarrollado por esta última.

Por otro lado, también será de suma utilidad en este contexto revisar la concepción de democracia propuesta por Jacques Rancière, dado que plantea un modelo con algunos conceptos comunes al desarrollado por Mouffe. Asimismo, la referencia a Rancière resulta ineludible si tenemos en cuenta que el último libro de Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and Politics of Spectatorship* (2012), se basa en este autor para sustentar conceptualmente un arte participativo de

¹⁶⁴ A pesar de que Bishop no pretendió formular una nueva categorización, desde la teoría artística, a raíz de su artículo «Antagonism and Relational Aesthetics», se introdujo el término antagonismos relacionales para referirse a los artistas que se mueven dentro de los parámetros defendidos por esta autora. Los artistas por excelencia a los que nos referimos son Thomas Hirschhorn y Santiago Sierra. Posteriormente, Bishop defenderá unas prácticas próximas a la concepción de arte político desarrollada por el filósofo Jacques Rancière.

corte social que no deja fuera el conflicto, tal como sucede con las prácticas relacionales y dialógicas.

2.5.1. Controversias con el arte relacional

La estética relacional propuesta por el crítico Nicolas Bourriaud ha sido debatida y criticada desde diferentes planteamientos. Por ejemplo, se ha vinculado el concepto de *interactividad* —tan usado y defendido por estas prácticas— a un tipo de formas más cercanas a la *manipulación* o a la *obligación* sobre el espectador. Es decir, se ha dudado de la verdadera libertad del participante a la hora de tomar decisiones durante el desarrollo del encuentro relacional, tal y como nos lo ha presentado el crítico francés. Sin embargo, el mayor número de críticas han ido dirigidas a la concepción misma del arte relacional, el cual se ha presentado como un proceso de creación de espacios de sociabilidad, democráticos e igualitarios. El hecho de que todas estas iniciativas se hayan llevado a cabo dentro de museos, galerías o espacios similares, es decir, en el interior de espacios relacionados de alguna forma con el circuito artístico institucional, hace que estos sean entendidos como espacios sociales alienados¹⁶⁵.

Dentro de este debate hemos de situar a la crítica de arte Claire Bishop, quien se dio a conocer sobre todo a partir de su ya citado

¹⁶⁵ MARTÍN PRADA, Juan: *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*, Sendemà Editorial, Valencia, 2012, pp. 48-49.

artículo «Antagonism and Relational Aesthetics» (2004)¹⁶⁶, texto en el que se posicionaba directamente en contra del arte relacional. La novedad del planteamiento de Bishop radicaba en el uso que hacía del término antagonismo para rechazar la visión utópica formulada por Nicolas Bourriaud. No obstante, antes de adentrarnos en este asunto, clave dentro de nuestra investigación, trataremos otras cuestiones también analizadas en este artículo para poder conocer cómo es interpretada la estética relacional de Bourriaud.

2.5.1.1. El problema de la forma

La defensa realizada por Nicolas Bourriaud de la estética relacional tiene mucha conexión o, al menos, le debe bastante —como opina Claire Bishop— a la idea de cultura elaborada por Louis Althusser en su ensayo *Ideología y aparatos ideológicos de estado* (1969), cuya idea central se asienta en el hecho de que la cultura como forma social, y en tanto que aparato ideológico del estado, no refleja la sociedad sino que produce la sociedad. Esta publicación influenció a gran parte de las artistas feministas, así como a otros autores, ayudando a desarrollar un arte más político, en el que ya no sólo era importante el marco donde se daba la obra, sino también el público al que la misma se presentaba¹⁶⁷. Precisamente, como Bourriaud argumenta, la estructura de una obra de arte produce una relación

¹⁶⁶ BISHOP, Claire: «Antagonism and Relational Aesthetics», *op. cit.*, pp. 51-79.

¹⁶⁷ *Ibidem.*

social. En el caso de los modos relacionales, estos se basan en la interacción entre los individuos que participan en el hecho estético, un hecho que se produce desde el evento relacional. Para Bourriaud, por tanto, la obra relacional es una forma social, un medio que estimula las relaciones sociales como proposición estética introducida en el ámbito institucionalizado.

En general, la estructura de la obras en sí estaría determinada por su época y el contexto social donde éstas aparecen. La actividad artística sería como una especie de juego de formas que iría evolucionando. De esta manera, lo que pretende Bourriaud con su estudio es analizar cuáles han sido los comportamientos artísticos que han caracterizado la década de los años 1990. Así, por ejemplo, si el criterio de la modernidad fue la novedad, este término se nos presenta a día de hoy agotado. Para Bourriaud la estética relacional no debe ser vista como una teoría del arte, sino como una *teoría de la forma*, porque si no implicaría el enunciado de un origen y una finalidad. La forma se nos presenta como «una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo: la obra de arte no es la única; es sólo un subgrupo de la totalidad de las formas existentes»¹⁶⁸. En este sentido, se concibe la forma de la obra contemporánea como algo que va más allá del mero registro material, puesto que se configura como un elemento con unas conexiones continuas con aquello que le rodea.

¹⁶⁸ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional, op. cit.*, p. 19.

El problema que plantea Bishop surge cuando se quiere identificar la estructura del llamado arte relacional, sobre todo si se tiene en cuenta que este arte se considera como una obra abierta. Además, la autora británica agudiza su crítica cuando se refiere al arte relacional como una *ramificación de la instalación*, puesto que en toda obra relacional es necesaria la presencia del público y las relaciones que allí se generan¹⁶⁹. Al respecto, apunta: «El trabajo europeo [en comparación con la generación de los *Young British Artists* y refiriéndose al arte relacional] es más bien en apariencia de bajo impacto, incluyendo fotografía, vídeo, textos de pared, libros, objetos que se utilizarán, así como los restos del evento de la inauguración. Básicamente tiene el formato del arte de la instalación, aunque es un término al que muchos de los artistas relacionales se resisten. En lugar de crear una transformación coherente y distintiva del espacio (a la manera de la *instalación total* de Ilya Kabakov, una *mise-en-scène* teatral), las obras de arte relacional insisten en el *uso* en lugar de la contemplación»¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Bishop en su publicación *Installation Art* (2006) dedica un capítulo a un tipo de instalación que posibilita activar al espectador como un sujeto político, examinando las diferentes vías en las críticas postestructuralistas de la democracia. En este libro también incluye un apartado sobre las prácticas relacionales.

¹⁷⁰ «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». BISHOP, Claire: «Antagonism and Relational Aesthetic», *op. cit.*, p. 55.

Bishop, siguiendo a la crítica Rosalind Krauss, argumenta que la instalación queda fuera de la tradición de los medios específicos a causa de su variedad de medios, hecho que conlleva que nada pueda resultar inherente a la instalación. Así, afirmará que para Bourriaud la estructura de la obra relacional es el tema sustancial de la misma porque, como él afirma, es menos importante quién, cómo o para quién cocine Rirkrit Tiravanija¹⁷¹. Las relaciones interhumanas que allí se crean constituyen el elemento primordial de las prácticas relacionales, las cuales democratizarán —según Bourriaud— las relaciones sociales entre los individuos que visitan y forman parte de la obra. De hecho, Bourriaud declara: «Cada artista cuyo trabajo se relaciona con la estética relacional posee un universo de formas, una problemática y una trayectoria que le pertenecen totalmente: ningún estilo, ninguna temática o iconografía los relaciona directamente. Lo que comparten es mucho más determinante, lo que significa actuar en el seno del mismo horizonte práctico y teórico: la esfera de las relaciones humanas. Las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética de la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos»¹⁷².

¹⁷¹ En relación a esta idea cabe comentar la reseña que se hizo sobre la exposición *Traffic*, comisariada por Nicolas Bourriaud, al que se le atribuye la necesidad de mirar qué es lo que realmente constituye los determinantes socio-políticos de su *espacio interhumano*. «With the primary beneficiaries of *Traffic* tending to be the participating artists and their associates, Bourriaud may need to look at what actually constitutes the socio-political determinants of his *interhuman space*». FREEDMAN, Carl: «Traffic», *Frieze*, n° 28 (Mayo 1996), p. 75. En línea: <http://www.frieze.com/issue/review/traffic/> [Consulta: 07.12.2013]. Actualmente el servidor no está disponible.

¹⁷² BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, *op. cit.*, p. 51.

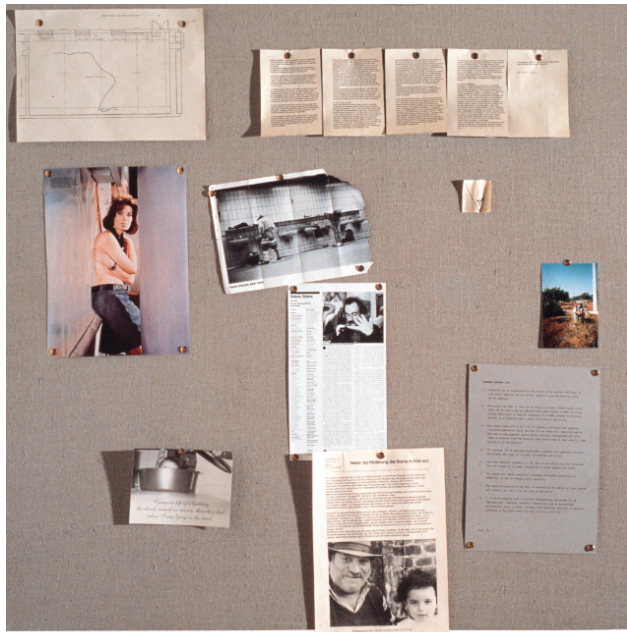
2.5.1.2. Crítica a los espacios consensuales relacionales

La creación de espacios democráticos será otro de los puntos que vertebran el artículo de Bishop, y el que más nos interesa para nuestra investigación¹⁷³. En dicho texto no sólo hará mención a la obra de Rirkrit Tiravanija para así cuestionar la idea de representación dentro de las democracias, sino que también se servirá del trabajo de Liam Gillick para analizar el concepto de democracia que estos artistas reclaman. La obra de Gillick que utiliza, *The Pinboard Project* (1992), presenta una serie de tableros en los que el espectador puede modificar y cambiar los materiales de sitio —fotografías, papeles, etc.— a partir de unas instrucciones de uso. Estas diversas acciones asumidas por el propio público se definían bajo parámetros democráticos, sobre todo por el hecho de que el público aceptaba la posibilidad de cambiar de lugar los objetos según deseara¹⁷⁴. No obstante, como insiste Bishop, sólo el público participante podía ser el afortunado protagonista de la modificación, circunstancia que deja de

¹⁷³ También la crítica de arte Julia Svetlichnaja se pregunta sobre qué tipo de experiencias democráticas se producen en las obras relacionales a las que Bourriaud hace mención. SVETLICHNAJA, Julia: «Relational Paradise as a Delusional Democracy. A Critical Response to a Temporary Contemporary Relational Aesthetics», conferencia en *Art and Politics*, Universidad de St. Andrews, St. Andrews, 2005; *Artistic Practices & Democratic Politics: Towards the Markers of Uncertainty From Counter-Hegemonic Positions to Plural Hegemonies*, Universidad de Westminster, Westminster, 2011.

¹⁷⁴ El trabajo de Liam Gillick se ha caracterizado por obras que promueven espacios comprometidos con la discusión, es decir, espacios donde hay cabida para el debate sobre los principales problemas de nuestra sociedad. Gillick ha creado obras de arte como lugares para la conversación y la discusión sobre el modelo de organización de nuestra sociedad con el objetivo de proponer posibles modelos sociales futuros.

lado por completo a todo aquel que se situara fuera —el *otro*— de las acciones mencionadas.



Liam Gillick, *The Pinboard Project* (1992)

Así, en contra de la importancia que Bourriaud otorga a los encuentros y a la democratización de las formas dadas en las obras relacionales, Bishop considera que los espacios democráticos formados a través de estos procesos sociales relacionales dan lugar a unas comunidades homogéneas y de consenso. Hecho que, desde su punto de vista, resta importancia a los conflictos y tensiones habituales en las sociedades democráticas. De esta forma, contrapone la idea de sociedad propuesta por Bourriaud con el concepto de antagonismo, noción que toma de los estudios realizados por Ernesto Laclau y

Chantal Mouffe, a través del texto de Rosalyn Deutsche «Agorafobia»¹⁷⁵. En el mismo se remarca el hecho de que la esfera pública sólo puede mantener su visión democrática si están presentes y no permanecen ignoradas las exclusiones¹⁷⁶. Como analizaremos más adelante de una forma más detallada, Bishop —siguiendo a estos dos pensadores— interpreta las prácticas relacionales como un tipo de arte que, en último extremo, potencia los espacios consensuales, unos espacios en los que se anula todo antagonismo y se niega la pluralidad, dado que establecen encuentros homogéneos entre sus participantes, aspecto que para nada expresaría la noción de democracia, sino todo lo contrario.

2.5.2. Chantal Mouffe y la concepción agonística de la democracia

Es interesante hacer un especial hincapié en la concepción de antagonismo desarrollada por Chantal Mouffe junto a Ernesto Laclau en *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la*

¹⁷⁵ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo: *op. cit.*, pp. 289-356.

¹⁷⁶ La investigación realizada por la teórica Rosalyn Deutsche ha tenido una gran importancia en el análisis de determinados aspectos espaciales, así como en la crítica al desarrollo urbano acontecido en la etapa del capitalismo avanzado. El ensayo nos acerca, además, al término de arte público. Marcelo Expósito apunta sobre Deutsche que el fundamento feminista de su crítica «le ha llevado consecuentemente a poner en solfa lo que ella interpreta como un latente deseo de restitución de la totalidad social, o vuelta a una idealidad emancipatoria que corresponde a un imaginario político reductivo y excluyente, en formulaciones y metáforas espaciales del postmodernismo crítico, de la historia del arte, la geografía y el urbanismo crítico de izquierda de los Estados Unidos». EXPÓSITO, Marcelo: *op. cit.*, p. 220.

democracia, texto publicado originalmente en 1985¹⁷⁷, ya que, como hemos avanzado con anterioridad, la crítica de arte Claire Bishop hizo uso de este término para cuestionar al arte relacional, el cual sólo alcanzaba a crear conexiones y encuentros entre los asistentes a un evento a partir de prácticas participativas, dejando de lado los aspectos políticos de esas relaciones.

2.5.2.1. Hacia un modelo *adversarial*. La imposibilidad de erradicar el antagonismo

La obra elaborada junto al teórico argentino Ernesto Laclau, la mencionada *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, marca el punto de partida de todo el pensamiento de Mouffe, un pensamiento en el que la sociedad no queda concebida como una entidad clausurada, ya que en ella siempre hallamos la existencia de antagonismos. Estos antagonismos, siguiendo a Laclau y Mouffe, no surgen de las contradicciones que profesamos, sino que se vinculan a las relaciones que aparecen entre identidades incompletas, en las que no existe la posibilidad de cierre. El intento de superar el antagonismo y negar la pluralidad para instaurar una unidad, supone uno de los peligros que amenaza a la democracia. Como consecuencia de ello, la aparición de nuevos antagonismos, como los articulados en torno al neofeminismo, a los movimientos contestatarios de las minorías étnicas, nacionales y sexuales, a las

¹⁷⁷ LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Siglo XXI, Madrid, 1987.

luchas ecológicas o a las denuncias de las poblaciones marginales, se encuentra en la base del cuestionamiento, por parte del pensamiento de izquierdas, de la forma de concebir el socialismo y de los procedimientos que llevan hacia él. Para Laclau y Mouffe: «Estos movimientos sociales implican una extensión del conflicto social y provocan que las sociedades avancen hacia sociedades más libres, democráticas e igualitarias»¹⁷⁸. Lo interesante de estos movimientos estriba en el hecho de que se conciben como una extensión de la revolución democrática.

La obra que acabamos de citar se suele considerar como el texto fundacional del posmarxismo, sobre todo porque sus autores estuvieron vinculados con los movimientos sociales y estudiantiles de la década de 1960 y porque con este estudio quisieron relacionar a la clase obrera con los nuevos movimientos sociales. En este sentido, Laclau y Mouffe afirman: «Hoy nos encontramos ubicados en un terreno claramente posmarxista. Ni la concepción de la subjetividad y de las clases que el marxismo elabora, ni su visión del discurso histórico del desarrollo capitalista, ni, desde luego, la concepción del comunismo como sociedad transparente de la que habrían desaparecido los antagonismos, se pueden seguir manteniendo hoy»¹⁷⁹.

A su vez, no hay que olvidar que el texto también destaca sobre todo porque sentó las bases del programa de la democracia radical. De

¹⁷⁸ *Ibidem*, pp. 8-9.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 13.

esta forma, los autores presentan el proyecto de una democracia radicalizada que se opone al de una democracia sustentada en formas esencialistas. Junto a ello, descartaron el *determinismo económico marxista*, a la par que cuestionaron que la lucha de clases fuera el antagonismo *crucial en la sociedad*. El ensayo efectúa, por tanto, una deconstrucción de la historia del marxismo y desde el análisis de lo político teoriza y remarca la importancia de un término, el de hegemonía, que junto con los de antagonismo y dislocación, pasarían a convertirse en conceptos centrales dentro de la teoría formulada.

Indudablemente, el trabajo desarrollado por Mouffe tanto a lo largo de la década de 1990 como en estos últimos años, ha reforzado su propuesta por una democracia radical y pluralista, posicionándose claramente contra el liberalismo¹⁸⁰ y contra la actual época postpolítica, una época que, incapaz de percibir la naturaleza de lo político, se caracteriza por su claro objetivo de eliminar el antagonismo. En

¹⁸⁰ En relación al uso del término liberalismo Chantal Mouffe especifica: «El término *liberalismo* se refiere a un discurso filosófico de muchas variantes [...] la tendencia predominante en el pensamiento liberal se caracteriza por un planteamiento racionalista e individualista que no puede comprender adecuadamente el carácter pluralista del mundo social, con los conflictos que el pluralismo entraña y para los cuales no podría haber nunca una solución racional: a eso se debe la dimensión del antagonismo que caracteriza las sociedades humanas. La concepción liberal típica del liberalismo es la de que vivimos en un mundo en el que hay, en realidad, muchas perspectivas y valores y que, por limitaciones empíricas, nunca podremos adoptarlos todos, pero que, si los juntamos constituyen un conjunto armónico. Esa es la razón por la que ese tipo de pluralismo debe negar lo político en su dimensión antagonista y, por tanto, no puede entender la impugnación que afronta la política democrática». MOUFFE, Chantal: *Prácticas artísticas y democracia agonística*, MACBA/Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2007, p. 61.

palabras de Mouffe: «En la medida en que esté dominada por una perspectiva racionalista, individualista y universalista, la visión liberal es profundamente incapaz de aprehender el papel político y el papel constitutivo del antagonismo (es decir, la imposibilidad de constituir una forma de objetividad social que no se funde en una exclusión originaria)»¹⁸¹. En función de este hecho, una de las máximas preocupaciones de Mouffe ha ido encaminada al análisis de la desaparición de la vida política más que al proclamado fin de la historia a partir de 1989. De ahí que gran parte de sus obras hayan analizado y debatido acerca de esta cuestión¹⁸².

En este contexto, Mouffe achaca la desaparición de la política a diferentes cuestiones. Entre éstas podemos mencionar tres: en primer lugar, la caída del comunismo —que supuso una ausencia de las fronteras políticas y el fin de la idea del mundo separado en dos, un claro referente en el imaginario político durante casi todo el siglo XX—; en segundo lugar, la instauración acelerada de un régimen de

¹⁸¹ MOUFFE, Chantal: *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 12.

¹⁸² En las obras escritas en la década de 1990, Mouffe se propuso trazar una filosofía política que complementara sus investigaciones sobre la teoría de la ideología. De este modo, tanto en la obra *El retorno de lo político* como en *La paradoja democrática*, presenta un concepto de lo político que, basado a partir en la polémica obra de Carl Schmitt, se enfrenta especialmente a las ideas universalistas y racionalistas de John Rawls y Jürgen Habermas. En cuanto a su obra titulada *En torno a lo político*, aunque los aspectos abordados se encuentran ya en otros trabajos anteriores, las miradas de la crítica, en cambio, no van dirigidas tanto a los filósofos, sino más bien a especialistas políticos y sociólogos de gran importancia como es el caso de Ulrich Beck, Anthony Giddens o David Held.

globalización neoliberal y de una cultura consumista individualista y, por último, la difuminación de la división entre derecha e izquierda.

En cualquier caso, como hemos ido exponiendo, el eje central del pensamiento de Mouffe se centra en considerar que la democracia moderna está determinada por el pluralismo y el conflicto. No obstante, antes de adentrarnos más en el alcance de esta idea, creemos necesario aclarar qué es lo que nuestra autora entiende por *político* y por *política*, dos términos clave para poder comprender su posición.

Lo político, señala Mouffe, es un concepto «ligado a la dimensión de antagonismo y de hostilidad que existe en las relaciones humanas, antagonismo que se manifiesta como diversidad de las relaciones sociales». De esta forma, la auténtica esencia de lo político es el conflicto, ya que el poder y el antagonismo son inherentes a todas las relaciones humanas. La política, por su parte, «apunta a establecer un orden, a organizar la coexistencia humana en condiciones que son siempre conflictivas, pues están atravesadas por *lo político*». Y continúa: «La naturaleza de la democracia moderna es el reconocimiento de la dimensión antagónica de lo político, razón por la cual sólo es posible protegerla y consolidarla si se admite con lucidez que la política consiste en *domesticar* la hostilidad y en tratar de neutralizar el antagonismo potencial que acompaña toda construcción de identidades colectivas»¹⁸³.

¹⁸³ MOUFFE, Chantal: *El retorno de lo político...*, *op. cit.*, p. 14.

En esta nueva etapa que podemos denominar como la de una *política adversarial*, ésta ha sido desplazada por lo moral y lo jurídico. Tanto la teoría como la sociología política argumentan que el *modelo adversarial* ha quedado obsoleto. Por ejemplo, Ulrich Beck y Anthony Giddens, dos influyentes sociólogos actuales defienden que el citado modelo de política ya no sirve en nuestra sociedad¹⁸⁴. Este modelo basado en la oposición *amigo-enemigo* estaría relacionado con la modernidad industrial, la primera modernidad caracterizada por una oposición entre totalitarismo y democracia, sirviendo ésta como frontera política para crear la oposición amistad/enemistad. En cierto modo, la identidad de la democracia se reconocía con la presencia del otro que la rebatía. Por su parte, ambos autores sostienen que nos encontramos en una segunda modernidad, distinta a la primera, una *modernidad reflexiva*, en la que se da una mayor importancia a la sub-política y a las cuestiones de *vida y muerte*¹⁸⁵. Mouffe apunta al respecto: «Ellos sostienen que el modelo adversarial de la política se ha vuelto obsoleto y que hemos ingresado en una nueva etapa de modernidad reflexiva en

¹⁸⁴ Como hemos apuntado anteriormente, Chantal Mouffe en su libro *En torno a lo político* vuelve a centrarse en el concepto fundamental de lo político, pero sobre todo analiza las distorsiones que este concepto ha sufrido por parte de ciertos intelectuales contemporáneos. En concreto, en el segundo capítulo, titulado «¿Más allá del modelo adversarial?», Mouffe investiga las aportaciones de Ulrich Beck y Anthony Giddens, autores que han apoyado esta nueva etapa caracterizada por una perspectiva que va más allá de la división marcada por la derecha y la izquierda. Ambos autores consideran que a causa de la expansión del individualismo, la política basada en identidades colectivas ha llegado a su fin. Beck calificará a las nuevas sociedades como *sociedades de riesgo*, por su parte, Giddens optará por referirse a la sociedad *post-tradicional*. MOUFFE, Chantal: *En torno a lo político*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.

¹⁸⁵ MOUFFE, Chantal: «Democracia y pluralismo agonístico», *Derecho y Humanidades*, nº 12 (2006), p. 23.

la que puede construirse un consenso inclusivo en torno a un *centro radical*»¹⁸⁶. En consecuencia, esta situación comportaría unos efectos graves para la esfera pública democrática. Nos referimos, por ejemplo, a la falta de debate agonístico —que proponga posibles alternativas al orden hegemónico dominante—, al odio hacia las instituciones democráticas liberales —hecho que comprende desde la no participación del ciudadano en los procesos electorales, hasta la aparición de gobiernos populistas— o a la propia erosión de los valores democráticos. Además, en este contexto se produce un rechazo de todos aquellos que se posicionan en contra de cualquier consenso.

Con la crisis del marxismo y el fin del paradigma de la lucha de clases, muchos de los pensadores políticos apostaron por la posibilidad de prescindir del antagonismo. Por todo ello vieron que lo moral y lo jurídico podían ocupar el lugar de lo político y que además ello conllevaría la aparición de *identidades postconvencionales* que garantizarían el triunfo de la racionalidad sobre las pasiones¹⁸⁷. Según Mouffe, la democracia liberal no ha ofrecido el adecuado espacio para que el pluralismo pueda mostrar sus diferentes puntos de vista y participe de las decisiones políticas. Fruto de esta situación son la aparición de conflictos raciales, étnicos y religiosos, así como el surgimiento de los movimientos LGTBI, feministas y ecologistas. Ello ha puesto de relieve el incumplimiento de los derechos humanos y la incapacidad del Estado para afrontar estas problemáticas —suponiendo que las mismas tendrían que haber quedado superadas

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 17.

¹⁸⁷ MOUFFE, Chantal: *El retorno de lo político...*, *op. cit.*, p. 11.

con el triunfo del modelo liberal-democrático, basado en el derecho y la razón universal—. Ante estos problemas, Mouffe plantea el fortalecimiento de las instituciones políticas gracias a la instauración de una democracia radical y plural. De esta forma, en vez de hacer desaparecer las pasiones y desplazar los movimientos señalados al ámbito de lo privado, se posibilita el fomento y discusión de los mismos, auspiciando el respeto hacia el pluralismo.

2.5.2.2. Crítica a la teoría democrática liberal y a la democracia deliberativa

Para Chantal Mouffe el tradicional modelo de democracia ha evolucionado hacia un nuevo paradigma, el de la llamada *democracia deliberativa*, considerado como el mejor modelo democrático en estos últimos años. Uno de sus aspectos más importantes ha radicado en la introducción de términos de discusión a través de los cuales los participantes en cualquier toma de decisión pueden extraer acuerdos para llegar a un consenso que beneficie la construcción democrática del Estado. Sin embargo, Chantal Mouffe critica dicho modelo porque opina que no se plantea en términos políticos. La democracia deliberativa borra por completo los antagonismos. Tal y como lo expresa la teórica política belga: «Esta tendencia teórica tiene preferencia a asimilar la política a la moralidad, [entendida] en términos racionalistas y universalistas, [borrando] la dimensión de antagonismo que es inerradicable a la política. Esto ha contribuido al actual desplazamiento de lo político por lo jurídico y lo moral, que son

percibidos como terrenos particularmente adecuados para alcanzar decisiones imparciales»¹⁸⁸. Los teóricos defensores de este modelo reemplazan simplemente el modelo económico por un modelo moral, pero con esto pierden de nuevo la especificidad de lo político. La situación descrita afectaría al pluralismo y tendría consecuencias directas en la política democrática.

Este contexto llevará a Chantal Mouffe a reflexionar sobre la controvertida obra del ya mencionado Carl Schmitt, un autor que recupera debido a su crítica a la democracia liberal y a que su concepción de la dialéctica amigo-enemigo resulta pertinente en nuestra era pos-política¹⁸⁹. El filósofo alemán ya en su obra *Der Begriff des Politischen* (1932) escribe: «El pensamiento liberal evade o ignora sistemáticamente el estado y la política, y en su lugar se mueve recurrentemente en la típica polaridad entre dos esferas heterogéneas, a saber: entre la ética y la economía, la cultura y los negocios, o la educación y la propiedad»¹⁹⁰. Curiosamente, la descripción efectuada se podría aplicar al modelo de democracia deliberativa, pues lo que realiza es una sustitución de la economía por la moral, hecho por el cual se vuelve a mostrar la imposibilidad de aprehender la especificidad de lo político. La posición de Carl Schmitt fue duramente crítica con el liberalismo porque intentaba erradicar lo político. Su discurso,

¹⁸⁸ MOUFFE, Chantal: «Democracia y pluralismo agonístico», *op. cit.*, p. 18.

¹⁸⁹ Sobre las razones por las que Chantal Mouffe insiste en que el pensamiento de Carl Schmitt tiene que ser revisado en la actualidad es interesante acudir a MOUFFE, Chantal (ed.): *The Challenge of Carl Schmitt*, Verso, Londres/Nueva York, 1999.

¹⁹⁰ SCHMITT, Carl: *El concepto de lo político*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 99, citado en MOUFFE, Chantal: *El retorno de lo político...*, *op. cit.*, p. 168.

desarrollado en obras como la citada *Der Begriff des Politischen* y *Die geistesgeschichtliche Lages des heutigen Parlamentarismus* (1923), trata de demostrar que las democracias liberales no son posibles y están destinadas al fracaso, puesto que se hallan construidas sobre una paradoja: el enfrentamiento entre las aspiraciones democráticas de homogeneidad y las del individuo liberal, cuyo discurso central se basa en la idea de los derechos universales y en la consiguiente experiencia del pluralismo, aspecto que, a su vez, atenta contra la unidad política¹⁹¹. No obstante, Mouffe a pesar de compartir el discurso de Schmitt no estará de acuerdo con éste a la hora de considerar esta contradicción como insuperable. Para ella, la paradoja planteada puede articularse de otra forma para que así «pueda considerarse como el *locus* de una tensión que establece una dinámica muy importante, una dinámica constitutiva de la especificidad de la democracia liberal como nueva forma política de sociedad»¹⁹². De este modo, para Chantal Mouffe es interesante producir un liberalismo que tome una forma verdaderamente política y que no abandone el conflicto y el antagonismo.

Por otro lado, la aportación más conocida de Schmitt es la que define el criterio político partiendo de la distinción amigo-enemigo. Él afirma que lo político únicamente puede ser entendido desde una perspectiva, siempre presente, en torno al agrupamiento amigo-enemigo. Por una parte, lo político está asociado con el conflicto y el

¹⁹¹ MOUFFE, Chantal: *La paradoja democrática*, Gedisa, Barcelona, 2003.

¹⁹² *Ibidem*, p. 61.

antagonismo, ya que para Schmitt esa *differentia specifica*¹⁹³ es la distinción entre amigo y enemigo. Por otra parte, también lo político estará vinculado con las formas colectivas de identificación, las cuales forman un *nosotros* opuesto a un *ellos*. No obstante, el liberalismo es incapaz de comprender que una identidad se construya partiendo de una diferencia y que toda objetividad se elabore mediante actos de poder, debido a que desarrolla una concepción de lo social apoyada en una idea del ser como presencia y que, en paralelo, entiende la objetividad como un hecho inmanente a las cosas mismas. En este sentido, Mouffe también afirma que, al igual que apunta Schmitt, la democracia comporta continuamente relaciones de inclusión-exclusión, ya que «la identidad de una comunidad política democrática depende de la posibilidad de demarcación de una frontera entre un *nosotros* y los *otros*»¹⁹⁴.

Junto a ello, Mouffe investiga la noción de *exterior constitutivo*, término propuesto por Henry Staten para referirse a una serie de temas elaborados por Jacques Derrida a través de los significados de *suplemento*, *marca* y *différance*¹⁹⁵. Para Derrida la formación de una identidad parte siempre de la exclusión de algo. La misma supone la creación de una diferencia, la cual normalmente se establece en relación a una jerarquía entre dos polos: forma y materia, negro y blanco, hombre y mujer, etc.¹⁹⁶. Mouffe explica que «una vez hemos

¹⁹³ MOUFFE, Chantal: *El retorno de lo político...*, *op. cit.*, p. 168.

¹⁹⁴ MOUFFE, Chantal: «Carl Schmitt y la paradoja de la democracia liberal», *Tópicos*, nº 10 (2002), p. 12.

¹⁹⁵ MOUFFE, Chantal: «Pluralismo y democracia radical», *op. cit.*, p. 20.

¹⁹⁶ MOUFFE, Chantal: *El retorno de lo político...*, *op. cit.*, p. 191.

comprendido que toda identidad es relacional y que la afirmación de una diferencia —es decir, de una percepción de un *otro* que constituye su *exterior*— es una precondition para la existencia de cualquier identidad, podemos formular mejor la idea de Schmitt acerca de la posibilidad siempre presente de amigo/enemigo»¹⁹⁷. Esta tesis pone en duda el concepto esencialista de la identidad y rechaza cualquier pretensión de delimitar la identidad y la objetividad de forma irrefutable. De este modo, hemos de entender que nuestra identidad se da gracias a la existencia del otro, ya que sin la existencia del otro mi identidad no tendría posibilidad de darse y el yo carecería de identidad. En este sentido, mi identidad o toda identidad es desestabilizada por su exterior, en tanto en cuanto el interior se presenta como algo accidental o contingente. Asimismo, toda objetividad, según Mouffe, necesita de una otredad inexistente, y que ésta se vea influenciada y contaminada por esa otredad¹⁹⁸.

De esta forma, tanto la democracia liberal como la democracia deliberativa quieren hacer desaparecer el conflicto, la primera porque parte de la pretensión de neutralidad procedimental y la segunda porque se asienta en la racionalidad. El consenso sin exclusión, por tanto, es el objetivo a alcanzar en ambos casos. Sin embargo, Mouffe señala que esta delimitación de la esfera política, no sujeta al pluralismo, impediría la posibilidad de un enfrentamiento entre adversarios, así como la configuración de las pasiones e identidades

¹⁹⁷ MOUFFE, Chantal: «Pluralismo y democracia radical», *op. cit.*, p. 20.

¹⁹⁸ MOUFFE, Chantal: *Prácticas artísticas y democracia agonística*, *op. cit.*, p. 21.

en pro de las formas democráticas adecuadas. Una política democrática basada en una perspectiva antiesencialista no sólo podría reducir el potencial de violencia que se produce en toda construcción de identidades colectivas —porque Mouffe piensa que las identidades son las que realmente están en juego en cualquier lucha política—, sino también plantear las condiciones para un pluralismo realmente agonístico. Este pluralismo, como argumenta Mouffe, valora, por una parte, la diversidad, así como las discrepancias, además de que reconoce en ellas la situación que propicia una vida democrática combativa. A su vez, su razón de ser descansa en reconocer la multiplicidad en uno mismo y las posiciones contradictorias que implica dicha multiplicidad. Por tanto, la aceptación del otro no radica solamente en aceptar las diferencias, sino en celebrarlas de forma positiva, ya que desde un primer momento se está admitiendo que, sin alteridad ni otredad, es imposible confirmar identidad alguna¹⁹⁹.

2.5.2.3. El antagonismo como creación de democracia

Siguiendo las aportaciones realizadas por los filósofos Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, una sociedad democrática es aquella donde persisten las relaciones de conflicto. Ambos afirman: «Este abandono significa también que la sociedad es *imposible*, es decir, que es imposible concebir una sociedad como una entidad clausurada»²⁰⁰. Curiosamente, este argumento será utilizado por Bishop para referirse

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 23.

²⁰⁰ LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal: *op. cit.*, p. 122.

a los espacios relacionales creados por el artista argentino de origen tailandés, Rirkrit Tiravanija, y en especial para abordar los comentarios recogidos sobre su exposición individual en la 303 Gallery. Así, arguye que las relaciones generadas desde la estética relacional no son totalmente democráticas porque, como señala, «descansan con demasiada comodidad en los ideales de la subjetividad como un todo y de la comunidad como inmanente *estar juntos*»²⁰¹. A ello se une otro hecho: aunque en las obras culinarias de Tiravanija encontramos una existencia de relaciones y debates sociales, que permiten crear una comunidad basada en aspectos compartidos —lo que Bourriaud denomina *situaciones microtópicas*—, las mismas no producen una *fricción inherente* y, por tanto, no impulsan una representación democrática a causa de su homogeneidad dentro de la comunidad estética.

Los antagonismos sociales, sostienen Laclau y Mouffe, no surgen de las contradicciones que nosotros profesamos, sino en esas relaciones que aparecen entre las identidades incompletas, donde no existe la posibilidad de cierre. De esta forma, ambos autores contraponen los antagonismos a las relaciones en contradicción, hecho que supone el reconocimiento de entidades completas, a pesar de que pueda parecer que estas categorías caracterizan a los antagonismos sociales. Debido a ello, encontramos la contradicción «A-no A» —«Todos participamos en numerosos sistemas de creencias que son

²⁰¹ «[...] they rest too comfortably within an ideal subjectivity as whole and of community as immanent togetherness». BISHOP, Claire: «Antagonism and Relational Aesthetics», *op. cit.*, p. 67.

contradictorios entre sí y, sin embargo, ningún antagonismo surge de estas contradicciones»²⁰²— y, en paralelo, nos enfrentamos a una oposición real «A-B» —«El antagonismo no puede ser una oposición real. Un choque entre dos vehículos no tiene nada de antagónico: es un hecho material que obedece a leyes físicas positivas. Aplicar el mismo principio al campo social equivaldría a decir que lo antagónico en la lucha de clases es el acto físico»²⁰³. De este modo, de lo que se trata es de reemplazar las *fuerzas opuestas* por *fuerzas enemigas*—.

Asimismo, Laclau y Mouffe consideran que tanto la oposición real como la contradicción comparten un aspecto común: son entidades plenas. Por el contrario, en el caso del antagonismo nos encontramos ante una situación distinta: «La presencia del *Otro* me impide ser totalmente yo mismo. La relación no surge de identidades plenas, sino de la imposibilidad de constitución de las mismas. La presencia del Otro no es una imposibilidad lógica, ya que existe —es decir, no es una contradicción; pero tampoco es subsumible como momento diferencial positivo en una cadena causal, ya que en ese caso la relación estaría dada por lo que cada fuerza es, y no habría negación de ese ser—»²⁰⁴. El antagonismo, como ya hemos señalado, surge como consecuencia de la relación entre identidades incompletas.

En función de lo apuntado, deberíamos pensar, siguiendo las teorías de la democracia propuestas por Laclau y Mouffe, y haciendo

²⁰² LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal: *op. cit.*, p. 213.

²⁰³ *Ibidem*, p. 211.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 214.

uso de las mismas para aplicarlas de forma indirecta a las propuestas relacionales, que el simple hecho de crear unas identidades de forma generalizada no puede llevarnos a cometer el error de eliminar toda heterogeneidad, construyendo por consiguiente una identidad abstracta y excluyente.

Al respecto, no hemos de olvidar que la democracia sólo se conforma a partir de la negociación, ya que no puede estar basada en fundamentos absolutos ni en identidades identitarias. Esto hace que sean los propios conflictos los que construyen el espacio a partir de las relaciones y diálogos heterogéneos emprendidos por los sujetos. De este modo, Claire Bishop se sirve de unas reseñas críticas escritas por Udo Kittelmann, realizadas con motivo de la exposición *Untitled (Tomorrow Is Another Day)* del artista Rirkrit Tiravanija en Colonia durante 1996, para cuestionar de nuevo la propuesta de Bourriaud. La obra ofrecía «la impresionante experiencia de un estar juntos [...] la gente preparaba comidas en grupo y conversaba, se bañaba u ocupaba la cama. Nuestro temor de que alguien dañara el espacio artístico habitable no se hizo una realidad. [...] El espacio artístico perdió su función institucional y terminó por transformarse en un espacio social libre»²⁰⁵. Bishop critica la obra de Tiravanija porque hace alusión a la postura democrática y social de la estética relacional,

²⁰⁵ «An impressive experience of togetherness [...] groups of people prepared meals and talked, took a bath or occupied the bed. Our fear that the art-living-place might be vandalized did not come true [...] The art space lost its institutional function and finally turned into a free social space». KITTELMANN, Udo: «Preface» in *Rirkrit Tiravanija: Untitled, 1996 (Tomorrow is Another Day)*, Salon Verlag, Kölnischer Kunstverein, Colonia, 1996; recogido en BISHOP, Claire: «Antagonism and Relational Aesthetics», *op. cit.*, p. 68.

cuyas obras están conformadas por una comunidad de sujetos que comparten alguna realidad común. Por tanto, nos enfrentamos a comunidades temporales no heterógeneas, cuyos miembros tienen unos intereses comunes —en este caso artísticos—. El antagonismo no se puede comprender en una sociedad entendida como algo homogéneo. En este sentido, los dos extremos del antagonismo se hallan unidos por una paradójica relación no-relacional, ya que no pertenecen al mismo espacio de representación y son heterogéneos entre sí: será de esta heterogeneidad irreductible desde donde surgirán²⁰⁶.

En relación a la posible ocupación del espacio creado por Tiravanija por un público ajeno al arte, rescatamos la crítica de Gillick —apoyada en la de Jerry Saltz— sobre la obra de Tiravanija: «¿Qué haría el Walker Art Center en el caso de que un vagabundo determinado reuniera el dinero de la entrada del museo y decidiera

²⁰⁶ Siguiendo a Marcela Prado, vemos necesario remarcar que Bishop basa su propuesta en la concepción de antagonismo elaborada por Laclau y Mouffe, idea que permite abogar por una mayor diferencia y desacuerdo en el ambiente político, puesto que se entiende el antagonismo como un elemento del campo político. No obstante, la evolución del pensamiento de Mouffe se ha dirigido hacia un entendimiento de un modelo agonista, y no antagonista. En este caso, los adversarios comparten un espacio simbólico común en el que puede darse el conflicto y en el que no se cuestiona el derecho al otro a defender sus ideas. Desde este punto de vista, las relaciones producidas en un modelo agonístico ya no percibirán al otro como un enemigo, sino como un adversario o como un oponente. En el modo antagonista se pretende destruir al enemigo, eliminarlo, porque es considerado como un elemento intrínsecamente negativo y peligroso. PRADO, Marcela: «Debate alrededor de la Estética Relacional», *Disturbis*, n° 10 (Otoño 2011). En línea: <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Prado.html> [Consulta: 7.12.2013]. Actualmente el servidor no se encuentra operativo.

dormir en la cama de Tiravanija durante todo el día, todos los días?»²⁰⁷. De esta forma, se puede afirmar que sus obras, en cierta manera, participan en la creación de una comunidad estética ideal bajo la protección de un espacio institucionalizado, el del museo, que ayudaría, como apunta Rosalyn Deutsche, a la «eliminación de incertidumbres»²⁰⁸. Al respecto, Nicolas Bourriaud afirma: «La exposición es el 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 las imágenes de las relaciones humanas que refleja»²⁰⁹. Este hecho supone la conformación de espacios donde las relaciones estarían más cercanas a un marco de entretenimiento, que a una realidad en la que las obras abogarían por hacer presentes los antagonismos y las exclusiones de nuestra sociedad.

Desde esta perspectiva, resulta evidente que las actividades vinculadas con el llamado arte relacional tienden hacia la creación de un público homogeneizante y hacia una orientación consensual. La

²⁰⁷ «What would the Walker Center do if a certain homeless man scraped up the price of admission to the museum and chose to sleep on Tiravanija's cot all day, every day?». GILLICK, Liam: «A Response to Claire Bishop's *Antagonism and Relational Aesthetics*», *October*, n° 115 (Invierno 2006), p. 105.

²⁰⁸ DEUTSCHE, Rosalyn: *op. cit.*, p. 304.

²⁰⁹ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional, op. cit.*, p. 17.

evolución de la participación, en todo caso, se ha tratado dentro del arte relacional desde una posición positiva, banalizando las operaciones participativas y poniendo de moda estas prácticas. Para Paul Ardenne esta línea de actuación se encontraría relacionada con lo que él denomina *una cultura de la reparación*, en la que el artista aparece como *mediador-funcionario* o artista *animador*. «El ánimo dado por la potencia pública a un arte relacional de Estado persigue un objetivo cercano, pero poniendo esta vez el acento sobre la necesidad. Solicitamos y valoramos a unos artistas domesticados, convertidos en los misioneros de una transitividad consensual, para poner a los ciudadanos en estado de simpatía recíproca, asimilar una población indiferente o ladina, darle la impresión de preocupaciones comunes, promover en superficie una fraternidad cultural»²¹⁰.



Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Tomorrow Is Another Day)* (1996) en Kölnischer Kunstverein, Colonia

²¹⁰ ARDENNE, Paul: *op. cit.*, p. 139.

2.5.2.4. Consideraciones sobre «Antagonism and Relational Aesthetics»

Bishop compara la obra de Rirkrit Tiravanija y Liam Gillick con la de otros dos artistas: Thomas Hirschhorn y Santiago Sierra, cuya obra sí busca hacer emerger el antagonismo social con el objetivo de perturbar el sistema dominante. A diferencia de las obras de Tiravanija y Gillick, estos artistas mantendrían las tensiones inherentes entre el observador, los participantes y el contexto. El artículo en el que Bishop expone sus ideas no tardó en tener respuesta por parte del propio Liam Gillick, quien a través de la misma revista *October* escribió un texto para posicionarse en contra de la postura de la crítica británica y desbancar sus argumentos, ya que consideraba el análisis efectuado sobre sus obras como superficial y alejado de lo que verdaderamente él quería decir. Según Gillick, las afirmaciones de Bishop delataban un no entendimiento de su posicionamiento. Como ya hemos mencionado anteriormente, Bishop se sirvió de la obra *The Pinboard Project* (1992) para reflexionar sobre el aspecto democrático de la experiencia. No obstante, Liam Gillick, como escribe en su artículo, nunca se refirió a los participantes de su trabajo como *propietarios*, sino como *usuarios*. Pues precisamente el proyecto presentado en la Galería Monika Spruth en Colonia versaba sobre qué público podía acceder a la obra y cómo se hacía la cultura, y no sobre una experiencia privada asociada a quienes visitaban la galería. De esta forma, Gillick defiende que este trabajo no se limitaba únicamente al público artístico, ni tampoco que el mismo careciera de tensiones en relación al contexto. Además, es significativo que *The Pinboard Project* contenía información sobre los

derechos de la población gitana en la Alemania actual, información que servía como una especie de manual de instrucciones sobre cómo hacer partícipe al público en una lucha por el reconocimiento transfronterizo²¹¹.

Por otra parte, un aspecto que también se deseaba poner en duda era la utilización que, según Gillick, Bishop efectuaba del concepto de antagonismo de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, dentro de una línea discursiva cargada de desconsuelo y de fracaso por los modelos sociales. «Bishop ha aplicado erróneamente la construcción sin visión del binarismo agónico social de Mouffe, exagerando su potencial y por lo tanto representando a Hirschhorn y Sierra demasiado democráticos, y a Tiravanija y a mí como demasiados liberales»²¹². Debido a ello, las prácticas relacionales serán tildadas como producto de una sociedad liberal capitalista, al hallarse básicamente destinadas a ofrecer espacios de consenso. Sin embargo, los artistas propuestos por Claire Bishop le harán, paradójicamente, un flaco favor, pues en última instancia sugiere que los mismos se encuentran involucrados en una relación de complicidad con la estructura de poder dominante.

Gillick llega a señalar que un arte, cuando va más allá de una reflexión sobre los aspectos rechazados por la cultura dominante y trata de abordar los procesos reales que dan forma a nuestro entorno contemporáneo, es realmente interesante. Ésta será la verdadera

²¹¹ GILLICK, Liam: *op. cit.*, p. 98.

²¹² «Bishop has misapplied Mouffe's visionless construction of agonistic social binarism, overstating its potential and thereby rendering Hirschhorn and Sierra too democratic and Tiravanija and me too liberal». *Ibidem*, p. 102.

naturaleza de la posición de Mouffe para comprender la paradoja de la democracia radical²¹³, una paradoja que se refiere al reconocimiento del antagonismo reprimido —los excluidos del sistema— dentro de los modelos basados en el consenso de la democracia social, hecho que no sólo se circunscribe a una simple constatación de dos vías entre el modelo sociopolítico existente y una manifestación ilustrada de sus fallos. En este sentido, se cuestiona si las prácticas en las que insiste Bishop ofrecen algún tipo de goce o interés para estos grupos excluidos: «Esta tensión entre la democracia y el liberalismo no debe ser concebida como algo existente entre dos principios totalmente ajenos el uno del otro y entre los que se establecen simples relaciones de negociación. La tensión se concebiría de esta manera, constituyéndose a partir de un dualismo muy simplista»²¹⁴.

Asimismo, sería oportuno pensar, como indica Gillick, que la utilización de Bishop del antagonismo es equívoca porque pretende aplicar las críticas específicas de las relaciones sociales y políticas a

²¹³ Siguiendo el pensamiento de Chantal Mouffe, entenderíamos que la democracia liberal actual surge de la confluencia de dos tradiciones genealógicas diferentes: por una parte, la tradición democrática y, por otra, la tradición liberal. Entre ambas líneas no puede existir una conciliación que las integre, puesto que sus fundamentaciones son contrapuestas. Así, si los principios de participación quedan vinculados a una identidad colectiva; este posicionamiento podría entrar en conflicto con los principios liberales de libertad e igualdad, ya que estos serían susceptibles de quedar anulados. MOUFFE, Chantal: *La paradoja democrática*, *op. cit.*

²¹⁴ «This tension between democracy and liberalism should not be conceived as one existing between two principles entirely external to each other and establishing between themselves simple relations of negotiation. Were the tension conceived this way, a very simplistic dualism would have been instituted». MOUFFE, Chantal: *The Democratic Paradox*, Verso, Londres/Nueva York, 2001, recogido en GILLICK, Liam: *op. cit.*, p. 95.

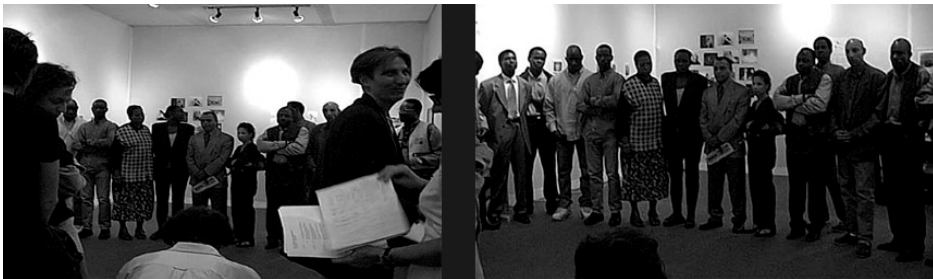
los procesos de interacción y sociabilidad de los participantes y/o a las audiencias del arte contemporáneo. En una entrevista a Chantal Mouffe realizada por Marcelo Expósito, a la pregunta sobre la posible aplicación del concepto de antagonismo dentro de la cultura y las prácticas artísticas —un equivalente de antagonismo que concierne a lo político— respondía: «La manera en que yo utilizo la noción de antagonismo tiene que ver con la relación amigo/enemigo, pertenece al nivel de lo que yo llamo *lo político*. Esto no quiere decir que los conflictos en el campo cultural no puedan adoptar la forma de una relación amigo/enemigo, pero en ese caso dejan de ser culturales y se convierten en relaciones políticas». Además, continúa señalando: «Necesitamos que se implante la hegemonía de los valores democráticos, para lo cual las prácticas democráticas tendrán que multiplicarse e institucionalizarse dando lugar a relaciones sociales aún más diversas, de manera que mediante una matriz democrática puedan conformarse múltiples posiciones de sujeto»²¹⁵. Esta multiplicidad derivará del hecho de que para esta autora el arte crítico no tiene como fin crear consensos, sino fomentar la multiplicidad de voces en la disputa democrática, hecho que en consecuencia puede ayudar a despertar un cierto interés de cara a conseguir los objetivos democráticos.

²¹⁵ EXPÓSITO, Marcelo: «Pluralismo artístico y democracia radical. Un breve intercambio con Chantal Mouffe alrededor de las actividades culturales, las prácticas artísticas y la democracia cultural», *Acción Paralela. Ensayo, Teoría y crítica de arte contemporáneo*, n° 4 (1998). En línea: www.accpa.org/numero4/mouffe.htm [Consulta: 16.11.2013]. Actualmente el servidor no se encuentra operativo.

Por su parte, las obras de Hirschhorn y Sierra buscan provocar una tensión entre el público, señalando las contradicciones y los antagonismos existentes y no aspirando, además, a una reconciliación. La práctica artística del acontecimiento —donde podríamos incluir la obra de estos dos artistas— funciona como indicadora de los conflictos, incidiendo en la exclusión y la diferencia que se dan en el espacio público. En consecuencia, el problema presente en estas prácticas de intervención en el propio conflicto es que solamente planteen la formulación y/o indicación del conflicto, sin buscar una verdadera solución al mismo. Gillick afirma: «La implicación de que Hirschhorn y Sierra molesten a más personas que Tiravanija y yo, no quiere decir que estén más cerca de la noción de antagonismo de Mouffe, sino que nosotros cuatro, en el mejor de los casos, participamos en una secuencia continua argumental en relación con los otros y la cultura en general que, tomada en su conjunto, es una muestra limitada pero eficaz del potencial de un nuevo reconocimiento de las tensiones dentro de los modelos establecidos de relaciones sociales»²¹⁶. Martí Peran apunta al respecto: «La detección de conflictos y fisuras es, efectivamente, un tipo de práctica artística sometida al constante peligro de derivar en la simple representación del acontecimiento, sin capacidad alguna de modificar las condiciones desde las que se producen sus propias imágenes. De ahí que el proceso más común de

²¹⁶ «The implication that Hirschhorn and Sierra upset more people than Tiravanija and I do does not mean that they are closer to Mouffe's notion of antagonism; rather, all four of us are, at best, engaged in an ongoing sequence of arguments in relation to one another and the broader culture that, when taken as a whole, is a limited yet effective demonstration of the potential of a new recognition of tensions within established models of social relations». GILLICK, Liam: *op. cit.*, p. 102.

aproximación al acontecimiento prefiera resolverse ideando procesos cartográficos que permiten localizar, cuantificar y denunciar en lugar de deslizarse hacia la representación. La cartografía se ha convertido así en todo un género; pero cabe recordar que la misma ciencia cartográfica ha sido un instrumento habitual del poder para controlar el espacio determinando el lugar de las cosas y su radio de visibilidad»²¹⁷.



Santiago Sierra, *Concentración de trabajadores indocumentados* (1999), en la FIAC, París

No obstante, este tipo de prácticas siempre suele tender hacia unas estructuras comunales —en el sentido de contribuir a la cohesión social—, adoptando el potencial del acontecimiento como proceso para que emerja la autoconciencia entre los participantes de la obra. Es lo que Martí Peran denomina *empowerment*²¹⁸, término con el que se alude a la condición para que se dé la posibilidad de llevar a cabo un arte comprometido con los procesos de cohesión comunitaria. De este modo, los dos artistas defendidos por Bishop más bien representarían

²¹⁷ PERAN, Martí: «La tercera encrucijada (telegrama sobre arte público)». En línea: <http://www.martiperan.net> [Consulta: 15.10.2014].

²¹⁸ *Ibidem*.

una secuencia de relación con los otros y la cultura en general, y tomados en conjunto mostrarían un nuevo reconocimiento de las tensiones dentro de los modelos de relaciones sociales establecidos. Además, son numerosas las características compartidas que coinciden entre la estética relacional de Bourriaud y la práctica artística desarrollada por el artista suizo Thomas Hirschhorn, sobre todo en lo referente a la importancia otorgada no sólo a la utilidad frente a la contemplación y al evento frente al espectáculo, sino también al valor que se otorga a la creación colectiva dentro de un marco de relaciones en el que colabora la comunidad estética y el marco institucional de la galería y del museo. En un fragmento de una entrevista realizada por Benjamin Buchloch al artista se confirman estas coincidencias: «*Monumentos* requiere de la participación de la población del lugar donde han sido construidos. Mis *monumentos* son temporales, pero pueden ser reconstruidos en cualquier momento con la ayuda de la misma gente que los construyó originalmente. Mis *monumentos* producen algo, no son sólo para la mirada, la gente puede usarlos como lugares de encuentro y sólo si los usas podrás entenderlos. Para mí, la escultura es un evento, una experiencia, no un espectáculo. La dimensión del espectáculo entra sólo cuando se presume que hay dos grupos, aquellos que producen y aquellos que son sólo receptores pasivos»²¹⁹.

²¹⁹ BUCHLOH, Benjamin H. D.: «Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams», en VV. AA.: *Thomas Hirschhorn*, Phaidon, Nueva York, 2004, pp. 65-66.



Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument* (2002),
en Documenta 11, Kassel

2.5.3. Del antagonismo relacional al arte del disenso. El arte político y la democracia como descuerdo en Jacques Rancière

En la publicación *Artificial Hells. Participatory Art and Politics of Spectatorship* (2012), Bishop acude a los trabajos del filósofo francés Jacques Rancière para proponer una alternativa a las prácticas participativas asociadas a la estética relacional y/o al arte socialmente comprometido —como el arte dialógico—, puesto que las mismas han abordado toda esta problemática desde una actitud positiva y ética —respectivamente—, dejando fuera el conflicto²²⁰. En este sentido, el

²²⁰ Claire Bishop ya había recurrido al pensamiento de Jacques Rancière en su artículo «The Social Turn: Collaboration and Its Discontents» (2006), para

respeto por el otro, el reconocimiento de la diferencia y la protección de los derechos humanos y las libertades fundamentales son aspectos que se consolidaron en las tendencias teóricas inauguradas en la década de 1990 gracias a las políticas de identidad que influenciaron diversas modalidades del arte participativo. Esta situación determinó un *giro ético*, cuyos objetivos se encaminaron a la construcción de espacios consensuales y a la instauración de un diálogo igualitario y horizontal a través de las prácticas artísticas²²¹. Si bien, como advertirá Rancière, éstas pueden acabar como un nuevo tipo de normas represivas al imponer un sistema consensual en el que la diferencia queda excluida²²².

referirse a la idea de que la estética no necesitaba sacrificar los presupuestos sociales.

²²¹ Tal y como indica Bishop a través del filósofo Peter Dews, «las cuestiones de conciencia y la obligación, de reconocimiento y respeto, de la justicia y la ley, que no hace tanto tiempo que han sido desestimadas como el residuo de un fuera de moda del humanismo anticuado, han vuelto a ocupar, si no el centro del escenario, entonces algo muy parecido». «Questions of conscience and obligation, of recognition and respect, of justice and law, which not so long ago would have been dismissed as the residue of an out-dated humanism, have returned to occupy, if not centre stage, then something pretty close to it». DEWS, Peter: «Uncategorical Imperatives: Adorno, Badiou and the Ethical Turn», *Radical Philosophy*, nº 111 (Enero/Febrero 2002), p. 33, recogido en BISHOP, Claire: *Artificial Hells...*, *op. cit.*, p. 25.

²²² El arte relacional, según venimos constatando, ha sido criticado a causa de su subordinación al orden consensual, en el que la política es reducida a una simple negociación de acuerdos que deja fuera del diálogo a los individuos excluidos, los cuales no pueden hacer llegar sus demandas. Esta postura se encuentra, como ya hemos apuntado, representada por Jürgen Habermas. Por el contrario, Jacques Rancière apostará por unas prácticas del disenso basadas en la continua reconfiguración de lo sensible a partir de la visibilidad de las partes excluidas.

El interés por el pensamiento de Jacques Rancière se debe específicamente a tres razones. En primer lugar, su obra ha tratado de dar respuesta desde distintos puntos de vista a interrogantes fundamentales en torno a la noción de democracia. Rancière quiere volver a plantear sus aspectos más básicos, como ¿qué es el *demos* o el pueblo?, ¿qué significa la política y qué relación tiene con la democracia?, ¿cuál es el papel de la libertad en el juego democrático?... Todas estas cuestiones y otras más han sido abordadas a lo largo de las últimas décadas de su trayectoria. La línea de pensamiento de Rancière se entronca directamente con la de otros pensadores contemporáneos, dentro de lo que se conoce como teoría de la democracia radical. En la misma nos encontramos a filósofos de la talla de Alain Badiou, Slavoj Žižek, o los ya citados Ernesto Laclau y Chantal Mouffe²²³.

En segundo lugar, este interés por Rancière también deriva de otra circunstancia: su obra se opone a las ideas de democracia defendidas por la democracia deliberativa, cuyo máximo exponente ha

²²³ Los planteamientos presentados por Jacques Rancière se encuentran próximos a los propuestos por Chantal Mouffe. Ambos plantean su reflexión política como un desafío explícito a la hegemonía del pensamiento neoliberal. Además estos dos autores coinciden a la hora de tratar determinados aspectos esenciales dentro de sus respectivos discursos, aunque cada uno usará una terminología diferente para referirse a ellos. Rancière habla de *policía*, mientras que Mouffe lo hace de *política*. A su vez, la *política* de Rancière se solapa con el concepto de *lo político* utilizado por la autora belga. No obstante, más allá de lo dicho, este paralelismo se centra en cuestiones sustanciales, ya que ambos defienden que el sujeto democrático solamente toma forma cuando entra en el espacio polémico del conflicto.

sido Jürgen Habermas²²⁴. De esta forma, podemos comparar la concepción de democracia entendida como consenso con la de Rancière, hecho que nos posibilita entender y analizar mejor cuál ha sido la postura adoptada sobre la idea de democracia y los términos propuestos de *política* y *policía*.

Finalmente, encontramos un tercer aspecto que resulta sustancial en el contexto de nuestra investigación: la producción teórica de Rancière ha dedicado alguna que otra reflexión al arte político y más en concreto al arte relacional. Si bien en este punto únicamente nos detendremos en los conceptos necesarios para aproximarnos de forma más clara a su filosofía, dedicaremos un apartado en páginas posteriores a analizar la propuesta expuesta por Jacques Rancière sobre qué entiende por arte político y sobre cómo es utilizado por Claire Bishop para defender su posición frente al giro social en las prácticas artísticas.

2.5.3.1. ¿Fin o retorno de la política?

Si acudimos a la obra de Jacques Rancière *En los bordes de lo político*²²⁵, observaremos cómo en la misma se empiezan a perfilar las

²²⁴ En concreto, podemos ver una respuesta al nuevo paradigma inaugurado por la democracia deliberativa en su obra titulada *El desacuerdo*, a la que nos referiremos más adelante.

²²⁵ Este libro surge como una compilación de una serie de conferencias realizadas por el filósofo francés ante el público latinoamericano entre los años

primeras ideas relacionadas con la crítica al sistema democrático. En cierto modo, este libro actuará como antecedente directo de lo que supondrá la obra en la que posteriormente nos queremos detener: *El desacuerdo. Política y filosofía* (1995). No obstante, es necesario aludir a este primer texto porque en el mismo se precisa el núcleo de toda su filosofía²²⁶. En este ensayo, Rancière pretende indagar sobre «las condiciones de aparición y de dislocación de esas formas de subjetivación específicas que de vez en cuando hacen existir, por encima de las leyes de dominación y de las regulaciones de las colectividades, esa figura singular del actuar humano: la política»²²⁷. Además, el autor también reflexiona sobre el fin de la política, es decir, sobre ese fenómeno político en el que se aspira a una política *no politizada*, donde las relaciones de los individuos y los grupos sociales puedan organizarse bajo normas consensuadas con el fin de pacificar los conflictos propios de la vida en sociedad. A diferencia de los teóricos que defienden esa posibilidad, basada en la eliminación del conflicto, Rancière advierte que esta falta de desacuerdo provoca el surgimiento del odio hacia el otro.

El período post-1989 fue entendido no solamente como la caída del imperio soviético, sino sobre todo como el fin de la separación del mundo en dos partes. Esta situación significó el triunfo histórico de la

1986 y 1988. RANCIÈRE, Jacques: *En los bordes de lo político*, Ediciones la Cebra, Buenos Aires, 2007.

²²⁶ Con esto no queremos decir que no existan precedentes o ideas en trabajos anteriores. Es interesante recordar, en este sentido, la participación de Rancière en el libro *Lire Le Capital* (1965) en el que colaboró antes de separarse de su maestro, Louis Althusser.

²²⁷ RANCIÈRE, Jacques: *En los bordes de lo político*, *op. cit.*, p. 13.

democracia, en la que los gobiernos aclamaban por una vuelta a la política gracias al fin del marxismo —en este nuevo contexto ya no existía la necesidad de pensar en términos históricos o económicos, ni bajo los parámetros de la lucha de clases o de la lucha social—. De este modo, la caída del muro posibilitaba volver a reencontrarnos de forma pacífica con la *verdadera* política, hecho que podía ayudar a reforzar la idea de bien común y a que las sociedades se autoproclamaran democráticas partiendo de un sistema representativo. Este sistema, no obstante, deja de ser democrático al situar fuera de la política al pueblo, lo que provoca un malestar hacia ésta, potenciando el surgimiento de movimientos nacionalistas, de extrema derecha, de fundamentalismos religiosos, etc. Este tipo de gobiernos, por tanto, eliminan la política —en definitiva, la democracia— simplemente por querer establecer un consenso, donde no existan fisuras ni conflictos, visión compartida también por Chantal Mouffe. En este contexto Jacques Rancière señala: «Vivimos el fin de las divisiones políticas, de los desgarramientos sociales y de los proyectos utópicos. Hemos entrado en la época del esfuerzo productivo común y de la libre circulación del consenso nacional y la competencia internacional [...] la política pasa a ocupar una función... [asignada por] el proyecto filosófico, la de acabar con los desórdenes de la política»²²⁸. Según Marina Garcés, Rancière no evita esta escena, sino que irrumpe en ella rompiéndola. No admite sus alternativas —fin o retorno de la política—, sino que diagnostica su función y su validez²²⁹.

²²⁸ RANCIÈRE, Jacques: *En los bordes de lo político*, op. cit., pp. 21-22.

²²⁹ GARCÉS, Marina: «Jacques Rancière: la política de los sin-parte», *Riff Raff. Revista de pensamiento y cultura*, nº 24 (2004), pp. 109-117.

Siguiendo el pensamiento habermasiano, la idea de democracia se basa en un modelo consensual, en el que se presupone que todos los sujetos democráticos de la sociedad se encuentran en igualdad de condiciones para tomar parte en la discusión pública, ya sea de forma directa —con su propia participación— o, al menos, de forma indirecta —a través de su representación política en el gobierno—. Partiendo de este hecho, Habermas señala la capacidad que tienen todos los interlocutores del diálogo —entre un *yo* y un *tú*— para comunicarse y hacerse llegar a entender. Sin embargo, conviene que no caigamos en un engaño pues a pesar de la buena voluntad para que se produzca el diálogo y de que nadie quede fuera de esta comunicación entre iguales, siempre existe alguien que permanece al margen de esta situación ideal de diálogo «precisamente porque se le ha negado el reconocimiento y la capacidad de alzar su voz y reclamar que él es la tercera persona excluida del diálogo *yo-tú*»²³⁰. En contraposición a la concepción de Habermas, la propuesta de Jacques Rancière pone en cuestión ideas como la representación, el pacto o la negociación al denunciar la falta de libertad e igualdad que sufren determinadas personas. Se trata, por consiguiente, de sujetos a los que se les niegan los derechos básicos para poder participar en la vida pública y política. Este grupo de rechazados no comparte un solo nombre, sino que dentro de éstos podemos identificar desde *excluidos*, *minorías*, *sin-papeles*, *sujetos sin derechos*, etc. El hecho de que estas personas no

²³⁰ SANTIAGO, Jorge: «Democracia, ciudadanía y derechos humanos en la obra de Jacques Rancière», *Astrolabio. Revista Internacional de filosofía*, nº 9 (2009), p. 269.

tengan visibilidad en la esfera pública imposibilita, según Rancière, una verdadera democracia.

Con posterioridad, con la obra de *El desacuerdo* Rancière reflexionará sobre la esencia de la política, intentando descubrir desde cuándo ha habido política. Como hemos señalado, nos interesa este trabajo porque la democracia deliberativa de Habermas se halla en el trasfondo de ella²³¹, pero también porque en sus páginas definirá por primera vez conceptos antes ausentes, como son las nociones de *desacuerdo*, *política* o *policía*.

2.5.3.2. Política versus policía

Para el autor francés la política —a diferencia del liberalismo económico y el marxismo, en los que la política consiste en un ordenamiento de los recursos— es la instauración de un desacuerdo —*mésentente*—. Un desacuerdo relacionado con las partes que conforman una sociedad y no, por tanto, con áreas vinculadas a lo económico o al ámbito de los derechos. Nos enfrentamos, por ello, a las partes de una sociedad que deben ser redefinidas, actualizándose con las condiciones que la hacen de una determinada manera. Por este motivo, el desacuerdo se produce cuando una parte de la sociedad —los sin-parte—, que no es aceptada, tiene la intención de hablar para que se le reconozca. Ello trae consigo que se instaure lo político.

²³¹ *Ibidem*, pp. 268-277.

Jacques Rancière lo explica así: «La política es la actividad que tiene por principio la igualdad, y el principio de igualdad se transforma en distribución de las partes de la comunidad a modo de un aprieto: ¿de qué cosas hay y no hay igualdad entre cuáles y cuáles? ¿Qué son esas *qué*, quiénes son esas *cuáles*? ¿Cómo es que la igualdad consiste en la igualdad y desigualdad?»²³².

Rancière no entiende por desacuerdo ni el desconocimiento ni un malentendido. Un desconocimiento consiste en que uno u otro, o ambos interlocutores a causa de la ignorancia no saben lo que dicen y tampoco lo que dice el otro. A su vez, por malentendido se entiende un mal uso de las palabras utilizadas, es decir, una imprecisión. Rancière concibe como desacuerdo «un tipo determinado de situación del habla: aquella en el que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro. El desacuerdo no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de blancura»²³³. El desacuerdo no hará referencia sólo a las palabras, sino que en general alude a «la situación misma de quienes hablan». Se trata, por tanto, de una situación en la que los interlocutores participantes en ese diálogo utilizan un mismo argumento, aunque no lo entienden con el mismo significado. Desde esta perspectiva, existe todo tipo de motivos de desacuerdo, como: «para que un x entienda y a la vez no entienda a un

²³² RANCIÈRE, Jacques: *El desacuerdo, Política y filosofía*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2007, pp. 7-8.

²³³ *Ibidem*, p. 8.

y: porque al mismo tiempo que entiende claramente lo que dice el otro, no ve el objeto del que otro le habla; o, aun, porque entiende y debe entender, ve y quiere hacer ver otro objeto bajo la misma palabra, otra razón en el mismo argumento»²³⁴. Debido a ello, no se puede dar un acuerdo entre ambas partes. Curiosamente, esta situación extrema concierne de manera fundamental a la política. El desacuerdo se concibe como la propia esencia del ser, que toma la palabra para poder discutir. El desacuerdo funciona cuando la discusión de una argumentación elude el litigio sobre el objeto de debate y sobre la calidad de quienes hacen de él un objeto. Según Rancière, «un desacuerdo no es un conflicto de intereses, opiniones o valores; es una división planteada en el *sentido común*: una disputa referida a lo dado, al marco desde el que vemos algo como dado»²³⁵.

Así, el nacimiento de la política no se ha de confundir con el conflicto de intereses entre dos actores que batallan por un reparto del poder. Rancière al hablar de lo político afirma que consiste en el encuentro de dos procesos heterogéneos, de dos lógicas. Por una parte, la lógica de la policía y, por otra parte, la de la igualdad. Para Rancière el término de policía «no es más que una forma particular de un orden más general que dispone lo sensible» y en el que «los cuerpos se distribuyen en comunidad», es decir, la policía representa el gobierno que organiza a los hombres en una comunidad basada en una distribución jerárquica de lugares y funciones. La policía, en

²³⁴ *Ibidem*, p. 9.

²³⁵ RANCIÈRE, Jacques: «Who is the Subject of the Rights of Man?», *op. cit.*, p. 304.

definitiva, es la ley «que define la parte o su ausencia de parte de las partes»²³⁶. De esta forma, el concepto de policía hace referencia tanto a las leyes o normas que establecen un orden social y organizan un conjunto de individuos, como al nombre de los órganos con los cuales ese conjunto de reglas se aplica a un colectivo de individuos: «Generalmente se denomina política al conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución. Propongo dar otro nombre a esta distribución de los lugares y al sistema de estas legitimaciones. Propongo llamarlo policía»²³⁷.

Por lo que se refiere al proceso de igualdad o, como el filósofo francés prefiere llamarlo, *proceso de emancipación*²³⁸, el mismo englobaría a todo un conjunto de prácticas dirigidas por la hipótesis de la igualdad. Ésta es entendida como principio de todo orden social, puesto que no se basa ni en un sistema de formas constitucionales, ni en un estado de las costumbres de la sociedad, ni en la disponibilidad de los productos a buen precio en las ofertas de los supermercados. «La igualdad es fundamental y ausente, actual e intempestiva, siempre remite a la iniciativa de individuos y grupos que, a contracorriente del curso ordinario de las cosas, asumen el riesgo de verificarla,

²³⁶ RANCIÈRE, Jacques: *El desacuerdo...*, *op. cit.*, p. 43.

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ Véase al respecto, RANCIÈRE, Jacques: *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Laertes, Barcelona, 2003.

inventando formas individuales o colectivas para su verificación»²³⁹. Rancière insiste en que, a consecuencia de la desigualdad existente en la sociedad, la igualdad cobra importancia, ya que es la que posibilita que el pueblo —el *demos*— reclame su acceso a la esfera pública. Igualdad, por tanto, no es su esencia sino una presuposición vacía que debe discernirse en cada una de las prácticas que la ponen en acción. Ahora bien, para que se dé la política, es necesario que la lógica policial y la lógica igualitaria presenten un punto de coincidencia. En el momento que los cuerpos sociales bajo la lógica de la igualdad quieren inscribirse en un lugar de la organización social y estatal, ésta se transforma en su contrario. Será en esta situación cuando comience la política, tal y como Rancière la entiende: «Lo político será el terreno del encuentro entre la política y la policía en el tratamiento de un daño»²⁴⁰. De este modo, si consideramos que toda policía perjudica la igualdad, este encuentro se convierte en algo problemático.

Partiendo de ello, la política no consiste en la creación de espacios de diálogo ideales, en los que las dos partes pueden alcanzar un acuerdo o consenso, acto éste propio de las democracias deliberativas. El sujeto democrático que surgirá aquí lo hace a través del disenso, reivindicando su diferencia con respecto al orden establecido. En este sentido, reclama igualdad: una igualdad de los derechos para solicitar esa misma oposición. Por tanto, la política se

²³⁹ RANCIÈRE, Jacques: «Sobre *El maestro ignorante*», *La cañada*, n° 3 (2012), p. 338.

²⁴⁰ RANCIÈRE, Jacques: «Política, identificación, subjetivación», en RANCIÈRE, Jacques: *Política, policía, democracia*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2006, p. 18.

configura como un espacio de litigio y de conflicto. Su irrupción no podrá ser pacífica, sino violenta y reivindicativa. Para Rancière existe política porque «quienes tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de los dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no lo son, el mundo donde hay algo *entre* ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada»²⁴¹. Ello significa que el enfrentamiento político no se da entre las partes en conflicto, sino entre mundos, entre particiones de lo sensible y/o regímenes de visibilidad. La política es ese conflicto provocado por la irrupción de ese mundo, que no se quiere ver, en otro. Por eso, la política no podrá desaparecer mientras perdure la injusticia del orden policial, es decir, mientras haya excluidos. Así, según Rancière: «La lógica de policía asume hoy la forma de una sólida alianza entre la oligarquía estatal y la oligarquía económica. La política comienza precisamente cuando se sale de ese modo funcional: de ahí que afirme que el pueblo, el demos, no es la población, pero tampoco los pobres. El demos son la *gens de rien*, los que no cuentan, es decir, no necesariamente los excluidos, los miserables, sino cualquiera. Mi idea es que la política comienza cuando nacen sujetos políticos que ya no definen ninguna particularidad social, sino que definen, por el contrario, el poder de cualquiera»²⁴².

²⁴¹ RANCIÈRE, Jacques: *El desacuerdo...*, *op. cit.*, p. 42.

²⁴² Entrevista realizada por Amador Fernando-Savater a Jacques Rancière, *El País*, 03.02.2007.

2.5.3.3. Democracia como espacio de litigio

La democracia, siguiendo a Rancière, no se asocia ni a un conjunto de instituciones ni a un tipo de régimen. Tampoco es un régimen parlamentario, el estado de derecho o un estado de lo social. Más bien es una forma de ser de lo político. «La democracia es, en general, el modo de subjetivación de la política —si por política se entiende otra cosa que la organización de los cuerpos como comunidad y la gestión de los lugares, poderes y funciones—. Más precisamente democracia es el nombre de una irrupción singular de ese orden de distribución de los cuerpos en la comunidad que se ha propuesto conceptualizar con el empleo de la noción ampliada de la policía»²⁴³.

La política es, por lo tanto, el espacio polémico de litigio, al que también se le denomina democracia. De este modo, política y democracia son lo mismo. Rancière continúa: «La idea misma de que la democracia es un régimen de vida colectiva que expresa un carácter, un régimen de vida de los individuos democráticos, corresponde a la represión de la política misma. Puesto que las formas de la democracia no son otra cosa que las formas de constitución de la política como modo específico de un ser-juntos humano. La democracia no es un régimen o un modo de vida social. Es la institución de la política misma, el sistema de las formas de subjetivación por las cuales resulta cuestionado, devuelto a su contingencia, todo orden de la distribución

En línea: http://elpais.com/diario/2007/02/03/babelia/1170461828_850215.html [Consulta 14.5.2014].

²⁴³ RANCIÈRE, Jacques: *El desacuerdo...*, op. cit., pp. 125-126.

de los cuerpos en funciones correspondientes a su *naturaleza* y en lugares correspondientes a sus funciones»²⁴⁴. En definitiva, se trata de la búsqueda de una comunidad política heterogénea de sujetos singulares frente a una comunidad homogénea donde todo está establecido. La democracia es la acción de los excluidos, de la lucha de los *sin parte* por no aceptar o estar en desacuerdo a que se les niegue su parte y a que se les excluya. La democracia en ningún caso estaría predeterminada por la representación o el cese de los derechos, sino que la democracia existiría gracias al requerimiento de otra partición de lo sensible por ese sujeto democrático. Esta respuesta supondrá la ruptura del orden social impuesto por la policía, la cual pretende garantizar la permanencia y reproducción de un orden jerárquico. A su vez, esta ruptura se basará en la lógica de la igualdad, en tanto que forma de emancipación. La democracia reside, por consiguiente, en la lógica de la igualdad, en la expresión de la emancipación que posibilita que cualquier sujeto pueda gobernar. Por esta razón la democracia siempre es considerada como un escándalo para las diversas élites²⁴⁵.

La democracia representativa actual se encuentra asociada a una forma oligárquica de gobierno, en la que la economía se convierte

²⁴⁴ *Ibidem*, pp. 128-129.

²⁴⁵ Rancière en su libro *El odio a la democracia* (2005) hace un recorrido por las razones necesarias que legitiman a los que gobiernan. Desde los más fuertes, aquellos que pueden gobernar por anticipación, es decir, por mejor cuna, hasta los considerados mejores. A estas opciones Rancière añade otra, que es fundamental para la democracia, la del azar. Este principio otorgaría la posibilidad de que cualquiera pudiera gobernar. Para Rancière no existe un gobierno justo si no se da la participación del azar. RANCIÈRE, Jacques: *El odio a la democracia*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

en su realidad. No obstante, Rancière opina que no es correcto identificar la democracia con la representación. Además de que la democracia no debe quedar reducida a ninguna forma jurídica-política, sino ser entendida como una forma capaz de aumentar el poder público o el espacio común. Como consecuencia de ello, Rancière remarca que la función más importante de la democracia es el ensanchamiento de la esfera pública. Y hasta que esto no ocurre el espacio de litigio y de conflicto se halla bajo el dominio de los intereses de quienes dirigen el estado policial. Es decir, de aquellos que entienden que gracias a los privilegios otorgados y a la representación, se encuentran legitimados para establecer y mantener una desigualdad, es decir, para expulsar de la toma de decisiones al pueblo. El único recurso para superar esta situación es interpretar el proceso democrático como una agresión continua a la privatización de la vida pública mediante formas de subjetivación que reordenen las reparticiones de lo público y lo privado.

Para finalizar es interesante señalar la atención que Rancière presta a los movimientos de resistencia, es decir, a los movimientos reivindicativos contra el Estado y el Capital. La postdemocracia ha criticado duramente a estos movimientos por considerarlos corrientes egoístas, que buscan solamente los intereses particulares en vez del interés general. Rancière entiende que los mismos sólo podrán ser política si son vistos desde una perspectiva universal a partir de sus demandas específicas. Con ello, Rancière quiere señalar la posibilidad que tiene el pueblo de confrontarse con lo institucional, así como de la necesidad de configurarse como organización política. Frente a los conceptos de representación y consenso, nociones con las que se

agota cierto debate presente en torno a la participación política, Rancière postula que «la verdadera participación es la invención de ese sujeto imprevisible que hoy día ocupa la calle, ese movimiento que no nace de otra cosa que de la democracia misma. La garantía de la permanencia democrática no pasa por ocupar todos los tiempos muertos y los espacios vacíos por medio de formas de participación o contrapoder; pasa por la renovación de los actores y de la forma de su actuar, por la posibilidad, siempre abierta, de una emergencia de ese sujeto que eclipsa. El control de la democracia no puede dejar de ser a su imagen, versátil e intermitente, es decir, pleno de confianza»²⁴⁶.

2.5.3.4. El giro ético y las relaciones entre política y estética

La obra de Jacques Rancière a pesar de que se mueve dentro del ámbito filosófico y no dentro de la crítica de arte, ha servido de contrapunto a los discursos establecidos sobre el arte político y, en especial, sobre el tipo de prácticas que estamos analizando. Rancière se refiere al hecho de que «el arte no es político en un primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es tampoco por la forma en que se representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que divide el tiempo y puebla ese espacio

²⁴⁶ RANCIÈRE, Jacques: «Los usos de la democracia», en RANCIÈRE, Jacques: *Los bordes de lo político*, op. cit., pp. 76-77.

[...] La política es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera en particular de la experiencia, de objetos planteados comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos»²⁴⁷. Es decir, para Rancière lo político no se basa en la mera transmisión de una ideología a través del arte, sino por el contrario en la constatación de un estado innato dentro de la experimentación del arte, en el que el espectador es activado y puede ser visible. De esta forma, Claire Bishop acudiría a estos planteamientos para cuestionar los aspectos políticos de las prácticas relacionales y dialógicas.

Rancière, como ya habíamos avanzado anteriormente, asocia lo político a un conflicto en sí mismo. Un conflicto que se asienta en la existencia de un espacio en el que los objetos designados tienen algo en común y los sujetos cuentan con la capacidad de un lenguaje colectivo. Debido a ello, la política reaparece cuando, aquellos que no son contados, los *sin parte*, se configuran para ser escuchados. La política funcionaría para reconfigurar el orden establecido, es decir, para llevar a cabo un cuestionamiento de lo sensible. Aunque las propuestas relacionales sí reconfiguran los lugares a través de la creación de situaciones que producen un desplazamiento de la percepción —desplazamiento que suscita el paso del papel de espectador al de actor—, sin embargo, el problema que plantean es

²⁴⁷ RANCIÈRE, Jacques: *Sobre políticas estéticas*, Museo de Arte Contemporáneo, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005, p. 15.

que abogan por la creación de espacios consensuales en los que todo aquello que suponga diferencia queda anulado.

Ahora bien, Claire Bishop también criticará la postura adoptada por Grant Kester y su concepción de arte participativo, al entender que éste se constituye bajo una mirada compasiva²⁴⁸. Según Bishop, Kester pone énfasis en «la identificación piadosa del otro», lo que hace que una «ética interpersonal prevalezca sobre una política de justicia social»²⁴⁹. En un lugar contrario, sin embargo, tendríamos que situar a Jacques Rancière. El pensador francés ve la solución al problema planteado a través de la defensa de un tipo de prácticas que sean capaces de conciliar arte y política. A su vez, en una línea cercana a la de Claire Bishop, encontramos la propuesta formulada por Paul Ardenne, para quien el artista participativo es aquel que sella un pacto con la democracia, es decir, aquel cuyas obras reflejan el déficit social, la desigualdad existente en ese *reparto de lo sensible*, del que hablaba

²⁴⁸ Desde la publicación del artículo «The Social Turn. Collaboration and Its Discontents», Bishop se posicionó en contra de las prácticas defendidas por Kester al impulsar un tipo de arte de corte ético, que hacía hincapié en la importancia otorgada al papel de lo que podría denominarse como *buenas intenciones*. De hecho, a este artículo le siguió una carta escrita por Kester, enviada al editor de *Artforum*, así como la posterior respuesta de Bishop. Los cruces han continuado en sus respectivas publicaciones durante estos últimos años: Kester en *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in Global Context* (2011) y Bishop en *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012).

²⁴⁹ «Kester's emphasis on compassionate identification with the other is typical of the discourse around participatory art, in which an ethics of interpersonal interaction comes to prevail over a politics of social justice». BISHOP, Claire: *Artificial Hells...*, *op. cit.*, p. 25.

Jacques Rancière, y que lo hace, además, con la intención de corregir y redistribuir el orden establecido²⁵⁰.

El posicionamiento de Rancière, tal como venimos poniendo de relieve, se basa en la defensa de la relación entre estética y política. En este sentido, su filosofía ha cuestionado la tendencia antiestética, que ha prevalecido en el discurso de la mayor parte de los auspiciadores del arte social colaborativo. La estética ha quedado desterrada al olvido por ser considerada como algo meramente visual y/o como una manifestación elitista relacionada con la sociedad del espectáculo. De esta manera es interesante acercarse a la posición de Rancière para entender la estrecha conexión existente entre estética y política, relación que Bishop también asume al señalar que el problema de los trabajos colaborativos no es que no se ajusten a nociones como bello y atractivo, sino que ven a la estética como algo solamente visual y elitista.

En su libro *Malaise dans l'esthétique* (2004)²⁵¹ aborda el tema que nos ocupa. Por una parte, Rancière más que defender la estética, quiere contribuir a aclarar lo que este término significa en un momento en que el mismo ha sido bastante cuestionado. Para ello redefine el concepto de estética para facilitar su comprensión y para que así no quede desvirtuado de su verdadera naturaleza. La estética no sólo

²⁵⁰ ARDENNE, Paul: *op. cit.*, p. 124.

²⁵¹ Este libro supone una obra clave dentro de la producción filosófica del autor francés. El volumen recoge una serie de conferencias y ensayos realizados en los años anteriores a su publicación. RANCIÈRE, Jacques: *Malaise dans l'esthétique*, Galiléé, París, 2004.

pertenece al régimen de las formas sensibles, sino que también guarda una relación directa con el orden social y político. Rancière explica: «La palabra estética no nos remite a una teoría de la sensibilidad del gusto y del placer de los aficionados al arte. Nos remite propiamente al modo de ser específico de aquello que pertenece al arte, a la manera de ser de sus objetos. En el régimen estético de las artes, las cosas de arte son identificables por su pertenencia a un régimen estético específico de lo sensible»²⁵². Debido a ello, la estética no sólo se ciñe a la esfera de las artes, sino que se extiende hacia cualquiera de las esferas humanas, específicamente la vinculada con la sociopolítica.

Desde esta perspectiva, para el teórico francés el sistema del arte, tal y como ha sido visto desde la Ilustración, se basa en una tensión y confusión entre la autonomía y la heteronomía²⁵³. Es decir, la paradoja que ello supone radica en el hecho de que el arte es visto como un área independiente que se aleja del mundo real, es decir, que posee una esfera propia; pero, al mismo tiempo, es el único espacio a través del cual se puede experimentar para conseguir un modelo dirigido al cambio social, fundiéndose, por ello, con la vida. Según Rancière, es necesario dotar de este significado a la estética si queremos continuar manteniendo su relación con la política.

El arte en sí debe ser entendido como un dispositivo de exposición, como una vía para hacer visible determinadas experiencias

²⁵² RANCIÈRE, Jacques: *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, La Fabrique-Édition, 2000, p. 9. En línea: <http://esferapublica.org/esticapolitica.ranciere.pdf> [Consulta 25.4.2016].

²⁵³ BISHOP, Claire: *Artificial Hells...*, p. 27.

de formación o *maneras de hacer* que intervienen en la distribución de lo que Rancière denomina como *partage du sensible*. «Denomino como división de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división»²⁵⁴.

En esta redistribución la estética no sólo se reduce y/o afecta a unos pocos, sino que se articula como una extensión de la esfera humana que repercute en todos los sectores sociales: «Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, este cortar y recortar de los espacios y los tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y de la palabra, constituyen lo que yo llamo la repartición de lo sensible. La política consiste en reconfigurar la repartición de lo sensible que define lo común de una comunidad y que introduce los sujetos y los objetos nuevos, [contribuyendo] a hacer visible lo que no lo era y [a] hacer escuchar como hablantes aquellos [a] quienes solamente eran percibidos como animales ruidosos. Este trabajo de creación de disensos constituye una estética de la política que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de la movilización de masas designadas por Benjamin como *estetización de*

²⁵⁴ RANCIÈRE, Jacques: *Le partage du sensible*, op. cit., p. 2

la política»²⁵⁵. Así, de acuerdo con Rancière, si la política tiene como objetivo la configuración de un espacio común, formado por objetos comunes para una serie de sujetos; el arte a través de sus obras configura otro espacio común, material y simbólico —diferente al relacionado con el mercantilismo y la dominación—. Como consecuencia de ello, el arte cumpliría una función política: arte y política vendrían a ser dos formas de reparto de lo sensible, puesto que ambas actividades tenderían a configurar una *estética de la política* encaminada a instaurar desacuerdos contra el orden implantado.

Desde este punto de vista, Rancière considera que el régimen estético es heterónimo porque al ser la representación específica de lo sensible consiste en algo más que arte, ya que se amplía hacia la política. No obstante, ello no supone obstáculo alguno para que el arte pueda ser entendido como autónomo en un sentido específico. Así pues, el arte político se caracterizaría por una tensión continua entre dos puntos extremos. Por un lado, su propia autonomía y, por otro lado, su unión con la vida y con lo social. Rancière entiende que ambos extremos son políticos, pues dan cabida a lo social dentro de sus objetivos. Por consiguiente, como ya hemos señalado, la estética se situaría en un más allá de la delimitada esfera del arte.

Por último, como ya hemos apuntado anteriormente, la tesis que sigue Claire Bishop en *Artificial Hells* se completa con la crítica de

²⁵⁵ RANCIÈRE, Jacques: *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 38, citado en ARCOS PALMA, Ricardo Javier: «La estética y su dimensión política según Jacques Rancière», *Nómadas*, nº 31 (Octubre 2009), pp.146.

lo que Rancière ha señalado en relación al giro ético que caracteriza al pensamiento contemporáneo. Tales efectos, según el filósofo francés, no suponen una sumisión de la política y el arte a los juicios morales, sino que lo que suscitan es el colapso del disenso artístico y político por nuevas formas de orden consensual²⁵⁶.

²⁵⁶ BISHOP, Claire: *Artificial Hells...*, *op. cit.*, p. 28.

3.

**CORRESPONDENCIAS
DE LOS DISCURSOS
RELACIONALES,
DIALÓGICOS Y
ANTAGÓNICOS EN LA
PRÁCTICA ARTÍSTICA
ESPAÑOLA**



Como hemos ido avanzando en los capítulos anteriores, el interés de nuestra investigación se basa en aquellas prácticas artísticas que han trabajado a partir de la participación del público con la finalidad de crear espacios democráticos, donde las mismas relaciones establecidas sean las configuradoras de la obra de arte.

De esta forma, en el capítulo que nos ocupa analizaremos cómo esta tendencia relacional se ha desarrollado en el ámbito artístico español, mostrando qué tipos de experiencia estética han planteado los artistas. Para ello, nos valdremos de los estudios realizados por los autores citados en el capítulo anterior, de manera que los tres apartados que conforman el presente capítulo actúen como traslación de las posiciones estéticas llevadas a cabo por Bourriaud, Kester y Bishop. Esto nos ayudará a confeccionar un marco teórico para estudiar qué conexiones existen entre este fenómeno cultural y artístico y el ámbito español.

El primer apartado lo dedicamos a aquellas intervenciones que se sitúan cercanas a las prácticas relacionales teorizadas por Bourriaud, de la mano de artistas como Ana Laura Aláez, Xavier Arenós, Santiago Cirugeda y Alicia Framis. En el segundo, nos aproximamos al arte dialógico de Kester a través de la selección de obras de Alicia Framis, Santiago Cirugeda, Josep Maria Martín y Jesús Palomino. Finalmente, el tercer y último apartado, incluye obras de Jesús Palomino y Santiago Sierra en las que se cuestiona la consensuada normalidad democrática a partir del antagonismo relacional propuesto por Claire Bishop.

3.1. ESPACIOS PARA EL ENCUENTRO. ESTRATEGIAS RELACIONALES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LO COMÚN

El arte relacional, tal y como hemos venido insistiendo, ha quedado enmarcado dentro de las investigaciones teóricas y proyectos expositivos de Bourriaud. Esta consideración delimita con claridad el espacio en el que el arte relacional se ha desenvuelto. Desde esta estricta perspectiva, no podemos hablar de arte relacional en España. Ahora bien, sí podemos encontrar toda una serie de estrategias artísticas que coincidirán con algunos de los objetivos que proponen las prácticas relacionales. Nos referimos, por ejemplo, al interés por potenciar encuentros o por generar espacios donde haya una prevalencia de lo colectivo y de lo común. De esta forma, si establecemos una especie de paralelismo entre muchos de los artistas que fueron etiquetados por Bourriaud como relacionales y los artistas del panorama español, observamos que coinciden en el uso del formato instalativo y/o en el empleo de acciones para crear eventos efímeros y espontáneos, donde la gente interactúa y participa a través de su presencia activa. Además, en el caso español, podemos afirmar que existe un número de artistas que presta una especial atención a la arquitectura, vista ésta como estrategia para propiciar este tipo de prácticas democráticas y colectivas. En este sentido, la arquitectura se convierte en una herramienta para alcanzar el objetivo del artista: la creación espacios de sociabilidad.

En este primer epígrafe reunimos a diversos artistas (Ana Laura Aláez, Xavier Arenós, Santiago Cirugeda y Alicia Framis) que

comparten un discurso común registrado a través de una serie de proyectos que toman como premisa el intercambio social y los procesos de comunicación entre los participantes, planteando eventos o microacontecimientos con la intención de crear comunidades de convivencia.

Algunas de estas propuestas plantean alternativas a los actuales espacios públicos de la ciudad e inciden en la elaboración de construcciones que buscan ofrecer, además de servicios básicos al ciudadano, la posibilidad de actuar como plataformas para que la gente comparta y ponga en común sus experiencias a través del lenguaje o de las estrategias arquitectónicas. Son trabajos, por tanto, que evidencian un interés por la experiencia útil e inmediata y surgen con la intención de recomponer el tejido social y democrático de la comunidad.

En este sentido, la arquitectura para estos artistas es entendida como un dispositivo para el acontecimiento, tomando las palabras de Martí Peran¹. Ésta acogería las distintas experiencias reales que se producen indistintamente entre las personas que ocupan y participan de ella. De esta forma, sus proyectos buscan ir más allá del estatismo característico de la arquitectura al convertir la acción experimental de los individuos en un elemento clave de su razón de ser. Las construcciones se presentan como opciones posibles para dar soluciones a diferentes problemas planteados en el espacio de la ciudad. Opciones posibles porque en gran medida nos enfrentamos a

¹ PERAN , Martí: *Arquitecturas para el acontecimiento*, EACC, Castellón, 2002.

propuestas no realizadas; siendo algunas de ellas meros diseños, maquetas, composiciones visuales y/o anteproyectos. Asimismo, las obras realizadas cuestionan los valores no democráticos de los espacios, incidiendo en el interés comunitario, en la libertad de movimiento o de ocupación y/o en el desamparo de determinados grupos sociales dentro de nuestras sociedades. Estos espacios arquitectónicos, por consiguiente, se erigen en emplazamientos para el encuentro cuyo objetivo va dirigido a incrementar los derechos del espacio público, entendido éste como «lugar de tránsito, donde sólo la naturaleza de lo ocasional de los acontecimientos que hay en él [...] pueden devolverle su genuino perfil como territorio natural de la multiplicidad y la diferencia»².

Tal y como hemos avanzado con anterioridad, el arte de las últimas décadas ha mostrado un evidente interés en aproximar los productos artísticos y la realidad cotidiana. Las obras que nos ocupan eliminan o reducen el aura característica de la actividad artística para así dotar de un nuevo protagonismo al espectador, que abandona el estatus marcado por la contemplación, para intervenir como partícipe y coautor directo de la obra, es decir, para transformarse en usuario de la misma. Este acercamiento entre el arte y la realidad se presentaría, según Martí Peran, a través de tres vías: la primera a partir de *dar la palabra a la realidad* –una operación documental–; la segunda mediante la denuncia e intento de resolver los problemas derivados de

² PERAN, Martí: «Relatos breves sobre (des)encuentros entre arte y arquitectura», 2002. En línea: <http://www.martinperan.net> [Consulta: 24.09.2014].

las estructuras hegemónicas —activismo parapolítico—; y la tercera con la construcción de espacios o dispositivos que creen una experiencia, real y efímera. Lo que se denominaría *arte del acontecimiento*. Éste último muy próximo a las ideas planteadas por Bourriaud³.

A su vez, los trabajos presentados por estos artistas se mueven dentro de una línea crítica en la que se aboga por la creación de espacios destinados a promover la participación y la socialización del espectador, siquiera sea de una forma indirecta, dado que en muchos casos nos encontramos ante diseños o anteproyectos. De todos modos, y a pesar de su no realización, las obras que analizaremos a continuación, nos muestran cómo la participación que se reclama, se convierte en un proceso activo que actúa como generador social y político desde el que producir un espacio común. Así, describimos estas arquitecturas como creadoras de un espacio público que se encuentra relacionado con la sociedad o comunidad política que anhelamos. En definitiva, los trabajos de los autores que abordamos generan un conjunto de prácticas que buscan restituir la autonomía social mediante la experiencia real de los sujetos. Los ejemplos que exponemos tienen como finalidad la construcción de lugares en los que pueda articularse una participación de los grupos sociales destinada a restaurar el valor de uso del espacio público urbano.

³ De hecho, en la exposición comisariada por Martí Peran, *Arquitecturas para el acontecimiento*, en la que desarrolla el concepto al que hacemos mención, participó un artista clave en la estética relacional: Rirkrit Tiravanja.

La creación de espacios relacionales, tal y como hemos analizado anteriormente, comprende desde prácticas acogidas bajo el paraguas de la estética relacional, hasta propuestas lúdico-festivas e intervenciones vinculadas con el llamado arte público. Por otro lado, aunque la finalidad de las mismas responde a posiciones diferenciadas, puesto que algunas reivindican una solución real y directa, y otras se mueven en un línea en la que únicamente enuncian un problema; todas las propuestas comparten la voluntad de actuar como instrumentos que aspiran a ofrecer un acceso a la participación, al encuentro y a la reflexión.

En función de lo señalado, algunos de estos proyectos se basan en las estrategias desarrolladas por el arte público, dado que este arte en las democracias «debe ser proclive a interrelacionarse activamente con los ciudadanos y a incluirles en el sistema de funcionamiento de sus propuestas. De esta forma, la ciudadanía se convierte en parte de la obra, en asunto de la intervención, que adquiere todo su alcance y significado en una relación sinérgica de carácter sociocultural. El público es parte determinante de la experiencia espacial que procura el arte público. Y no se trata sólo de interpretar el arte público en el escenario de las estéticas de la recepción o de apelar a los ciudadanos para procurar mover su voluntad hacia la aceptación de las intervenciones en la esfera pública, sino de respetar sus derechos de ciudadanía y encauzar la participación y la democracia»⁴.

⁴ GÓMEZ AGUILERA, Fernando: «Arte, ciudadanía y espacio público», *On The W@terfront*, nº 5 (Marzo 2004), p. 48.

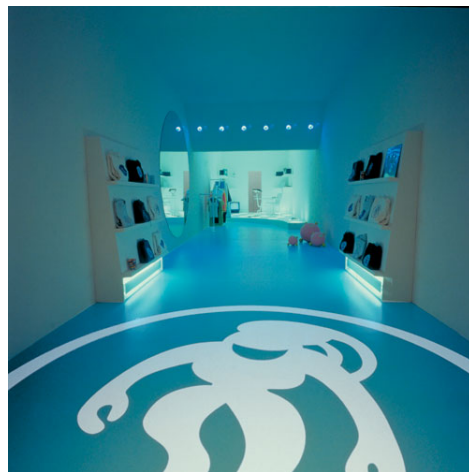
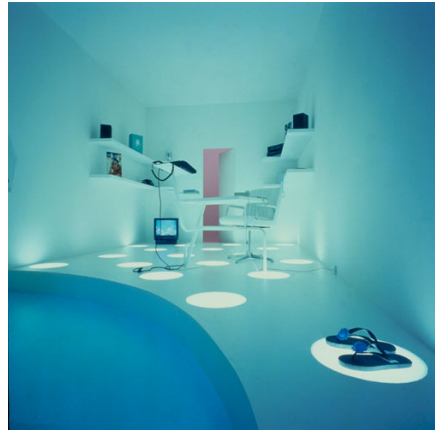
3.1.1. *She Astronauts y Dance & Disco: Ana Laura Aláez*

La artista vasca Ana Laura Aláez (Bilbao, 1964) centra su práctica en aspectos de su entorno más íntimo, así como en temas domésticos y cotidianos. Se trata de una de las artistas más internacionales reconocida por sus trabajos en escultura, fotografía, vídeo, instalaciones, música y proyectos e intervenciones espaciales. Desde mitad de la década de 1990 ha desarrollado su quehacer artístico a partir del ámbito tridimensional, recuperando objetos cotidianos —sillas, lámparas o bancos— que, al margen del propio valor en cuanto tales en las salas expositivas, adquieren una especial importancia en relación con el espectador. Esto le llevó a investigar sobre el papel que podía desarrollar el receptor de una obra en lo concerniente al espacio que ocupaba la misma. De ahí que Aláez, cada vez más, insista en ir más allá del objeto al intentar canalizar todo el potencial que puede surgir de la experimentación que supone convertir la obra en un lugar de encuentro. Como señala Txomin Badiola: «Su trabajo escultórico había indagado en las nuevas formas de relación que estaban implícitas en sus referencias temáticas y técnicas; por ello resulta lógico su necesidad de aproximarse a lo corporal, como lugar en donde esas esculturas cobran sentido, y a la fotografía, como lugar de fijación y expansión de una relación entre los cuerpos y los objetos»⁵.

⁵ BADIOLA, Txomin: «Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella», en PÉREZ RUBIO, Agustín (com.): *Ana Laura Aláez. Using Your Guns*, MUSAC, León, 2008, p. 93.

Una de las primeras propuestas en la que encontramos esta intencionalidad es *She Astronauts* (1997), exposición llevada a cabo en la Sala Montcada de la Fundació La Caixa en Barcelona. Aláez crea para dicha muestra un espacio artístico rectangular dentro de la misma sala expositiva, recreando aquellos lugares cotidianos que le interesan (realmente se trataba de una tienda de ropa). La instalación contaba con todo aquello que podemos encontrar en un comercio de estas características: escaparate, baldas, expositores y productos para comprar. De esta forma, la propuesta de Aláez era establecer un espacio de reunión: una tienda, en la que existiera un intercambio y un encuentro entre la gente que la visitaba. Si comparamos este proyecto con los de otros artistas inscritos bajo el paraguas del arte relacional descrito por Bourriaud, podemos comprobar que la propuesta de la artista vasca comparte muchos de sus propósitos. Sobre todo por la insistencia en los procesos participativos y en la esfera de las relaciones humanas, aspectos que estimulan la aparición de micro-acontecimientos temporales⁶.

⁶ Juan Albarrán Diego apunta respecto a la proximidad del discurso relacional de Bourriaud y la propuesta de Ana Laura Aláez que se trata de una mera coincidencia. De hecho afirma: “No existe una influencia de la estética relacional en el trabajo relacional, sino que su obra (y el apoyo que recibe de comisarios como Rafael Doctor) encarna a la perfección esa tradición relacional española, la movida, que ya globalizada, llegará a ser exportada al gran templo de lo relacional (en 2003, Aláez diseña para el Palais de Tokyo la instalación *Beauty Cabinet Prototyp*)”. ALBARRÁN DIEGO, Juan: *Del fotoconceptualismo al fototableau: fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012, pp. 277-278.



Ana Laura Aláez, *She Astronauts* (1997)

Los proyectos que realizó después de *She Astronauts*, en especial *Mobile Studio Prototyp for an Artist of the New Millenium* (1998); *Brothel* (1999) o *Selector de frecuencias* (1999), siguieron un mismo planteamiento: «Creación de un espacio social de relación en donde los espectadores no eran obligados por las características de los

objetos a un tipo de relación predeterminada, sino más bien incentivados a mayores y más complejos sistemas de intercambio»⁷. De este modo, las obras de Aláez propician situaciones que sirven como herramienta para socializar y crear un espacio común a través de generar una tienda, promover una sesión de música, etc. No obstante, la obra más importante dentro de este planteamiento la encontramos realizada en el Espacio 1 del MNCARS, *Dance & Disco* (2000), obra que supondrá un paso más dentro de esta línea discursiva. Su propuesta consistió en la transformación de unas salas del museo en un club de baile. Si bien, cabe recordar que encontramos un precedente a este proyecto en las piezas presentadas para la exposición realizada un año antes en la sala La Gallera de Valencia.



Ana Laura Aláez, *Selector de frecuencias* (1999)

⁷ *Ibidem*, p. 94.



Ana Laura Aláez, *Selector de frecuencias* (1999)

Dicha muestra, *Selector de frecuencias*, estaba formada por una serie de elementos de mobiliario dispuestos en la sala de exposiciones. En la misma cobraba una especial relevancia *Banco de luz* (1999) –una pieza clave que después volveremos a ver en su obra *Dance & Disco*–. Completaba la exposición un carrito para bebidas, una serie de lámparas suspendidas del techo y una mesa circular para un Dj. La muestra giraba en torno a la emisión de un programa de radio desde el propio espacio de La Gallera. De esta forma, la gente que participaba en las sesiones de música planteada por Aláez se sumergía dentro de

un ambiente totalmente colectivo y común, compartiendo ese espacio y momento efímero provocado por la simple sesión de Dj. Los visitantes, como consecuencia de lo apuntado, se convertían en los protagonistas del proyecto. Pero además, lo interesante de la propuesta de Aláez radicaba en el hecho de que la participación se extendía más allá de aquellos que visitaran el espacio de La Gallera, dado que emitir un programa de radio propició una participación dialógica entre la artista y quienes escuchaban la radio.

Volviendo a la exposición *Dance & Disco*, ésta se articulaba en torno a dos espacios diferenciados: un espacio principal, que respondía a la pista de baile y la barra de un bar, y otro que se recogía la presencia de una serie de paneles destinados a recrear una especie de laberinto que aludía a los conocidos *cuartos oscuros* gais. Además, en las salas se proyectaban vídeos que versaban sobre el tema de la identidad. En esta ocasión, todo el mobiliario fue diseñado por Ana Laura Aláez y aunque la instalación podía ser visitada en el horario habitual del museo, su importancia radicaba en las actividades que se realizaban después, en un horario específico en el que se concentraban desde pases de moda de jóvenes artistas, hasta una programación con sesiones de música pinchadas por los mejores Dj's del momento. De hecho, el folleto informativo de la muestra era, en verdad, un folleto publicitario con el programa de actuaciones.



Ana Laura Aláez, *Dance & Disco* (2000)

El objetivo de esta intervención fue «convertir aquel espacio del arte en un lugar añorado por ella misma en la ciudad en la que vivía. *Dance & Disco* no era ni más ni menos que el club ideal que a ella, y a muchos de nosotros, nos hubiera gustado disfrutar en una ciudad tan dedicada a la fiesta como es Madrid»⁸. En este sentido, la obra adquiriría su razón de ser cuando era ocupada por toda la multitud que asistía a las sesiones de música, que charlaba, bebía, bailaba y que, en definitiva, se relacionaba. Por tanto, esta pieza no tenía sentido si no

⁸ DOCTOR RONCERO, Rafael: «Dance & Disco», Espacio 1, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000. En línea: <http://analaurlaez.com/wordpress/> [Consulta: 13.02.2013]. Actualmente el documento no está disponible online.

contaba con una participación real. Desde esta perspectiva, «parece inevitable considerar estas instalaciones como simples celebraciones de la cultura de masas, trabajos que condicionan una recepción irreflexiva del arte en su búsqueda de nuevos espacios de sociabilidad»⁹. La discoteca generada se concebía como un escenario cotidiano en el que el intercambio y las relaciones sociales —siguiendo las pautas de Bourriaud— adquirirían el mayor protagonismo.



Ana Laura Aláez, *Dance & Disco* (2000)

Como afirma Rafael Doctor Roncero: «El Museo Reina Sofía supo albergar un proyecto vivo, no una exposición, que llevaba a todos sus presupuestos asumidos del ámbito de la instalación a sus máximas consecuencias». De hecho, «lo esencial no era el evento, sino la

⁹ ALBARRÁN DIEGO, Juan: *op. cit.*, p. 277.

cotidianidad del mismo: *tomar una copa*, el acto más simple para un madrileño, se convirtió en un acto especial» que conllevaba explícitamente que «aquella obra de arte fuese capaz de diluirse ante la propia esencia de la vida que le iba a dar sentido definitivo»¹⁰. De esta forma, podemos señalar que Ana Laura Aláez supo llevar la relación arte y vida a sus últimas consecuencias.

Posteriormente, encontramos su obra *Helldisco* (2004), que desde un punto de vista conceptual guarda mucha relación con el trabajo en el que acabamos de detenernos. A pesar de ello, su concepción resulta totalmente diferente, ya que la intervención de 2004 se plantea como un espacio independiente dentro de la sala. En este caso, dicho espacio recoge todos los elementos mobiliarios, es decir, vemos reunidos la pista de baile, la barra de bar, la mesa del Dj, etc.

Como se puede desprender de lo señalado, en todos los proyectos aludidos de Ana Laura Aláez, destaca de manera constante ese aspecto lúdico-festivo pregonado por las prácticas que implican lo relacional, convirtiendo el propio evento en el proceso que articula la obra. Ahora bien, ¿a qué niveles podríamos hablar de una creación de espacios democráticos en las obras señaladas de la artista vasca? Las experiencias practicadas por el público participante quedan supeditadas al control de la institución arte y esto nos llevaría a formular las cuestiones ya planteadas por el crítico Udo Kittelman acerca de la obra

¹⁰ *Ibidem.*

del artista Rirkrit Tiravanija¹¹. No obstante, y a pesar de esta puntualización, lo que sí es evidente es que sus instalaciones plantean redes de subjetividad entendidas como alternativas democráticas dentro de una sociedad dominada por los medios de comunicación. En otros términos, sus propuestas rearticulan estos espacios de tránsito presentes en nuestra sociedad –sean lugares de consumo, de entretenimiento, etc.– para que ahora sean ocupados por espectadores activos, recuperando así esa colectividad que ha sido negada por los valores del individualismo neoliberal.

3.1.2. Casa modular, Conectores, Oficina-picnic, Espacios de lectura, Mestizo y Lugares comunes #1: Xavier Arenós

Dos han sido las principales líneas teórico-conceptuales abordadas por Xavier Arenós (Vila-real, 1968). La primera se ha centrado en la reivindicación de espacios comunes a partir de la relectura de la función de los espacios públicos. La segunda ha desarrollado la idea de madriguera, entendida ésta como un lugar de refugio o ámbito artificial planteado como ecosistema autónomo desde donde intentar restablecer la utopía. De esta forma, podemos señalar que en la obra de Xavier Arenós subyace un tema común que es el de las utopías fracasadas. Su enfoque no es nostálgico, sino que también

¹¹ KITTELMANN, Udo: «Preface» en *Rirkrit Tiravanija: Untitled, 1996 (Tomorrow is Another Day)*, Salon Verlag, Kölnischer Kunstverein, Colonia, 1996.

construye homenajes¹². Con estos planteamientos Arenós cuestiona el hecho de estar en el mundo con el objetivo de analizarlo y comprenderlo a partir de una contra-arquitectura, una arquitectura refractaria a los postulados modernos del prototipo habitual de casa. Como señala Martí Peran: de lo que se trata es construir una madriguera «que no represente la invitación a un ingreso, sino que sea el umbral de una salida». Este escenario surge como consecuencia de la época en la que vivimos, una época caracterizada por los constantes desplazamientos, el miedo y la imposibilidad de arraigar, hecho que nos lleva a «una situación de intemperie y de tránsito constante» del que sólo se «puede descansar refugiándose»¹³.

Sin embargo, esta transitoriedad del refugiado es semejante a la que vive el desplazado en la superficie. El estado individual del *topo* supone esconderse en la madriguera en un acto subjetivo para reinterpretarse y volver a empezar. Como explica Peran: «No es en absoluto ajeno al perfil de los millones de refugiados que se ven obligados a merodear por la tierra. A fin de cuentas, en la vida subterránea sólo se produce una materialización del exilio que, aparentemente, lo detiene». Y continúa, «por esta razón, a la hora de especular qué tipo de arquitecturas pudieran idearse sobre la tierra firme, la única opción posible sería hacia una arquitectura flexible,

¹² ONTAÑÓN, Antonio: «Dardanyà y Xavier Arenós: la nueva actitud del artista», *Situaciones. Revista de historia y crítica de las artes*, nº 4 (Octubre 2012). En línea: <http://situaciones.info/revista/pep-dardanya-y-xavier-arenos-la-nueva-actitud-del-artista/> [Consulta: 02.09.2014].

¹³ PERAN, Martí: «Madrigueras bajo tierra y pabellones al sol», en VV. AA.: *Xavier Arenós*, Ajuntament de Vila-real, ACM, Vila-real, 2007, p. 5.

porosa a la naturaleza mutante de las situaciones; una arquitectura polivalente, multifuncional, casi portátil, adecuada a la ocasionalidad y transitoriedad de la vida exterior»¹⁴. Para ello, Arenós recurre al pabellón para proponer una arquitectura relacional que, en definitiva, se encuentra destinada al acontecimiento.

Así pues, tal y como también sucede con el caso de Alicia Framis, Arenós plantea proyectos a través de distintos diseños y propuestas dirigidas a reflexionar y cuestionar el espacio, tanto privado como público, en beneficio de su uso colectivo. Es por esta razón por la que, en cierto modo, el discurso que subyace en los trabajos seleccionados de Arenós tiene puntos en común con los planteamientos de la estética relacional, aunque llevados a cabo de modo diferente. Por lo general, las obras de Xavier Arenós siempre tienen una dimensión social y están planteadas para ser llevadas a cabo en la esfera pública, insistiendo, al igual que las prácticas relacionales, en el uso de la experiencia del espectador-participante para crear espacios destinados a la socialización. De hecho, los proyectos de Arenós insisten mucho en prácticas próximas a la participación ciudadana. Es decir, en procesos en los que la ciudadanía se implique y participe de forma activa como parte de la comunidad.

Nos parece interesante señalar que con estas obras Arenós pone de relieve no sólo a aquellas comunidades que han sido desplazadas de sus hogares —refugiados tanto fuera como dentro de sus propios

¹⁴ *Ibidem*, p. 9.

países como consecuencia de las guerras civiles o persecuciones internas¹⁵—, sino también a los no-ciudadanos —definidos bajo este término por Agamben¹⁶—, los cuales tienen una nacionalidad de origen pero que, debido a que rechazan la pretendida protección de su país, se encuentran en una condición de *apátridas de hecho*.



Xavier Arenós, *Casa modular MA1* (2003)

De esta manera, con su proyecto *Casa modular MA1* (2003) crea un supuesto uso público para solares privados —supuesto que es tal, debido a que se trata de algo no real—. El artista se enfrenta a unos

¹⁵ *Ibidem*, pp. 11-12.

¹⁶ AGAMBEN, Giorgio: «Más allá de los derechos del hombre», n° 136 (Agosto 2001). En línea: <http://www.webislam.com>; recogido en VV. AA.: *Xavier Arenós, op. cit.*, p. 12.

espacios excluyentes, pero que, al ser dotados de una nueva función, quedan transformados en espacios públicos y libres. Arenós diseñó para ello unos carteles que anunciaban, a modo de valla publicitaria, la futura construcción. Se trataba de un prototipo de vivienda denominado MicroAldea. Las viviendas, elaboradas con elementos prefabricados, respondían a construcciones flexibles que contaban con paneles de cubiertas que servían como aislantes térmicos. Las viviendas se hallaban realizadas con materiales como lonas o estructuras de madera.



Xavier Arenós, *Casa modular MA1* (2003)

Dentro de esta misma línea de actuación destaca la *Casa modular MA2* (2004) con la que el artista plantea una hipotética y

- 1) Como área social. Es decir, como espacio de intercambio, de encuentro y de socialización. Un lugar pensado como lugar social y sociable donde generar intensas formas de intercambio humano.

- 2) Como arquitectura postautoritaria. Es decir, como actividad que busca despojarse de las características modernistas de la arquitectura.

- 3) Como espacio libre, dado que propone un alojamiento libre, es decir, sin límite de tiempo y sin control¹⁷.

En definitiva, con este proyecto Arenós cuestiona de manera crítica el espacio público y reivindica la posibilidad de que sea utilizado como lo que es: un espacio plural, abierto y flexible. Estos modelos tendrían como referentes la arquitectura móvil de Yona Friedman¹⁸, el condensador social constructivista, o la ciudad nómada¹⁹ de Constant²⁰. De esta forma, tanto las propuestas de Arenós como las de estos

¹⁷ En línea: <http://www.xavierarenos.com> [Consulta: 16.07.2014]. Actualmente dicho contenido no se encuentra disponible en el servidor citado.

¹⁸ El arquitecto búlgaro Yona Friedman destaca por la elaboración de alternativas utópicas, ya que apenas ha construido. Su trabajo se ha encargado de proyectar una arquitectura democrática en la que no esté tan presente la figura del arquitecto y en donde las necesidades de los ciudadanos sean las verdaderas protagonistas de la misma.

¹⁹ Constant, tal y como afirma José Miguel G. Cortés, realizó dos importantes aportaciones a la Internacional Situacionista. Por una parte, una de carácter teórico: la que, surgiendo de la idea de urbanismo unitario, proponía una nueva civilización basada en el placer y en el juego, asumiendo lo que esto tendría para el conjunto social y urbano. Su segunda aportación poseía un contenido más arquitectónico: la Nueva Babilonia, forma tridimensional de la ciudad situacionista y de la teoría de la deriva. G. CORTÉS, José Miguel: *Espacios diferenciales. Experiencias urbanas entre el arte y la arquitectura*, La Imprenta Comunicación Gráfica, Valencia, 2008, p. 114.

²⁰ VV. AA.: *Xavier Arenós, op. cit.*, p. 70.

arquitectos tienen un objetivo común: la reivindicación de una sociedad más democrática, libre e igualitaria. El resultado son construcciones accesibles al mismo tiempo a cada uno y a todos, es decir, lugares abiertos y multifuncionales para los sujetos nómadas. Esta sociedad fluctuante favorecería en un grado bastante alto los contactos y los encuentros relacionales entre las personas y lo haría de una manera más profunda que las comunidades estables. Para Friedman «la arquitectura no se concibe sin las personas que la habitan, tanto en su proyecto como en su materialización. La ciudad contemporánea debe ser una construcción colectiva, dinámica y participativa»²¹.

El interés de Xavier Arenós por la arquitectura móvil o por el hábitat transitorio es evidente. Algo que podemos constatar cuando el artista alude a las denominadas *viviendas de emergencia*: «Aproximadamente 200 millones de personas se desplazan en continuos flujos migratorios a la búsqueda de nuevas oportunidades de vida o huyendo de conflictos religiosos o políticos. Definimos la vivienda para emergencias como un hábitat estructurante de nuevos tejidos sociales que permite llevar la supervivencia, sustituye transitoriamente ciertas necesidades y protege de los rigores externos mediante el desempeño de ciertas funciones básicas relacionadas con la protección contra agentes climáticos, el almacenamiento y protección de bienes, la seguridad emocional y la satisfacción de intimidad. En este sentido, pretendemos que la vivienda para emergencias responda a una serie de condiciones esenciales:

²¹ FRIEDMAN, Yona: *Arquitectura con la gente, por la gente, para la gente*, MUSAC + ACTAR, León, 2011.

- Protección: Suministre amparo contra el frío, el calor, el viento y las réplicas de los fenómenos naturales.
- Almacenamiento: Permita el acopio de pertenencias y la protección de bienes.
- Seguridad: Preste seguridad emocional y satisfaga la necesidad de intimidad.
- Distancias: Facilite la posibilidad de que el alojamiento esté a distancias razonables de los lugares de trabajo.
- Flexibilidad: La configuración espacial acepta transformaciones internas y posibles ampliaciones, de acuerdo con el crecimiento del grupo alojado.
- Capacidad: Su tamaño admite el alojamiento de pequeñas familias o de grandes grupos familiares.
- Materiales: La reutilización y el reciclaje son alternativas fundamentales para ser aplicadas. De otro lado, los materiales locales tradicionales son los más económicos y conocidos.
- Alternativas tecnológicas: Se deben considerar como una atractiva posibilidad desde lo constructivo, siempre que haya una participación comunitaria en su aplicación, por lo que debe de ser de fácil aplicación»²².

Otro trabajo posterior que también recoge estas ideas lo encontramos en la serie *Conectores* (2011). Se trata de un proyecto

²² VV. AA.: «Inmigrantes el continente móvil», *Vanguardia/Dossier*, nº 22 (2007). GORDILLO, Fernando: «Hábitat transitorio y vivienda para emergencias», *Tabula Rasa*, nº 2 (2004); recogido en VV. AA.: *Xavier Arenós, op. cit.*, pp. 17-18.

planteado para reflexionar acerca de los diferentes significados y contradicciones que surgen a partir del concepto de espacio público. Es decir, de aquello que debería ser considerado como espacio público y de lo que realmente es a causa de las diferentes leyes impuestas desde las instituciones públicas. El proyecto parte de la investigación de la arquitectura desarrollada durante la época del desarrollismo franquista de los años 1960 y 1970 en la ciudad de Castellón, una etapa en la que se produjo una gran expansión de las ciudades siguiendo un modelo de viviendas en bloque destinadas a ser zona de acogida para la gente trabajadora proveniente del campo. Este tipo de construcciones se caracterizaban, entre otros rasgos, por no poseer áreas verdes ni espacios comunes. El proyecto se presentó dentro de la exposición *Otros fueros*, llevada a cabo en el Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC) y su principal finalidad consistió en la realización del análisis específico de tres grupos de viviendas de la capital castellonense. Para ello, el artista partió de una serie de modelos constructivos (la chimenea, el asador y el gallinero) que habían quedado eliminados de los estándares modernos de vivienda. Estos modelos eran presentados como arquetipos que intentaban funcionar como lugar de lo común y como espacio de posibilidad afectiva. En este sentido, la serie *Conectores*, como indica Arenós, abordaba el análisis de las llamadas *zonas muertas* con la intención de reflexionar acerca de estos espacios y dotarlos de áreas comunes capaces de generar políticas participativas de reactivación urbana²³.

²³ En línea: <http://www.xavierarenos.com> [Consulta: 16.07.2014]. Actualmente dicho contenido no se encuentra disponible en el servidor citado.



Xavier Arenós, *Conectores* (2011)

Pero, ¿qué conexiones podemos encontrar entre la obra de Xavier Arenós y la de los artistas inscritos dentro de la corriente relacional? Si nos fijamos en este primer grupo de obras señaladas, aunque las estrategias para materializarlas o la forma en la que se llevan a cabo no sean las mismas, no por ello dejan de crear comunidades temporales y espontáneas en respuesta al capitalismo tardío. Sus propuestas en el espacio público se presentan, por tanto, como lugares igualitarios y colectivos, aspectos que amplían su carácter democrático.

De esta forma, Arenós se aproxima, desde un punto de vista más conceptual, a los principales objetivos de las prácticas relacionales al plantear estrategias que proporcionen y estimulen espacios para el intercambio social. En definitiva, lugares para el encuentro. La diferencia es que Arenós ejecuta su trabajo de una forma teórica, sin que llegue a producirse ese encuentro real. Además, estos espacios comunes los ofrece desde una mirada democrática. Es decir, estos ya se encuentran definidos *a priori* por la libertad de acción, la igualdad de uso, etc. Por el contrario, en el arte relacional son los propios encuentros, citas o reuniones y las características de esos *meetings* los que hacen que los mismos se conviertan en espacios para la democracia.

En cambio, sí existe una mayor coincidencia con el discurso relacional en el segundo grupo de obras de Arenós al que ahora nos referiremos. Se trata de una serie de trabajos vinculados con el diseño de mobiliario y que, en cierto modo, pueden entenderse desde un punto

de vista instalativo²⁴. La función de estas obras es que sean ocupadas por el público. De este modo, al igual que los artistas relacionales, Arenós también reclama el uso participativo de sus obras en vez de la mera contemplación de las mismas. Paralelamente, las relaciones que allí se generan constituyen un elemento primordial para democratizar las relaciones sociales establecidas entre los individuos que las visitan y forman parte de ellas.

Respecto a las propuestas de Xavier Arenós en relación a las intervenciones realizadas con mobiliario, Peran las describe de la siguiente manera: «[Sus obras] se resuelven siempre bajo la misma fórmula: son artefactos sencillos, de madera, funcionales e implacablemente acabados»²⁵. Un primer ejemplo lo encontramos en *Oficina-picnic* (2002) trabajo presentado dentro del contexto expositivo de *Contemporàni@* en el EACC (Espai d'Art Contemporani de Castelló). El mobiliario elaborado se planteó como un lugar de encuentro y de trabajo con los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios de Castellón, los cuales habían de realizar diferentes publicaciones en relación a la exposición mencionada, así como elaborar revistas, flyers o pósters. En una línea similar a la establecida por este proyecto, podemos encontrar *Espacios de lectura* (2009). Se trató de una pieza que fue creada para la muestra, *(Sic) societat i cultura*, llevada a cabo por Álvaro de los Ángeles en el MuVIM de Valencia. Este mobiliario

²⁴ Cabe recordar que la crítica Claire Bishop defiende que el arte relacional es un género de la instalación. BISHOP, Claire: «Relational Art and Antagonisms», *October*, nº 110 (Otoño 2004), p. 55.

²⁵ PERAN, Martín: «Carpintería para la esperanza», *Exit Express*, nº 51 (Abril 2010), p. 52.

—estantería-revistero, mesas de lectura, sillones y carrito— sirvió como punto de encuentro dentro del hall del museo para los visitantes y usuarios que querían leer las publicaciones que se editaban semanalmente —doce en total— y que se hallaban dedicadas a la situación social del barrio de Velluters. A través de este gesto se intentaba dar voz a los vecinos, asociaciones y ciudadanos relacionados con esta zona de la ciudad de Valencia. Asimismo, cabe recordar que el mobiliario fue diseñado para dar soporte a las actividades de la muestra.



Xavier Arenós, *Oficina-picnic* (2002)



Xavier Arenós, *Espacios de lectura* (2009)

Por otro lado, también es interesante hacer mención dentro de este contexto a *Mestizo* (2003). La propuesta de Arenós tuvo un uso temporal en la reserva natural de Osorio en Gran Canaria. El objetivo de la intervención iba dirigido a la construcción de una especie de plataforma de madera en forma de cubo abierto —entre la arquitectura racionalista y la selvática del palafito— dentro de la cual se colocaron diversas hamacas destinadas a que el público visitante pudiera ocupar el espacio, descansar y relajarse. De este modo, se buscaba crear un ámbito heterogéneo en el que la relación y el intercambio social dinamizaran la propia realidad espacial.



Xavier Arenós, *Mestizo* (2003)

Para finalizar, cabe destacar la obra *Lugares comunes #1* (2006) en la que el artista presentaba una composición donde se yuxtaponía la idea de mobiliario con la de arquitectura. Por una parte, la estructura correspondía a una mesa de picnic pero, por otra parte, en el tablero se había dibujado la planta de una vivienda colectiva, en la que encontrábamos seis habitaciones individuales y tres dobles con servicios compartidos: comedor, baños, biblioteca, sala de recreo y cocina. La mesa propuesta por Arenós estaba pensada como lugar de encuentro y de relación destinado a los estudiantes del Campus de la Universitat Politècnica de València. Como bien apuntó el propio artista «este proyecto se manifiesta en dos frentes: por un lado se constata la falta de mobiliario urbano —mesas y sillas para descansar, leer o

comer— en toda el área del Campus y por otro, se cuestiona, teniendo en cuenta que la mayoría de los estudiantes suelen compartir piso, si el modelo imperante de vivienda es el adecuado y si es posible encontrar en lo colectivo, un auténtico territorio de intercambio común»²⁶.



Xavier Arenós, *Lugares comunes #1* (2006)

²⁶ VV. AA.: *Xavier Arenós, op. cit.*, p. 91.

3.1.3. *Reciclar ciudad, Proyecto de equipamiento convivencial, Kuvás S.G. y Ordenación y ocupación temporal de solares: Santiago Cirugeda*

El replanteamiento del urbanismo propuesto por el artista Santiago Cirugeda (Sevilla, 1971) a través de sus llamadas *recetas urbanas*²⁷ nos sirve como punto de partida para hablar de los diversos aspectos que promueven sus intervenciones. Unas intervenciones dotadas de una amplia temática que abarca desde la participación ciudadana y la visión más democrática a la hora de llevar a cabo los proyectos, hasta la creación del propio espacio público.

La vía que tiene Cirugeda para desarrollar sus trabajos suele responder siempre a un patrón similar: partir de la legalidad existente para que los resultados obtenidos con las intervenciones puedan ser posteriormente usados o reproducidos por los ciudadanos o colectivos. Para ello, Cirugeda plantea proyectos que tengan un desarrollo factible y real, más allá de que puedan llevarse a cabo o no. De ahí que su interés se centre en la misma arquitectura o en estrategias de ocupación que sirvan para concienciar al espectador y abrir la puerta a la participación ciudadana. En este sentido, la implicación de la

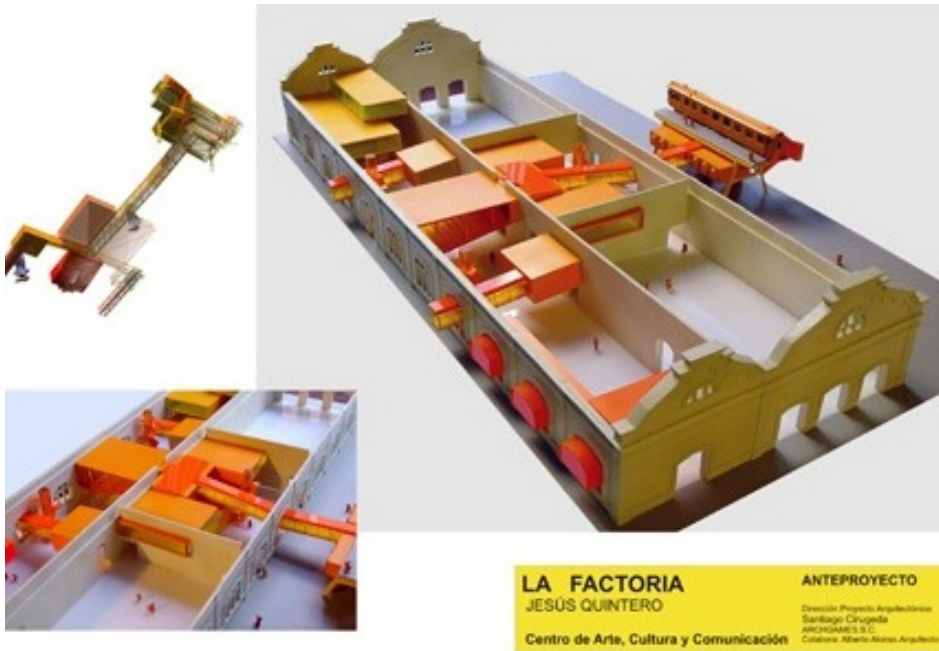
²⁷ «Todas las recetas son de uso público, pudiendo ser utilizadas en todo su desarrollo estratégico y jurídico por los ciudadanos que se animen a hacerlo. Se recomienda el estudio exhaustivo de las distintas localizaciones y situaciones urbanas en las que el ciudadano quiera intervenir. Cualquier riesgo físico o intelectual producido con el uso de las mismas correrá a cargo del ciudadano». FEO, Roberto y HURTADO, Rosario: *Nowhere/No/Here. Explorando nuevas líneas de investigación en el diseño contemporáneo*, Laboral. Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, 2008, p. 197.

ciudadanía en los procesos de creación del espacio público —no sólo desde el punto de vista urbanístico, sino también desde la perspectiva de la cohesión social y política— resulta algo esencial.

Al convertir la arquitectura en un lugar de encuentro y en un espacio para el acontecimiento «Santiago Cirugeda activa la arquitectura como una forma de dialéctica negativa frente al hecho urbano, sobre el cual ejerce una violencia singular, ya que se trata de una violencia encaminada a humanizar los espacios alienados y dotar a la intemperie de otra moral de convivencia»²⁸. En relación con ello, deseamos destacar del artista sevillano dos proyectos que no sólo pueden circunscribirse a estas ideas, sino también vincularse con determinadas obras de Arenós y Framis. El primero, titulado *Reciclar ciudad* (2008), buscaba la reutilización urbana, ocupando edificios —tanto públicos como privados— que en ese momento se encontraban abandonados y sin ninguna función. Este tipo de actuación se ajusta perfectamente a los parámetros previos de trabajo de Cirugeda: procesos en los que se reemplazan espacios y/o materiales; acciones que plantean la necesidad de rehabilitación de los barrios frente a la especulación urbanística y los planes de remodelación promovidos por

²⁸ «Santiago Cirugeda activa l'arquitectura com una mena de dialèctica negativa enfront del fet urbà, sobre el qual exerceix una violència singular, ja que es tracta d'una violència encaminada a humanitzar els espais alienats i dotar a la intempèrie amb una altra moral de convivència». DE LA NUEZ, Iván: «Humanitzar la intempèrie», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº 245 (Abril 2005), p. 74.

los consistorios locales; y, sobre todo, intervenciones que requieren la participación de la ciudadanía²⁹.



Santiago Cirugeda, *Reciclar ciudad* (2008)

²⁹ Gran parte estos proyectos surgen del estudio de múltiples normativas y legislaciones locales, nacionales y europeas –muchas de ellas desconocidas– en relación al denominado derecho a la ciudad. Entre estas normativas el propio Cirugeda destacaba las siguientes: Tratado constitutivo de la Comunidad Europea (especialmente el artículo 175); Carta Europea de Derechos Fundamentales (especialmente el artículo 34); Carta Europea de Salvaguarda de los Derechos Humanos en la Ciudad; Libro Verde sobre el medio ambiente urbano; Dictamen del Comité Económico y Social sobre el desarrollo sostenible en materia de construcción y vivienda en Europa. En línea: <http://www.recetasurbanas.net> [Consulta: 13.09.2015].



Santiago Cirugeda, *Proyecto de equipamiento convivencial* (2009)

La segunda de las propuestas a la que vamos a hacer mención es el *Proyecto de equipamiento convivencial* (2009). Como bien expone Santiago Cirugeda: «El proyecto arquitectónico planteado consiste en construir unos espacios de uso comunitario, donde se puedan desarrollar actividades de formación teórico-práctica, y producir situaciones de convivencia y ocio, que faciliten a las familias la adquisición o refuerzo de las habilidades y hábitos necesarios para el desarrollo de la vida cotidiana en un medio normalizado»³⁰. Para la reutilización de la intervención se estimaba la construcción de dos edificios prefabricados, los cuales contaban con zonas comunes. Se

³⁰ *Ibidem.*

trataban de unos espacios que no tenían una finalidad fija y que podían servir para múltiples actividades encaminadas a la creación de lugares para la sociabilización, el ocio y la convivencia. En definitiva, lo que se pretendía era la elaboración de una serie de intervenciones destinadas a la creación de espacios de encuentro y a la estimulación de relaciones vecinales en un ambiente adecuado.

Santiago Cirugeda también ha favorecido este tipo de estrategias con la implementación de distintos dispositivos destinados al espacio público y elaborados con el fin de que sean utilizados para convertirse en nexo de unión, reunión y participación. Estos elementos también forman parte de las llamadas *recetas urbanas*. Dentro de este contexto, podemos destacar el proyecto *Kuvas S.G.* (1997), una obra cuyo objetivo principal fue el de recuperar la calle y fomentar la ciudadanía en el casco histórico de Sevilla. Desde la década de los años 1970 vecinos y distintas asociaciones reclamaban la construcción de un nuevo espacio destinado a ser parque infantil. Cirugeda, tras revisar y reinterpretar la ordenanza urbanística de ocupación de la vía pública por contenedores, solicitó una licencia de equipamientos temporales en el suelo urbano. Los dispositivos fueron elegidos por la ciudadanía y autogestionados por ella misma y comprendieron desde un lugar de recreo con balancines infantiles y salas de lectura y exposiciones, hasta la construcción de un tablao flamenco, pasando por la ubicación de bancos y mesas utilizados como zona de reunión. En definitiva, se trató de generar un espacio para la reflexión y activación ciudadanas, mediante la dotación de un equipamiento que estuvo operativo durante los cuatro meses que permaneció activa la intervención.



Santiago Cirugeda, *Kuvas S.G.* (1997)

En una línea similar encontramos la propuesta *Ordenación y ocupación temporal de solares* (2004), consistente en la utilización de los solares surgidos tras los derribos de diferentes inmuebles en Sevilla, solares todos ellos que se encontraban en una situación de abandono³¹. De esta forma, Cirugeda proponía una ocupación temporal de los mismos para articular desde la participación ciudadana toda una serie de elementos que sirviesen para la propia ciudadanía y la comunidad implicada en el proyecto. El objetivo del trabajo se centraba en la inclusión de elementos mobiliarios y/o de no-arquitectura con los

³¹ De entre un centenar de solares localizados en el centro de la ciudad, se propusieron diez, de los que sólo seis de ellos fueron aprobados por los técnicos de la Gerencia de Urbanismo de Sevilla.

que dotar de una nueva funcionalidad al espacio, revitalizando así los usos de los lugares vacíos no operativos de la ciudad de Sevilla³².



Santiago Cirugeda, *Ordenación y ocupación temporal de solares* (2004)

³² Las *recetas urbanas* de Santiago Cirugeda son muy interesantes porque dejan a la mano del ciudadano la posibilidad de llevar a cabo estas propuestas en sus propias ciudades a partir de haber realizado toda una serie de estudios e investigaciones sobre los vacíos legales, en este caso de las ordenanzas municipales de la ciudad de Sevilla, para poder emprender un conjunto de estrategias lícitas de ocupación del espacio público.

3.1.4. *Remix Buildings, BillboardThailandhouse, Emergency Architecture, Kidea, Minibar y Remix-Bloodsushibank: Alicia Framis*

El trabajo de la artista catalana Alicia Framis (Mataró, 1967) se ha centrado, especialmente, en proyectos que han tratado las problemáticas sociales como telón de fondo para reflexionar acerca de la función que desempeñan las actuales ciudades y las consecuencias negativas que puede producir en las mismas la economía capitalista. De esta forma, su obra artística ha ido adentrándose en temas relativos a la arquitectura, al hábitat y a los lugares antropizados, aunque todo ello con el objetivo de investigar las distintas relaciones desarrolladas en dichos espacios, hecho que le ha permitido estar en disposición de «explorar y visualizar formas de poder a partir de modos de resistencia»³³. De este modo, acciones, performances y otro tipo de propuestas llenan un imaginario artístico que, en los últimos años, se ha consolidado no sólo dentro del panorama internacional³⁴, sino también dentro de los discursos de carácter antihegemónico. A su vez, una gran parte de sus trabajos ha ido más allá de los muros del museo, sumergiéndose en el espacio público y en las experiencias de las personas que conforman el espacio urbano de las ciudades.

³³ ALBARRÁN DIEGO, Juan: *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*, op. cit., p. 269.

³⁴ La artista Alicia Framis ha desarrollado su carrera artística sobre todo en Holanda, donde reside desde mitad de la década de los años 1990. En 2003 fue seleccionada para representar a este país en la Bienal de Venecia.

Ahora bien, dentro de nuestro contexto discursivo, la novedad de la obra de Framis radica en su manera de tratar el tema de las relaciones sociales, sobre todo por el enfoque que da a sus obras al intentar efectuar una autopsia de las diferentes relaciones existentes y, así, aspirar a crear espacios posibles para que se lleven a cabo. Nos enfrentamos, por ello, a trabajos que podríamos asociar con lo que Michel de Certeau denomina *prácticas del espacio*³⁵, puesto que las producciones de Framis siempre están vinculadas no sólo a prácticas o costumbres desarrolladas en el espacio, sino también a las mismas relaciones surgidas entre personas y espacio.

Por otra parte, no hemos de olvidar que, al igual que otros artistas españoles formados en Francia, Framis, que estudió en la Escuela de Bellas Artes de París, reactiva el influjo directo de la estética relacional. Algo que también sucede con artistas como Dora García o Eulàlia Valldosera³⁶. En función de ello, podemos constatar que las obras desarrolladas por Framis hacia finales de la década de 1990 tenderán a acercarse a aquellas estrategias relacionales que le permitirán entrar en un diálogo más directo con el espectador. Como apunta Juan Albarrán, la artista trató de autoinscribirse en esta tendencia, incluyendo textos de Bourriaud en sus catálogos³⁷,

³⁵ DE CERTEAU, Michel: *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 2011.

³⁶ DE LA VILLA, Rocío: «Alicia Framis y sus *utopías de proximidad*: modelizaciones e intervenciones alternativas al servicio del sujeto para el cambio social», *30 miradas críticas*, MUSAC, León, 2008. En línea: <http://rociodelavilla.blogspot/2009/04/alicia-framis.html> [Consulta: 13.06.2015].

³⁷ Véase, por ejemplo, VV. AA.: *Wax and Jardins. Loneliness in the City*, Artimo Foundation, Ámsterdam, 1999.

reconociendo el influjo ejercido por Rirkrit Tiravanija o reclamando la importancia de la publicación de *Estética relacional* en los talleres realizados en distintos museos³⁸. No obstante, en algunas de sus piezas más incipientes —principios de los años 1990— ya es posible encontrar un claro interés por adentrarse en la reflexión del espacio como lugar de encuentro e intercambio de experiencias comunes. La temprana obra *Arte habitable* (1995) ya nos indicaba hacia dónde se dirigiría gran parte de su producción. La finalidad de esta obra fue compartir una experiencia personal y artística de la propia Alicia Framis junto con otros tres autores —Lin de Mol, Michael Nitschke y Patricia Spoelder—, los cuales se encerraron y convivieron en una casa de Ámsterdam durante dos meses y medio, aislados totalmente del exterior. El proyecto auspició una especie de experimento en el que se trató de explorar la posibilidad de entablar una relación entre la misma creación y los diferentes aspectos del día a día dentro de la vida doméstica.

Si la arquitectura ha servido para establecer y legitimar en cierto modo la manera con la que se ha querido organizar el mundo, puesto que ninguna construcción ha surgido sin que haya detrás una intencionalidad³⁹, Alicia Framis decide utilizar la misma para introducir posibles versiones de cómo podría ser el mundo —incluso el mundo

³⁸ ALBARRÁN DIEGO, Juan: *op. cit.*, p. 272.

³⁹ Véase FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 1978; FOUCAULT, Michel: «El ojo del poder», en BENTHAM, Jeremías: *El panóptico*, La Piqueta, Madrid, 1989, pp. 9-26.

espacial⁴⁰—, versiones, no obstante, que siempre se articulan desde una óptica democrática a partir de la cual se puedan establecer relaciones sociales libres. Debido a ello, gran parte de su trabajo busca analizar espacios concretos, y lo hace teniendo presente no sólo las cuestiones ideológicas para las que fueron creados, sino también abordando la relación existente entre los cuerpos y estos lugares, e incidiendo en qué aspectos dificultan o facilitan la convivencia⁴¹.

⁴⁰ En los proyectos que viene realizando desde 2009 la artista se plantea reinventar, partiendo desde cero, qué sociedad podríamos crear si viviésemos que vivir en el espacio. De esta manera desarrolla toda una serie de obras que incluyen proyectos arquitectónicos como *Moon Habitat* o *Helmet House*, cuyo fin es proporcionar modelos habitables de casas para el espacio. Asimismo, en *Moonikea Houses* propondrá diseños de mobiliario y distintos inventos adecuados a la vida espacial. En cierto modo, estas ideas se materializan en *Moon Academy*, una especie de tienda que ha viajado por cinco países y en la que se presentaron las propuestas realizadas y talleres. Curiosamente, este proyecto se enmarca dentro de una colaboración con la Agencia Espacial Europea. En una entrevista Alicia Framis comentaba lo siguiente: «Nuestra intención es mejorar la vida en la tierra, pero a través de la puesta en marcha de mecanismos extremos como el hecho de vivir en el espacio. Para ello hemos desarrollado un tipo de arquitectura compuesta por distintos elementos utilitarios, ideados para situaciones concretas relacionadas con la temperatura, la falta de gravedad o el compañerismo. El resultado de todo ello se concreta en diversos prototipos, desarrollados a lo largo de distintos talleres y jornadas, que la gente puede utilizar en la tierra sabiendo que sirven para el espacio. Quiero ampliar la tienda con ideas y conceptos fabricados por filósofos y antropólogos. De momento esta iniciativa se ha concretado en una tienda modular itinerante que expone las diversas ideas y los productos. Ahora la tienda va a viajar a cinco países y en cada país aumentaremos las propuestas y los talleres». VV. AA.: «Guest Creative. Alicia Framis», *Neo2* (Septiembre 2011). En línea: <http://www.neo2.es/blog/wp-content/uploads/alicia-framis.pdf> [Consulta: 07.11.2015].

⁴¹ En su serie titulada *Secret Strike*, por ejemplo, la artista investiga las relaciones creadas en los lugares de trabajo y cómo estos crean determinados comportamientos entre la gente que los experimenta. Al respecto, destaca la obra que filmó en los almacenes de Inditex de Arteixo y que fue expuesta en el Centro Galego en el año 2006. Framis señalaba sobre la misma: «El espacio construido es capaz de generar tanto el uso del lugar e impulsar o producir

Uno de los trabajos más conocidos de Alicia Framis son las propuestas de la serie conocida como *Nine Prototypes for Remix Buildings*, desarrollados entre los años 1998 y 2004. Estas obras no existen en tres dimensiones, ya que responden realmente a modelos realizados en fotografías. Nos enfrentamos, por ello, a una arquitectura imaginaria con la que se puede reflexionar acerca del estado actual del hábitat urbano. En este sentido, la idea de *Remix Buildings* nace de la necesidad de imaginar nuevos territorios para vivir. Para ello, Alicia Framis parte de la idea de que «la arquitectura como significado de organización de las relaciones humanas en el espacio y el tiempo está sujeta a una dura ortodoxia donde ciertas funciones están localizadas en el medio urbano»⁴². De esta forma, la arquitectura se presenta como una herramienta capaz de imaginar diferentes vías para la integración de los grupos sociales que pasan desapercibidos y también para reivindicar una liberación de las estructuras urbanas que consideramos insatisfactorias en nuestro día a día. Ello permite a la artista efectuar mezcolanzas arquitectónicas, muchas de ellas con funciones totalmente contradictorias, ya que intenta relacionar espacios (tales como hospitales o sanatorios, ubicados normalmente en las periferias de las ciudades y que se hallan asociados a la enfermedad o a la muerte) con

unos tics y comportamientos específicos, pero también es capaz de aleccionarnos sobre la realidad». REYES LEÓN, Daniel: «Secret Strike, Archivos de Momentos, de Alicia Framis», *arteycritica.org* (Julio 2006). En línea: http://www.arteycritica.org/default_140.html [Consulta: 04.10.2015].

⁴² «Architecture as a means of organising human relations in space and time is subject to a strong orthodoxy as to where certain functions are to be located in the urban landscape»; FRAMIS, Alicia *et al.*: «Alicia Framis. Works 1995-2003», citado en VOUILLOUX, Bernard: «Alicia Framis, or practices of relationship», en FRÉCHURET, Maurice (com.): *Alicia Framis: Partages*, CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, Burdeos, 2006, p. 135.

otros lugares que tradicionalmente ocupan la ciudad y que se asocian con ideas de juventud, movimiento o éxito.



Alicia Framis, *Remix Buildings-Cupboard for Three Refugees* (1999)

Tal y como señala José Miguel G. Cortés, con los *Remix Buildings* «se trata de propiciar lugares de encuentro y puesta en común de experiencias, ayudando a la creación de relaciones y de espacios plurales, al mismo tiempo que se llega a cuestionar la función de los ya creados, la necesidad de otros nuevos más ricos o diferentes [...] los Remix desean mezclar las funciones arquitectónicas de un modo contradictorio, creando situaciones extrañas, e incluso paradójicas, con la pretensión de potenciar nuevos significados arquitectónicos. Es un trabajo sobre las fronteras mentales y el

comportamiento que nos han imbuido, que trata de cuestionar lo que nos dicen que podemos hacer o qué no está permitido hacer y sobre los límites que nos gustaría transgredir social y personalmente»⁴³. Las nueve obras que completan esta obra son las siguientes: *Cinema with a Hospital*, *Cupboard for Three Refugees*, *Cemetery in Metro Station*, *Crematorium with 24 hrs Warm Space*, *Park for Smokers and Non-Smokers*, *Autobahn with Memorial*, *Moving House for Paraplegics*, *Anorexic Center and Immunity Square* y *Bloodsushibank*.

Entre los diferentes prototipos propuestos deseamos centrarnos en aquellos en los que el planteamiento democrático aparece de forma reiterada y en los que, asimismo, se busca crear espacios comunes para los ciudadanos, ofreciendo lugares para el encuentro de grupos no determinados de población. Esta idea la podemos encontrar en la obra *Crematorium with 24 hrs. Warm Space* (1999) en la que Framis aboga por un espacio común, libre y abierto a todo el mundo. El proyecto está diseñado para la ciudad de París y se basa en la idea de que hubiera siempre un lugar con calor accesible a todo aquel que se acercara a la zona —calor que sería producido al colocar un crematorio junto a la plaza—. La idea de compartir, de ofrecer totalmente gratis, sin distinción alguna entre los miembros que ocupan este espacio, la posibilidad de calentarse en un día invernal parisino es un claro ejemplo de los proyectos en el que ese cariz utópico se configura.

⁴³ G. CORTÉS, José Miguel (com.): *Ciudades negadas 1. Visualizando espacios ausentes*, Centre d'Art La Panera, Lleida, 2006, pp. 165-166.

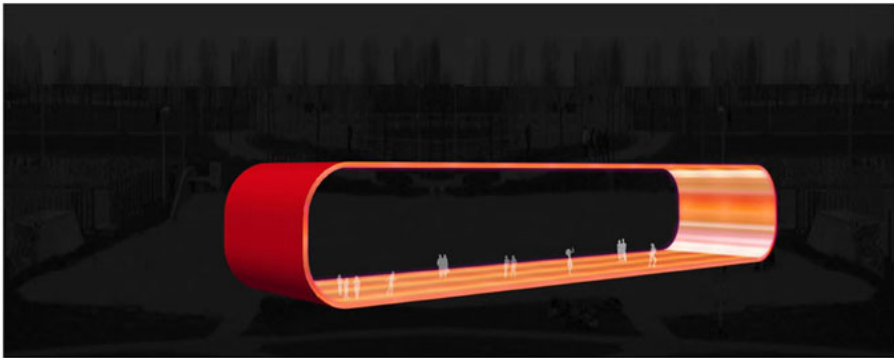


Alicia Framis, *Remix Buildings-Crematorium with 24 hrs. Warm Space* (1999)

Dentro de una línea similar, cabe recordar la intervención ideada para Flevoland (Holanda), *24 hrs. Warm and Dry* (2004), en la que propone un espacio efectivo para que pueda ser utilizado en invierno, algo que no resulta fácil de encontrar en un país en el que, como sucede en Holanda, llueve y hace frío constantemente. De esta forma, Alicia Framis diseña un espacio abierto en el que una serie de módulos rojos de energía solar cubren la plaza, lo que permite conservar la energía y mantener la temperatura de forma bastante alta durante cierto tiempo. La artista entiende este proyecto como un lugar para el encuentro, donde realizar cualquier cosa (jugar, bailar, etc.). Un lugar en el que se pueden desarrollar muchas actividades al mismo

tiempo, permitiendo que las personas involucradas se sientan juntas. Y todo ello partiendo de la premisa de que la plaza propuesta se encuentra realizada para un grupo específico.

Come to Zeewolde to our new square !!!



24 hrs. Warm and dry

Alicia Framis, *24 hrs. Warm and Dry* (2004)

Para finalizar desearíamos centrarnos en la obra *BillboardThailandhouse* (2000). Ésta, en cierto modo, supone la continuación de la idea desarrollada en otra obra de ese mismo año, *Miyake House* (2000), en la que proyectó un edificio de veintidós pisos, que se organizó y se equipó con diferentes servicios para sus inquilinos: desde tiendas y lugares de servicios, hasta espacios para poder dormir. No obstante, el resultado de la obra que nos ocupa fue

diferente, ya que en este caso la intervención iba dirigida a crear un espacio común para que pudiese ser utilizado por todos los usuarios de una misma construcción. De hecho, hay que recordar que esta obra formó parte de la exposición *Utopia Station*, comisariada por Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist y Rirkrit Tiravanija, dentro del contexto de la L Bienal de Venecia.



Alicia Framis, *BillboardThailandhouse* (2000)

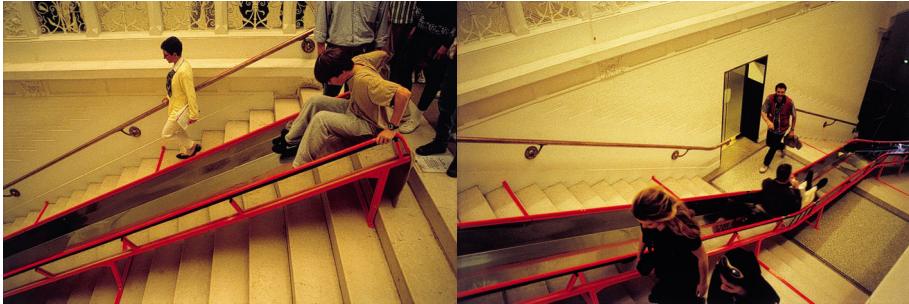
Recordemos que *Utopia Station* se presentó dentro de la citada bienal de Venecia como una comunidad funcional abierta a la interacción social. La misma contaba, entre otros servicios, con un jardín de duchas diseñados por Tobias Rehberger, con una intervención titulada *Padre de la Fontana* (un conjunto de baños ecológicos

diseñados por el Atelier van Lieshout Scatopia), con una estación de radio web (Zerynthia), realizada en colaboración con Franz West, y finalmente, con una construcción en la que se podía estar o descansar, y que correspondía la obra de Alicia Framis *BillboardThailandhouse* (2000). Para Rirkrit Tiravanija el concepto de estación desempeñaba una función de parada y de tránsito que actuaba como cruce en un fluir nómada y como lugar de encuentro. Además de estas intervenciones, *Utopia Station* se complementó con una serie de eventos y seminarios desarrollados en otros espacios como la Haus der Kunst de Múnich. En este sentido, la idea de utopía fue considerada desde un punto de vista colectivo, puesto que la mayoría de los proyectos incluidos dentro de la exposición se plantearon en términos de colaboración y/o como acciones encaminadas a generar relaciones entre personas⁴⁴.



Alicia Framis, *BillboardThailandhouse* (2000)

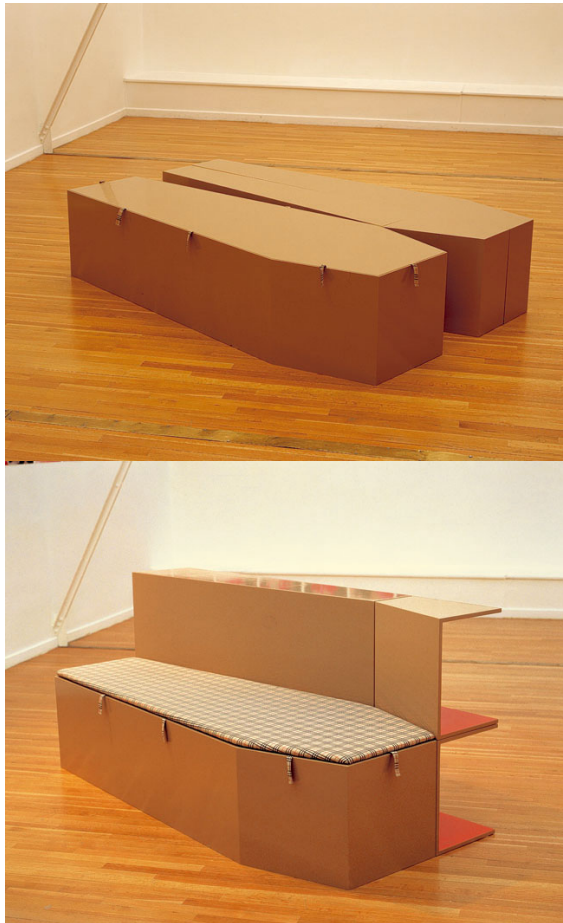
⁴⁴ JÜRGENSEN, Jacob Duhl: «50th Venice Biennale», n° 77 (Septiembre 2003). En línea: http://www.frieze.com/issue/review/jacob_dahl_juergensen/ [Consulta: 25.10.2015].



Alicia Framis, *Emergency Architecture* (1996)

Si atendemos a la producción de Alicia Framis veremos cómo la misma se ha movido entre la esfera pública y el espacio museístico. Una de sus primeras obras fue *Emergency Architecture* (1996), intervención que consistió en un tobogán que conectaba las estancias superiores del Stedelijk Museum de Ámsterdam con la planta baja del edificio. Este dispositivo, aunque se propuso como herramienta de evacuación en caso de incendio, fue más utilizado por los usuarios del museo como una forma de entretenimiento. Paulatinamente, la realización de este tipo de propuestas y del mobiliario anexo a las mismas evolucionará hacia la creación de objetos o pequeñas construcciones en las que irán teniendo cabida las relaciones sociales. Algunas de ellas tendrán ciertas similitudes con su propuesta de *Remix Buildings*, dado que incidirán en la socialización del arte a partir de diversas intervenciones. Es el caso, por ejemplo, de *Eternal Relationship* (2002), concebida como un mobiliario modular adaptable para dos personas, que puede presentar dos posiciones: por una parte, actúa como un par de ataúdes y, por otra, como los bancos donde

poder sentarse. Dentro de este contexto, también destaca otra pieza bastante curiosa, *One Night Tent Reversible Architecture* (2002), obra constituida por una vestimenta convertible en una tienda de campaña para una noche para una noche.



Alicia Framis, *Eternal Relationship* (2002)

Otro trabajo que podría insertarse en esta línea de actuación sería *Kidea* (2000). Framis presenta una estructura de madera que funciona como escondite para los hijos únicos. La pieza se instala dentro de las salas del museo convirtiéndose en «una inversión de situaciones comunes, como IKEA o McDonalds. *Kidea* puede funcionar como un mercado de ideas propias y/u objetos de los niños. Ellos pueden vender sus pertenencias, mostrar sus habilidades, trucos, tesoros, juegos de ordenador y colecciones. Compran y cambian las cosas sin el permiso de sus padres»⁴⁵. Como señala Manuel Segade, «la evolución de este trabajo fue su obra titulada *La boule des enfants* un habitáculo existencial para niños dentro de una de las esferas del Atomium de Bruselas realizada en 2005»⁴⁶.



Alicia Framis, *Kidea* (2000)

⁴⁵ *Kidea*. En línea: <http://www.aliciaframis.com> [Consulta: 25.07.2015].

⁴⁶ SEGADÉ, Manuel: «Lo que ha de ser», en FRAMIS, Alicia: *Apuntes sobre el cielo*, Diputación de Huesca, Huesca, 2011, pp. 11-29. En línea: <http://www.mememmoi.net/Writing/what-should-be.pdf> [Consulta: 10.10.2014].

En su obra *Minibar* (2000) la artista vuelve a insistir, como señala Rocío de la Villa, en la «modificación de tópicos en comportamientos y hábitos dependientes de la educación emocional de las mujeres mediante el cuestionamiento del reparto espacial y el diseño de elocuentes módulos integrables en la domesticidad»⁴⁷. En la citada obra Framis construye una estructura, semejante a un confesionario católico, a la que solamente tienen acceso las mujeres.



Alicia Framis, *Minibar* (2000)

⁴⁷ DE LA VILLA, Rocío: *op. cit.*

En una línea muy similar a la mencionada instalación *Remix Buildings* nos encontramos con *Remix Buildings-Bloodsushibank* (2003), una propuesta que, en cierto modo, surge como un producto elaborado tras haber investigado sobre espacios considerados como contradictorios en las ciudades actuales. Esta instalación pudo verse en la exposición realizada en el MUSAC. Si la mayoría de los *Remix Buildings* se trataron de maquetas, esta vez el proyecto se materializó en una estructura que, por una parte, funcionaba como lugar para extraer sangre y, por otra, como espacio para dispensar alimento, ya que se ofrecía comida japonesa. Estos dos espacios efectúan un guiño a las salas hospitalarias y a los restaurantes y, en cierto modo, invitan al diálogo entre las personas que esperan ser atendidas. Nuevamente vemos como Alicia Framis a través de sus trabajos pretende presentar modelos arquitectónicos donde los actos rutinarios del día a día adquieren una especial importancia al otorgar a la participación social una presencia relevante.



Alicia Framis, *Remix Buildings-Bloodsushibank* (2003)

3.2. DAR LA PALABRA. ENTRE LA NEGOCIACIÓN Y EL CONSENSO

Como ya hemos señalado con anterioridad, existe un grupo de prácticas artísticas que se caracterizan por su propósito de ampliar los espacios democráticos, basándose principalmente en la participación y la colaboración, aspectos que ahora adquieren una determinante importancia en la concepción de la obra. Dichos trabajos han adoptado estrategias pertenecientes a la acción, la performance, la instalación, el arte público o el arte político. Nos enfrentamos a unas formas de hacer en las que las fronteras entre artista y espectador/público se diluyen y en las que se pone un mayor énfasis en el proceso de producir un acontecimiento que en el objeto surgido a partir de la actividad íntima y personal de un sujeto. En este sentido, por una parte, un hecho crucial para llegar a este tipo de propuestas cabe encontrarlo en el giro performativo desarrollado por las artes, donde cada vez más la presencia y participación activa del espectador se ha convertido en eje vertebrador en la creación de las obras. Por otra parte, como ya hemos avanzado, también adquiere un evidente protagonismo en esta situación el cambio operado en el concepto de autoría. De este modo, las iniciativas experimentales, colectivas y participativas reclaman tanto el intercambio de relaciones sociales, como la creación de puntos de encuentro o diálogo, hecho que motiva el compromiso con una comunidad. Estas prácticas, por ello, se basan en formas artísticas de carácter performativo que buscan la participación del espectador, puesto que su presencia y acción constituye en sí misma la obra de arte.

En este tipo de prácticas el espacio es entendido como realidad efímera y temporal donde un grupo de personas en un momento determinado crea un encuentro dotado de una funcionalidad específica vinculada con la idea de democracia. De ahí la importancia que otorgamos a la noción de espacio en tanto que lugar político, sobre todo en el campo del llamado arte público, en el que se asocia territorio físico y uso común. Ahora bien, este valor otorgado a lo político ha permitido desarrollar la idea de espacio como ámbito discursivo que relaciona estrechamente a los coparticipantes en un modo de vida intersubjetivamente compartido. El desarrollo del arte público a lo largo de estas décadas ha supuesto la ocupación del espacio público mediante aspectos conceptuales y participatorios. En esta coyuntura se hace necesario hacer una referencia a Nicolas Bourriaud cuando argumentaba que «las obras de arte que me parecen dignas de interés hoy son aquéllas que funcionan como intersticios, como espacios-tiempo regidos por una economía que está más allá de las reglas concernientes a la gestión de los públicos. Lo que nos llama la atención, en el trabajo de esta generación de artistas es, en primer lugar, la preocupación democrática que lo habita»⁴⁸.

Pero, además, otro aspecto que nos interesa, y que se halla presente en las obras seleccionadas en este apartado, es la importancia otorgada al hecho de proporcionar la palabra. Una característica que, en cierto modo, podemos vincular con las prácticas que Grant H. Kester ha definido como dialógicas. Estos trabajos toman

⁴⁸ BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008 (2ª ed.), p. 69.

como estrategia las formas de colaboración, diálogo y conversación, promoviendo las deliberaciones colectivas que involucran a toda la comunidad, en vez de que cualquier tipo de decisión sea tomada por aquellos que en las democracias representativas son elegidos para este fin.

3.2.1 *Proyectar con luces*: Santiago Cirugeda

Muchos de los proyectos de Santiago Cirugeda giran alrededor de la posibilidad de negociar sobre los planes urbanísticos, la especulación o el uso del espacio público. De esta forma, a partir de estrategias que subvierten la realidad urbana y por medio de acciones vecinales, los miembros de la comunidad pueden reunirse y autogestionarse para protestar y denunciar ante las autoridades municipales los problemas que preocupan en sus barrios. Cirugeda pretende, con ello, canalizar las propuestas ciudadanas para que sean escuchadas, compartidas y llevadas a cabo en la medida de lo posible.

Uno de los ejemplos que cabe destacar siguiendo este argumento lo podemos encontrar en la acción titulada *Proyectar con luces* (1996), trabajo realizado en el barrio de San Bernardo en Sevilla⁴⁹. Tal y como explica Santiago Cirugeda, fue invitado a participar

⁴⁹ El barrio de San Bernardo de Sevilla es el antiguo arrabal histórico de la ciudad hispalense. Desde hacía años sufría los efectos de la especulación debido a su localización privilegiada, lo que estaba provocando un cambio forzoso de población más pobre, reemplazada por población con un mayor poder adquisitivo.

en unas jornadas sobre el Plan Urbanístico Espacial del barrio anteriormente citado (Jornadas Urbanísticas de San Bernardo, los días 13, 14 y 15 de febrero de 1997). A este encuentro iban a asistir altos cargos políticos y técnicos, incluso la alcaldesa de ese momento. De este modo, tres meses antes de las jornadas y con el objetivo de darlas a conocer, Cirugeda planteó a los vecinos de San Bernardo participar de forma activa en las decisiones que allí se iban a negociar. La asociación de vecinos del barrio llevó a cabo una serie de acciones de señalamiento y de queja. Se trató de una manifestación en la que principalmente se reactivaba la participación del ciudadano, es decir, se daba voz a los mismos vecinos⁵⁰. La finalidad consistía en dar visibilidad a los intereses vecinales y abrir un clima antes de que se realizaran las jornadas para enseñar y debatir el plan de ordenamiento del barrio. En total participaron en este evento 14 personas, que portaban las mochilas cargadas con luces, para escenificar y marcar con ellas los puntos que se debían mejorar del barrio. Fue una especie de acción simbólica que buscaba poder influir en dicho plan de ordenación⁵¹.

Lo significativo del trabajo es que a través del mismo se involucró a todo el barrio mediante la recogida de firmas y la cesión de

⁵⁰ CIRUGEDA, Santiago: «Recetas Urbanas: Santiago Cirugeda», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº 245 (Abril 2005), p. 64.

⁵¹ Entre las demandas que pidieron se encontraban cuestiones que abarcaban desde la construcción de viviendas y espacio público en un solar que iba a ser utilizado de forma totalmente privada, hasta la rehabilitación de una antigua fábrica para ubicar viviendas de protección oficial, pasando por la solicitud de información sobre las excavaciones realizadas por la administración o por la mejora de la conexión peatonal del barrio.

energía para que las luces siguieran funcionando durante toda la acción. De este modo, la ciudadanía se implicó y participó en defensa de la rehabilitación del barrio de San Bernardo. Como apunta Santiago Cirugeda: «La acción de las lámparas fue una manera lúdica y festiva de llevar a la calle la discusión urbanística. Se trataba de presentar a modo de juego lo que luego se discutía formalmente en las jornadas»⁵². En este sentido, Cirugeda con esta propuesta buscaba convertir a la calle en un lugar para el debate, la denuncia y el consenso.



Santiago Cirugeda, *Proyectar con luces* (1996)

Las prácticas propuestas por Cirugeda se alinean dentro de lo que actualmente están llevando a cabo determinadas formaciones

⁵² En línea: <http://www.recetasurbanas.net> [Consulta: 13.09.2014].

políticas en nuestra país, las cuales apelan a una mayor participación e inserción de la ciudadanía en la vida política y pública. De hecho, este tipo de procesos son cada vez más necesarios para abrir debates desde la propia ciudadanía sobre aquello que se quiere hacer en el espacio público. Esta línea de actuación también entroncaría con la llamada democracia participativa o deliberativa, que busca satisfacer intereses colectivos –en este caso, los miembros de la comunidad afectados por el plan de reordenamiento de este barrio de Sevilla–. De este modo, la participación directa de los ciudadanos, junto a la participación de los gobiernos democráticos locales, contribuye a una consideración más equitativa de los intereses de todos. Además, estas prácticas remiten a los valores o bienes elementales recogidos en la definición de la democracia: libertad (cualquier vecino puede participar y opinar), igualdad (todos están en igualdad de condiciones) e interés común (detrás de estas propuestas existe un interés colectivo).



Santiago Cirugeda, *Aula Abierta Granada* (2006)

La participación de los vecinos de San Bernardo se limitó sólo a señalar a través de las cuatro acciones sus propuestas para que fueran debatidas en las jornadas. Una acción artística que sirvió como vehículo para dar palabra y visibilidad a sus problemas con el objetivo de llegar a conseguir un consenso con el consistorio sevillano. Pero, ¿pudieron también participar y presentar sus propuestas ante los representantes políticos del ayuntamiento de Sevilla en las jornadas donde se debatieron todas esas cuestiones? O, por el contrario, ¿su participación y su voz solamente pudo ser escuchada a través de estas acciones simbólicas y en las jornadas tuvieron a una persona que funcionaba como representación?

Como ya hemos constatado, los proyectos del arquitecto y artista sevillano siempre parten de la premisa de escuchar a los interesados. De esta manera, podemos señalar que su forma de trabajo se desarrolla desde la horizontalidad, dejando que en la mayoría de casos sean los propios implicados los que decidan a través del diálogo y la negociación cómo llevar a cabo sus reclamaciones urbanas. El papel de Cirugeda, por tanto, no sólo se ciñe al de un simple mediador. Por el contrario, su función es esencial no tanto como nexo entre las distintas problemáticas que surgen en la ciudad, la ciudadanía y los gobiernos locales; sino como actor implicado que va más allá al pretender dar solución a las cuestiones que se van planteando a través de su recetario urbano.

3.2.2. *Loneliness in the City*: Alicia Framis

Como ya hemos podido observar con anterioridad, la obra de Alicia Framis reflexiona sobre la sociedad actual y propone dar soluciones a los problemas que surgen asociados a los nuevos estilos de vida urbana. Su trabajo, sobre todo, hace hincapié en la necesidad de crear espacios para el diálogo y la comunicación, debido al deterioro de las relaciones y a la fragilidad a la que se hallan expuestas. Dentro de las obras que exploran la creación de espacios comunitarios y en los que se posibilita la comunicación entre las personas, encontramos *Loneliness in the City* (1999-2000). Se trata de un proyecto itinerante y cooperativo que analiza los efectos de la soledad en la vida de las grandes urbes contemporáneas. Para Alicia Framis la soledad es la consecuencia de dos hechos conectados: en primer lugar, «la falta de afecto y de red familiar que caracterizan la convivencia social actual»; y, en segundo lugar, «el incontrolable crecimiento de las ciudades y las deficiencias en planificación urbanística. La estructura urbana determina el modo en que las personas se relacionan entre sí y conduce muchas veces al aislamiento del individuo»⁵³.

Si bien en el punto anterior situábamos las obras de Alicia Framis próximas a la estética relacional por tratar de crear espacios para la socialización, en este caso, en cambio, la artista da un paso más e intenta posicionarse de una manera más comprometida: busca

⁵³ *Loneliness in the City*. En línea: <http://www.macba.cat/es/expo-alicia-framis> [Consulta: 11.11.2015].

la comunicación colectiva para fortalecer el vínculo social. Es decir, esta pieza estaría más en la línea de las propuestas defendidas por el teórico Kester, puesto que lo que se pretende es que a partir de la palabra se configuren espacios para la deliberación y el debate democrático. El objetivo es ofrecer solución a los problemas planteados por Framis sobre la soledad en las grandes urbes en unos contextos particulares. La artista catalana busca a través de estas estrategias de acción colectiva la participación ciudadana para profundizar en esta dimensión social del individuo dentro de la comunidad.



Alicia Framis, *Loneliness in the City* (1999-2000)

En el proyecto que la artista elaboró se invitó a participar a arquitectos y diseñadores, así como a toda aquella persona que estuviera interesada por el tema. La obra consistía en un pabellón ambulante que tenía forma oval, diseñado por el artista holandés Dre Wapenaar, que viajó durante dos años por diferentes ciudades europeas⁵⁴. El pabellón poseía cinco habitáculos para dormir y un espacio común destinado al encuentro y al descanso y en el que se realizaban las diferentes actividades que daban sentido al proyecto: desde workshops, performances o videoproyecciones, hasta conciertos o eventos interactivos, todo ello en relación con la ciudad en la que se instalaba la obra. Cuando el MACBA acogió la intervención de Framis, el pabellón se ubicó en la Plaça dels Àngels durante una semana. El proyecto contó en aquella ocasión con una serie de actividades organizadas con la intención de analizar la diversidad cultural del barrio del Raval. La programación recogió, al igual que en otras ciudades, una serie de seminarios, talleres, proyecciones de

⁵⁴ Las distintas ciudades que visitó el proyecto *Loneliness in the City* fueron las siguientes: Möchengladbach (2-10 de septiembre de 1999), el tema abordado en esta ciudad fue *Cerca del Paraíso*, tomando el término no tanto en el sentido religioso, como en la posibilidad que esta idea entraña para transformar el aquí y el ahora. Los servicios sociales y cinco casas de jubilados participaron en el programa. Dordrecht (2-10 de octubre de 1999): en este caso el tema tratado fue el *Loco* y la propuesta se centró en la creación de lugares que no tuvieran una función precisa, es decir, que carecieran de un uso predeterminado. Barcelona (2-10 de marzo de 2000): el tema fue *Remix* y a los participantes se les invitó a pensar sobre las posibilidades de las interacciones culturales. Helsinki (1-11 de junio de 2000): el título fue *El récord del mundo contactado* y el evento se proponía poner en conexión a todos los participantes. Y por último, Zúrich (25 de agosto - 3 de septiembre de 2000). El tema fue *Invenciones contra la soledad* y la actividad consistió en ver cómo la modernización de las tecnologías de comunicación podía generar estrategias para combatir ese problema. VOUILLOUX, Bernard: *op. cit.*, pp. 141-142.

películas, conciertos de música o degustaciones culinarias que requirieron la participación de artistas, diseñadores y arquitectos. El objetivo buscado iba dirigido a involucrar al público a través de tertulias y debates para dialogar desde una posición consensuada sobre aquellas carencias que presentaba el barrio barcelonés. Las actividades se iniciaban a partir de las 10.00 h. y se prolongaban hasta las 23.00 h.



Alicia Framis, *Loneliness in the City* (1999-2000)

Dentro de todas las actividades que se llevaron a cabo durante esa semana, nos interesa remarcar aquellas en las que la palabra adquirió un papel fundamental. Nos referimos a toda una serie de procesos colectivos –workshops, seminarios, tertulias, debates, etc.– que posibilitaron decidir, o al menos plantear, de una forma democrática aquello que se quería proponer para mejorar las ciudades de hoy en día. No obstante, tenemos que cuestionarnos si estos procesos tuvieron finalmente un efecto real. Es decir, ¿hasta qué punto los encuentros organizados en las diferentes ciudades europeas dieron una respuesta o una solución real al problema abordado por Framis? O, por el contrario, ¿quedaron, como suelen ser criticadas este tipo de prácticas, como un mero reflejo de un contexto específico en un lugar/tiempo determinado? ¿Ayudaron realmente a mejorar, por ejemplo, las condiciones de los inmigrantes en el barrio del Raval de Barcelona? ¿O, sencillamente, fueron unas jornadas de señalamiento de los problemas, donde se dieron respuesta a posibles alternativas para solucionar estas cuestiones? Muchas veces este tipo de prácticas se convierten en simples plataformas de experimentación, debate y diálogo, en las que no se produce una verdadera ejecución. Aún así, cabe destacar la creación de una comunidad efímera: nos referimos a ese pabellón itinerante en el que la ciudadanía tuvo la posibilidad de alzar su voz, dentro de una posición igualitaria, para establecer un diálogo abierto y de debate y poder así intercambiar opiniones y problemas acerca de los temas tratados.

En definitiva, *Loneliness in the City* fue un proyecto que intentaba, tal y como apunta Menene Gras, «fomentar la integración de

la población, fuera cual fuera su identidad y diversidad, en la ciudad»⁵⁵. Así, la importancia de esta propuesta radicaba en que la participación estaba abierta a todo el mundo que lo deseara. Siguiendo a Benard Vouilloux, los participantes «no están interesados en hacer arte o reflejar arte, sino en trabajar sobre arte —*artísticamente*, podríamos decir— desde un nivel social, y sobre aquello que une y desune, dejando al descubierto modalidades de relación del “yo” y los otros en la civilización urbana»⁵⁶.



Alicia Framis, *Loneliness in the City* (1999-2000)

⁵⁵ GRAS, Menene: «Escenarios domésticos o instrucciones para construir soledad», en GRAS, Menene (com.): *Escenarios domésticos*, Koldo Mitxelena Kulturenea, San Sebastián, 2000, p. 20.

⁵⁶ «They are not interested in making art, or reflecting (on) art, but working in art (“artistically”, it might be said) on the social level, and on that which binds it and unbinds it, bringing into view the modalities of the relationship to the self and others in urban civilitation». VOUILLOUX, Bernard: *op. cit.*, p. 142.

3.2.3. Milutown: Inubuse Bus-stop, How difficult it is to sleep alone, Rincón de sueños, ¿De parte de quién? Call free y Casa de la negociación: Josep Maria Martín

El objetivo del trabajo del artista Josep Maria Martín (Ceuta, 1961) lo constituye la creación de espacios consensuales a partir de las negociaciones que surgen en la misma cotidianidad. De esta forma, la búsqueda de soluciones se convierte en algo esencial en sus producciones, las cuales pueden ser definidas como *microutopías*. En este sentido, el trabajo de Martín se basa en «crear desde el arte nuevas estrategias de intervención, en ciertas estructuras consolidadas en la sociedad actual, pero no por ello carentes de fisuras. Con una voluntad subjetiva y reflexiva, cuestiona y critica la realidad sobre la que quiere trabajar. Sus piezas hacen hincapié en la idea de proceso, investigación, participación, implicación y negociación, logrando que los agentes identificados para cada proyecto se conviertan en verdaderos generadores de un proyecto común». Además, el arte desarrollado por Martín va más allá del ámbito estético: «No se pueden negar los problemas con que nos enfrentamos en el entorno político, social, antropológico, de ordenación del territorio y planificación urbana, etc.»⁵⁷.

El proyecto *Milutown: Inubuse Bus-stop* (2000) fue realizado dentro de la Echigo-Tsumari Art Triennial de Nigata (Japón), evento al que se invitó a Josep Maria Martín a participar en su primera edición.

⁵⁷ CIRLOT, Lourdes y MANONELLES, Laia (coords.): *Procesos creativos y trastornos psíquicos*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2011, p. 91.

Durante los tres anteriores años a la presentación de dicha propuesta, Martín estuvo trabajando con los habitantes de la región Echigo-Tsumari para su desarrollo. El artista siempre parte del contexto al que va dirigida la obra, de ahí que su quehacer artístico responda a prácticas que implican una participación directa y real por parte de los destinatarios y/o de los involucrados en el propio proyecto. *Milutown* se generó a partir de la reflexión sobre cómo interpretar la realidad en diferentes partes del mundo. De esta forma, se inventó una palabra. En este caso *milutown*, que no poseía ningún significado fijo, hecho que permitiría provocar una reflexión y una acción directa para interpretar el término. En este sentido, «la palabra hace las veces de anagrama, pero antes que nada es una especie de consigna mediante la cual se convoca al público a participar en un encuentro en el que cualquiera puede expresarse libremente para dejar que acontezca algo»⁵⁸.

Esta idea se materializó en la construcción de una parada de bus, *Inubuse*, mantenida por los propios habitantes de la zona. Se trataba de una especie de refugio que servía para proteger a los usuarios de las inclemencias meteorológicas, pero al mismo tiempo servía como laboratorio social. El espacio contaba con teléfono, WC, café, terraza, vídeo y jardín. El *Inubuse* recorrió otras partes del mundo como, por ejemplo, Perpiñán, Barcelona, París, Tokio, Yokohama, Nigata y Pusán. «Hasta la fecha *Milutown* se ha dado a conocer bajo la apariencia de una promotora, ha adquirido la forma de una mascota, ha abrigado a una fiesta de ancianos o ha conectado mediante talleres las

⁵⁸ GRAS, Menene: *op. cit.*, pp. 20-21.

ciudades de Perpiñán y Madrid y las de París y Benifallet, ha sido una parada de autobús de una pequeña comunidad en el norte de Japón. Por cada uno de estos canales ha circulado algo efímero, ocasional, ajeno a cualquier estructura preestablecida»⁵⁹.



Josep Maria Martín, *Milutown: Inubuse Bus-stop* (2000)

De esta forma, el artista construye espacios en los que se genera un diálogo entre los grupos involucrados. Un diálogo que busca formar colectividad a través de la espacialidad. Paralelamente, este tipo de albergue altera el entorno en el que se ubica y, a su vez, crea dinámicas de participación cuyo objetivo primordial es la comunicación

⁵⁹ *Ibidem.*

interpersonal, la convivencia y la responsabilidad compartida⁶⁰. En este sentido, el artista «no concibe ninguna forma de arte que no sea participativa y que de algún modo no estimule la imaginación de público»⁶¹.



Josep Maria Martín, *Milutown: Inubuse Bus-stop* (2000)

El hecho de tener libertad de expresión se convierte, por tanto, en un aspecto esencial en los proyectos de Josep Maria Martín, dado

⁶⁰ HERNÁNDEZ TAMAYO, Mayarí: «Diez preguntas, dos artistas. Alicia Framis y Josep Maria Martín», *Occidente.presenta* (Junio 2009). En línea: <http://occidentepresenta.wordpress.com/tag/modus-operandi/> [Consulta: 03.11.2014].

⁶¹ GRAS, Menene: *op. cit.*, p. 13.

que los mismos se articulan a través de la negociación, el diálogo y el intercambio de posturas, a veces coincidentes y otras opuestas. Y todo ello, siempre con la intención de llegar a un entendimiento. Esto hace que Martín conceda la palabra a los agentes que participan en sus proyectos, convirtiéndolos en los verdaderos generadores de la obra, algo que también puede detectarse en el proyecto *How difficult it is to sleep alone* (2002), presentado en el Centre d'Art Santa Mònica. Martín convirtió las habitaciones de la instalación en espacios de reflexión y de comunicación para los participantes en la obra. Se trataba de un espacio afectivo en el que jóvenes finlandeses tenían la total libertad para contar lo que suponía para ellos la soledad: «El artista ofrece un espacio de creación y libertad, la posibilidad de que la vida interior fluya, que salga a la luz lo que uno no se atreve a decir bien por miedo, bien por presión social; crea un espacio necesario de confianza para que los participantes de sus proyectos se inserten en este espacio de libertad que les ofrece; en este sentido, podemos decir que es quizás, un arte humanitario que transporta la experiencia de la vida al espacio del arte y viceversa»⁶².

En relación a lo que venimos apuntando, otro de los proyectos que nos interesa reseñar es *Rincón de sueños* (2003). La propuesta supuso la construcción de una ludoteca en el albergue de niños y jóvenes trabajadores de la Central de Abasto de la Ciudad de México. Como hemos visto en el primer ejemplo y volvemos a ver en esta propuesta, podemos definir el trabajo de Josep Maria Martín, siguiendo

⁶² PARCERISAS, Pilar (com.): *How difficult it is to sleep alone*. Josep Maria Martín, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2002, p. 47.

a Martí Peran, como una *producción de servicios*⁶³. En este caso, Martín diseña a partir de la colaboración y la ayuda económica de numerosos agentes —arquitectos, terapeutas, coreógrafos, asistentes sociales, etc.— un espacio de intercambio y aprendizaje con el objetivo de reconfigurar la propia realidad de los niños que viven en el albergue, y ello a través del juego y la vivencia compartida de experiencias constructivas.



Josep Maria Martín, *Rincón de sueños* (2003)

Josep Maria Martín apunta que con su trabajo abre «procesos participativos de investigación y análisis de contextos específicos,

⁶³ PERAN, Martí: «Racó de Somnis», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº 238 (2003), p. 108.

buscando grietas sociales en los sistemas sociales o personales». Y añade: «Negocio propuestas con criterios de transversalidad y horizontalidad y, propongo prototipos que ponemos en práctica, haciendo de su utilización una experiencia reveladora de estas imágenes. En síntesis: es un enfrentamiento para el cambio, que pone en mano de la gente las herramientas relacionales para abordar el horizonte del futuro»⁶⁴.

Sin embargo, aquello que ahora más nos interesa destacar en esta obra son los procesos de los que se parte y que permiten dar forma a la misma. Así, después de un diálogo conjunto con la comunidad y el grupo de logoterapeutas del centro, Martín decidió plantear para el proyecto la construcción de la ludoteca dentro del mismo albergue, pues se trataba de dar respuesta a una de las necesidades que desde los primeros momentos los jóvenes expusieron. El proyecto se acompañó con la edición de un cartel en el que se mostraban imágenes, así como un texto que efectuaba una explicación del proceso de trabajo. Este material se completó con un vídeo reproducido en tiempo real de la primera actividad de la ludoteca, una coreografía protagonizada por los jóvenes del albergue. Dicho vídeo se proyectó sobre una planta de la misma ludoteca.

Coincidiendo cronológicamente con el proyecto anterior, el artista planteó la obra *¿De parte de quién? Call free* (2003), que realizó para la exposición colectiva *Banquete* en el Palau de la Virreina de

⁶⁴ CIRLOT, Lourdes y MANONELLES, Laia: *op. cit.*, p. 91.

Barcelona. En esta pieza pretendió dar expresión, voz y, al mismo tiempo, hacer realidad los anhelos de las personas y ciertas necesidades colectivas. La propuesta se articulaba en torno a dos cabinas de teléfono que permitían que el visitante pudiera llamar de forma gratuita a cualquier persona de cualquier parte del mundo durante diez minutos. La importancia de esta obra en relación a los aspectos que estamos analizando vino determinada por el papel que adquirió la caravana, que se presentaba como locutorio, pero también como espacio de diálogo, debate y de confidencias. Más allá de la comunicación establecida entre la persona que hacía la llamada y la que la recibía, se insistía también en la interacción y comunicación con los demás usuarios.



Josep Maria Martín, *¿De parte de quién? Call free* (2003)

Por último, otro proyecto que deseamos remarcar en este contexto es *Casa de la negociación* (2005)⁶⁵. La intervención se presentó como un espacio en el que enfrentarse a conflictos que solemos encontrar en la vida cotidiana. Josep Maria Martín propuso «crear el contexto para cambiar las visiones estáticas del desacuerdo a través del aprendizaje, la convivencia y la democracia directa»⁶⁶. Hemos de señalar que este trabajo surgió como una invitación de la Kunsthalle de Friburgo. La elaboración de éste debe situarse en un momento en el que los artistas y los intelectuales suizos se habían ofrecido como mediadores en el conflicto palestino/israelí.



Josep Maria Martín, *Casa de la negociación* (2005)

⁶⁵ El prototipo de la *Casa de la negociación* se presentó en la 5ª Conferencia del Foro Mundial de Mediación organizado por el World Mediation Forum, que se llevó a cabo en el Foro de las Culturas de Barcelona durante el año 2004.

⁶⁶ CIRLOT, Lourdes y MANONELLES, Laia: *op. cit.*, p. 91.

De esta forma, Martín decide construir un espacio en el que tengan cabida los diferentes agentes y ciudadanos. El proceso se basó en la realización de una serie de entrevistas a especialistas y profesionales: diplomáticos interesados en procesos de negociación, mediadores, historiadores, psicólogos y políticos. También se contó con asociaciones de vecinos y con los propios vecinos del barrio de Schoenberg. Es interesante señalar que entre los participantes también se encontraba el portavoz del gobierno suizo. Asimismo, en un primer momento se llevó a cabo un anteproyecto, junto con el arquitecto Alain Fidanza, con el objetivo de efectuar una conceptualización del espacio a utilizar. Este anteproyecto sirvió como modelo de debate entre los entrevistados que opinaron sobre qué debía de contemplar dicha construcción.

La búsqueda de un espacio que ejerciera una neutralidad era primordial en la plasmación de esta *Casa de la negociación*. Se trataba de «crear un espacio neutral, diferente a los que ya existen en el barrio, un espacio para conseguir que en su interior se olvidaran las situaciones conflictivas anteriores, y se enfrentaran al problema como si fuera una situación nueva»⁶⁷. De esta forma, la antigua escuela de Schoenberg se convirtió en el prototipo de un espacio destinado a la negociación. Su funcionamiento se prolongó tres meses, durante los cuales se ofrecieron toda una serie de actividades paralelas: juegos de rol con asociaciones e instituciones, conferencias, encuentros entre profesionales de la mediación, talleres para escuelas y vecinos sobre la

⁶⁷ *Ibidem.*

negociación, etc. Paralelamente, se designó a una persona para asumir el cargo de director del espacio. La participación y la involucración de los miembros y los protagonistas de este proyecto permitió identificar los intereses y desacuerdos que existían y confeccionar una lista de elementos y objetos destinados a las reuniones de negociación.



Josep Maria Martín, *Casa de la negociación* (2005)

Esta propuesta se aproxima a la forma de proceder del colectivo austríaco, antes mencionado, *Wochenklausur*, cuyo trabajo fue utilizado como ejemplo de la llamada estética dialógica defendida por Kester. Ambos proyectos van a coincidir con dos de los aspectos claves de la teoría habermasiana de la democracia deliberativa:

1) Las decisiones son deliberadas y consensuadas mediante una discusión igualitaria y libre con los políticos. (Al igual que Wochenklausur, Josep María Martín lo que plantea con esta intervención es que los políticos puedan entenderse con los ciudadanos de ese barrio para dar solución a sus demandas).

2) No sólo los agentes que participan en este debate pueden tomar la palabra, sino también la ciudadanía a la que se le otorga la posibilidad de hacer uso de los mismos mecanismos para ser escuchados gracias a la acción comunicativa.

Los mecanismos usados normalmente en este tipo de intervenciones se basan en la participación de los miembros de la comunidad y de un grupo de gente especializada que contribuye a generar un supuesto consenso dentro de la comunidad.

En definitiva, se trata de dispositivos dirigidos a establecer una relación más coherente entre los representantes políticos y el ciudadano, relación que conlleva asumir un mayor compromiso con los cometidos democráticos. Pero esto nos lleva a preguntarnos: ¿las élites políticas pueden dar respuesta a las demandas e intereses de aquellos que no pertenecen a su propio estamento, es decir, a las no-élites? A este respecto, es interesante acudir a la obra de Jürgen Habermas, quien pone en duda que si se limita el gobierno a unos determinados grupos de ciudadanos —una élite más interesada en competir con otros grupos de líderes o partidos—, éstos no pueden tener una buena aptitud para tomar decisiones acertadas destinadas a impulsar los

intereses sociales y el bien común⁶⁸. Habermas considera que las decisiones políticas deben ser tomadas de una forma consensuada y dentro de una continua e intensa comunicación entre las dos partes interesadas: el gobernante y el gobernado.



Josep Maria Martín, *Casa de la negociación* (2005)

⁶⁸ HABERMAS, Jürgen: *Facticidad y validez. Sobre el derecho y el Estado democrático de derecho en términos de teoría del discurso*, Trotta, Madrid, 1998.

3.2.4. *Bessengue City Project, Gran favela y 8 emisiones de radio, Anticongelante y 8 emisiones de radio y Peace Market-Peace Square: Jesús Palomino*

Las obras de Jesús Palomino (Sevilla, 1969) dialogan con los espacios en los que el artista interviene, no desarrollándose únicamente en el ámbito del espacio público, sino también en espacios destinados *per se* al arte, en especial galerías y museos. De este modo, el trabajo de Palomino podría circunscribirse a los postulados del llamado arte contextual del teórico Paul Ardenne. Ello hace que una gran parte de sus propuestas *site-specific* intenten dar solución a los conflictos del lugar en relación a temas como la ecología, los derechos humanos, el diálogo cultural y la crítica social; buscando activar la participación del espectador a través del debate crítico. Tal y como afirma el propio artista: «Mi sueño sería promover y alentar el diálogo democrático y la reflexión ética en el ámbito de lo social. Yo trabajo con ese impulso y espero que así sea entendido a raíz de mis propuestas»⁶⁹. Este deseo le ha llevado a utilizar los talleres como metodología para trabajar con estudiantes y grupos de personas con los que organizar jornadas y conferencias en tanto que herramientas de debate y diálogo.

Cabe destacar que una gran parte de las propuestas a las que vamos a hacer mención tienen como nexo de unión el uso de la radio. Para Palomino el medio radiofónico da la posibilidad de informar y

⁶⁹ ACOSTA, Laura: «Iniciarte premia al arte andaluz», *Revista Mus-A* (Febrero 2007). En línea: http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/07-02-26_MusA.pdf [Consulta: 21.11.2014].

proponer un debate abierto, ciudadano y democrático⁷⁰. En este sentido, supone un elemento que facilita la normalización y la integración, pues busca una reacción por parte del público y una experiencia colectiva de comunicación y colaboración. En definitiva, el artista desea a través de su uso potenciar valores como la tolerancia, el respeto al otro y la solución del conflicto, gracias a la utilización de la palabra y la escucha activa.

La primera experiencia que parte de estos presupuestos la podemos encontrar en *Bessengue City Project* (2002), propuesta realizada en Douala, Camerún. El proyecto consistía básicamente en confeccionar una emisora de radio. En palabras del artista: «La idea de realizar una construcción permanente y sólida era bastante clara, teniendo en cuenta el entorno del barrio de Bessengue, lugar en el que viven unas 20.000 personas en condiciones extremas de vivienda, alimentación e higiene. Había que construir algo sólido para que tuviera una continuidad funcional como emisora de radio, punto de encuentro, lugar para fiestas... De hecho, el lugar que construimos y liberamos era el primer espacio comunal de toda la zona —aparte de las diferentes iglesias de todo signo que había en el barrio»⁷¹.

⁷⁰ Recordemos que durante la primera mitad del siglo XX la radio fue usada como un dispositivo que alentaba a la participación. En este contexto, cabe reseñar la publicación de la obra del teórico Walter Benjamin, *Reflexiones sobre la radio*, donde analizó la misma como espacio democrático. Posteriormente, Bertolt Brecht también investigó las posibilidades de este medio con su ensayo *La radio como aparato de comunicación*. Con independencia de ello, no hay que olvidar tampoco el papel desempeñado por la radio durante el nazismo como instrumento de propaganda política.

⁷¹ RÍO, Francisco del: «Conversando con Jesús Palomino», en PALOMINO, Jesús: *Abajo, sin noticias del otro lado, sin voz*, Sala Imagen, Sevilla, 2003. En



Jesús Palomino, *Bessengue City Project* (2002)

En este sentido, el hecho no sólo de emitir, sino también de colaborar en la construcción del espacio de reunión, así como en la propia elaboración de los contenidos a tratar, se convierte en una experiencia artística dirigida a la integración social de un grupo humano desfavorecido: los ciudadanos del barrio marginal de Bessengue en la ciudad camerunesa de Douala. El espacio construido se erige, por ello, en espacio comunitario y punto de encuentro de los habitantes del barrio, los cuales pueden participar de forma voluntaria en los diferentes programas de radio. De este modo, el taller llevado a cabo se transforma en plataforma y lugar físico desde donde hacer oír la voz de los implicados.

Es interesante destacar que en las propuestas de este artista existe una constante: la búsqueda del arte como instrumento para incidir en el propio contexto social —sobre todo en los casos de las obras propuestas como un *site-specific*—. A su vez, Palomino hace uso de la ficción para recrear espacios que supuestamente pertenecerían a una capa de la población con pocos recursos económicos. Las emisiones de radio se articulan en torno a una programación cuya duración es de varias semanas. A esta programación puede sumarse cualquier persona que esté interesada en participar, con su experiencia, en los temas que se han planteado tratar: inmigración ilegal, violencia de género, política cultural, salud mental, relaciones con el mundo islámico, asistencia a menores, etc.



Jesús Palomino, *Bessengue City Project* (2002)

Otras obras que también continuarán con estos patrones son *Gran favela* y *8 emisiones de radio* (2005) en la que Palomino reflexionó sobre el uso de este tipo de estructuras precarias y básicas que, llevadas al espacio museístico, permiten cuestionar el urbanismo actual y las carencias que presentan estas construcciones. Además, de manera paralela a la instalación, el artista sevillano planteó ocho emisiones de radio para conocer distintas experiencias de trabajo social y cultural en torno a este tema.



Jesús Palomino, *Gran favela y 8 emisiones de radio* (2005)

Siguiendo este formato también nos encontramos con *Anticongelante y 8 emisiones de radio* (2006), trabajo en el que construyó una estructura simbólica donde se realizaba una acción anticongelante, acción en la que se evitaba que una serie de palabras hechas con hielo se descongelaran dentro de un mueble vitrina-congelador. Estas palabras, sin embargo, eran sacadas al sol con cada emisión de radio. A su vez, los programas radiofónicos se desarrollaron mediante la emisora local y abordaron temas acerca del diálogo transcultural entre los andaluces españoles y los andalusíes marroquíes. La colaboración estuvo abierta a todo tipo de público: jóvenes, mayores, jubilados, amas de casa, etc. Por medio de las actividades relacionadas con la radio se intentaban recomponer los posibles vínculos existentes entre ambas comunidades, restableciendo una acción real de diálogo.



Jesús Palomino, *Anticongelante y 8 emisiones de radio* (2006)

Junto a ello, la propuesta *4 emisiones de radio en Jerez en torno a la cocina* (2007), se enmarca dentro de la exposición *El pensamiento en la boca*, muestra donde se utilizaba el tema de la cocina como proceso en el que se da el encuentro compartido y la negociación, dado que el mismo se basa en nociones interactivas, sociales y relacionales, un espacio común donde se ofrece reunión y diálogo. Esta obra de Jesús Palomino consistió en la realización de cuatro emisiones de radio en las que trataba de abordar la realidad humana y social del mundo culinario en Jerez. Los programas estuvieron realizados por jóvenes estudiantes de periodismo y estudiantes o voluntarios de la Escuela de Arte de Jerez, planteando una dinámica de trabajo enfocado a un diálogo abierto y participativo.



Jesús Palomino, *4 emisiones de radio en Jerez en torno a la cocina* (2007)

Por otro lado, en la producción de este artista existe una insistencia por crear o buscar espacios libres, donde se posibilite el diálogo y, sobre todo, donde se otorgue o se dote de voz a las personas implicadas. Desde un planteamiento similar, aunque con una puesta en escena distinta a los trabajos analizados anteriormente, en los que la radio se convierte en herramienta principal para que los participantes sean escuchados, Palomino establece, a través de la demarcación de determinados ámbitos, la creación de espacios para el diálogo. Las piezas elaboradas a partir de este principio lo hacen surgiendo en relación a un momento socio-político específico, caracterizado por la crispación de la sociedad española frente a la crisis económica y también como resultado de la aparición de toda una serie de movimientos sociales que alcanzaron sobre todo visibilidad con el 15-M en 2011.

Entre los distintos objetos y artilugios que conformaron la Acampada Sol (construcciones efímeras, tiendas de campaña, mesas informativas, puestos de comida, multitud de sábanas, carteles y papeles varios que servían para difundir los mensajes de los manifestantes) se pudieron ver, además, unos curiosos elementos durante algunos días de los meses de mayo y junio, que venían a unirse al resto de intervenciones que componían la decoración de la acampada madrileña. Se trataban de las típicas banderas, usadas normalmente en fiestas de cumpleaños o en la verbena de algún pueblo; pero que en este caso llamaban la atención por el lema que ondeaban: *Peace Zone*. Esta intervención fue obra de nuestro artista

—en colaboración con HAMBRE⁷²—, ya que, al formar parte de las reivindicaciones, decidió instalar su obra en la misma Acampada Sol⁷³. El proyecto se tituló *Peace Market - Peace Square*⁷⁴ y se realizó a finales del mes de mayo de 2011. En un principio se ubicó en el Mercado de Antón Martín de Madrid, designando el espacio del mercado como *lugar de paz* mediante la colocación de 250 banderas, en las que en cada una de ellas se podía leer el texto ya citado. La pieza consistió en unas acciones efímeras que tuvieron lugar el miércoles 18 de mayo desde las 10.00 hasta las 17.00 horas. Como sabemos, justo durante esos días la propuesta de Palomino coincidió con uno de los acontecimientos más relevantes del 15-M. El propio artista comentó al respecto: «En aquellos días estaba ocurriendo no lejos del Mercado de Antón Martín la manifestación Democracia Real Ya en la Puerta del Sol. Así que lo que hice fue simplemente trasladar

⁷² HAMBRE es un proyecto que pretende reflexionar en torno a la situación del arte actual en cualquiera de sus múltiples facetas: desde la búsqueda de nuevos lugares de exposición y de canales inéditos de desarrollo de la obra de arte, hasta el análisis sobre la difusión de trabajos artísticos y de participación en el proceso de creación. En definitiva, lo que HAMBRE pretende es hallar lugares reales donde encontrar un público real. En línea: <http://hambrebanquete.blogspot.com.es/> [Consulta: 12.03.2015].

⁷³ «¿Que si formé parte de las reivindicaciones del 15-M y compartí la energía de sus reivindicaciones? Sí», recogido en la entrevista de Jaime Cabral a Jesús Palomino para el diario *El Correo* de Andalucía (Marzo 2012).

⁷⁴ Jesús Palomino en 2010 produjo una obra similar titulada *Peace Zone Action* en la que a partir de una acción colaborativa con un grupo de personas decidía transformar determinados espacios privados (casas, lugares de trabajo, puntos de encuentro, etc.) en lugares de paz, al realizar el graffiti *Peace zone*. Un total de 20 plantillas fueron repartidas para difundir este mensaje y crear espacios participativos y amigables que cuestionaran la intolerancia y la violencia.

al día siguiente las 250 banderas a la Puerta del Sol»⁷⁵. En este sentido, el propósito del traslado, realizado el día 19 de mayo, fue designar el espacio de la Puerta del Sol como un *lugar de paz*. Es por esta razón por la que el proyecto cambió su nombre y pasó a llamarse también *Peace Market - Peace Square* —inicialmente sólo respondía al nombre de *Peace Market*—, sumándose así al resto de acciones y propuestas que en esos días se dieron en la plaza.



Jesús Palomino, *Peace Market - Peace Square* (2011)

⁷⁵ *Peace Market / Peace Square*. En línea: http://www.jesuspalomino.com/ES/Proyectos/JP-Pro-PM_Info.html [Consulta: 25.03.2016].

No cabe duda de que el proyecto fue concebido para ser visual y hallarse dotado de un carácter efímero, adquiriendo sentido solamente en el espacio y tiempo en el que éste estuvo activado. Pero más allá de la acción de colocar unas banderas, nos interesa ese señalamiento del acontecimiento y de la consiguiente situación producida en la Puerta del Sol: ¿qué implicó delimitar esa plaza como un lugar diferenciado donde se remarcaba una convivencia pacífica?, ¿los individuos que tomaron parte de la Acampada Sol, ya sea desde una posición implicada, o gente curiosa que pasaba por allí, se convirtieron en participantes y activaron con sus acciones la obra de Jesús Palomino? Y en este sentido, ¿convirtió a la misma acampada en parte de su intervención artística? En cierto modo podríamos afirmar que sí y, sobre todo, lo más importante es que Palomino generó su obra a partir de todo aquello que transcurrió durante el tiempo en que las banderas estuvieron colgadas en el campamento. Debido a ello, su trabajo se configuró con las distintas acciones producidas en un contexto real. Las banderas sirvieron como elemento identificador de ese espacio conceptual donde se dio la creación de una comunidad experimental en un tiempo y un lugar concretos.

Asimismo, podríamos continuar preguntándonos otras cuestiones: ¿ese reclamo por un espacio simbólico de paz se reafirmó con la colocación de las banderas?, ¿fue entonces posible recuperar el espacio público, en este caso el de la plaza, y reconstruir los vínculos sociales perdidos?, ¿sólo se podía formar parte si uno era consciente del mensaje de las banderas? o, por el contrario, ¿el hecho de compartir un espacio, unos intereses e intercambiar unas experiencias

era ya suficiente para dar por bueno el propósito de la obra? Desde esta perspectiva, quienes entraron en contacto con la obra de Palomino estuvieron colaborando de alguna manera —conscientemente o no— en su producción, y además rompieron con el esquema tradicional estético pasivo en el que el sujeto estético se introduce en la obra a partir de diferentes niveles de implicación. A su vez, las distintas acciones que se dieron en la Acampada Sol implicaban el uso de otros sentidos. Las reuniones y los encuentros en los espacios delimitados por las banderas hablaban de la posibilidad de crear áreas de relación donde cualquiera pudiera estar de manera pacífica y libre —de ahí su designación, en tanto que contraposición con lo que los asistentes podían encontrar fuera de ese lugar: la no libertad y la no democracia—. En consecuencia, ¿se pudo convertir la obra de Palomino en una apoyo para la democracia?



Jesús Palomino, *Peace Market - Peace Square* (2011)

Si analizamos las estrategias seguidas por los participantes en el 15-M podemos afirmar que sí coinciden con los ideales pacíficos de toda verdadera democracia: una participación igualitaria, en la que todos aquellos que deciden formar parte del movimiento —o de la comunidad— se sitúan a un mismo nivel. Estar dentro del 15-M conllevaba actuar como miembro de un gran colectivo humano constructivo, capaz de lo peor pero también de lo mejor. Se conseguía, así, un sentimiento satisfactorio y esperanzador de pertenencia al grupo, a la par que se formaba parte de una multitud de minorías que se esforzaba por reivindicar de manera activa y eficaz derechos perdidos⁷⁶. La intervención de Palomino tomó ese espacio de encuentro y de conversación, esa *comunidad experimental* surgida en la Puerta del Sol como parte de su obra. Él quiso dar visibilidad a aquella *zona de paz* denominándola de este modo como Plaza de la Paz. Podríamos entender su intervención como una experiencia de arte en un contexto social específico que supo utilizar la vida cotidiana y las relaciones

⁷⁶ En relación a este tipo de sentimiento es interesante acudir al ya citado ensayo publicado por Erika Fischer-Lichte en el que se aproxima al giro performativo operado tanto dentro de las artes escénicas, como en las prácticas artísticas basadas en las acciones o en las performances. También nos interesa su aportación porque hace un especial hincapié en las efímeras comunidades teatrales y su importancia dentro de la estética de lo performativo. Fischer-Lichte destaca este hecho por dos motivos. En primer lugar, porque la comunidad creada a partir de determinados principios estéticos por los participantes de la obra es experimentada por sus miembros como una realidad social. Y en segundo lugar, porque estas comunidades no son sólo el resultado de hábiles estrategias de puesta en escena, sino que son el resultado de un particular giro que asume el bucle de retroalimentación autopoeiético, es decir, surgen como resultado de los procesos tomados para no coartar las reacciones perceptibles de los espectadores, las cuales ni son previsibles o completamente controlables ni lo son tampoco en sus efectos. FISCHER-LICHTE, Erika: *Estética de lo performativo*, Abada, 2011, p. 114.

sociales que tuvieron lugar en aquel momento. Por otra parte, las banderas reforzaron la intención fundamental de definir ese espacio como un espacio renovado, democrático y pacífico.

Es interesante en relación a esta otra reconsiderar el concepto de experiencia utilizado por John Dewey⁷⁷. Siguiendo a este autor, la experiencia sería la acción llevada a término, a la que se le asignaba un valor estético. La importancia de la experiencia radicaba más en su carácter orgánico, que en su sentido constitutivo o reificador. Es decir, que su valor no se encontraba tanto en el objeto o la situación, sino en sus consecuencias y efectos a largo plazo. De este modo, la experiencia puede ser entendida como una forma modal, pudiendo ser repetida en otras muchas ocasiones. Como apunta Claramonte: «Este tipo de articulación colectiva bien supone, partiendo de la experiencia como motor de acción y re-acción, un espacio para la creación de una agencia política. Es aquí donde la experiencia como espacio articulador realmente será colectiva y sobre todo relacional, ya que transformaría un modo de hacer en un modo de hacer en red [...] ya que conecta con diversas personas y expande de forma autónoma, para ser articulada en otras situaciones»⁷⁸. Como hemos visto, las prácticas artísticas colaborativas y participativas inciden en estos aspectos, ya que establecen nuevas formas de relación dentro de las experiencias

⁷⁷ DEWEY, John: *El arte como experiencia*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1949.

⁷⁸ CLARAMONTE, Jordi: «Arte colaborativo: Política de la experiencia», *Estética y Teoría del Arte* (Mayo 2008). En línea: <http://jordiclaramonte.blogspot.es/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html> [Consulta: 28.11.2013]. Actualmente el servidor no se encuentra operativo.

cotidianas, dado que su objetivo pretende ir más allá de la misma acción.

En cualquier caso, lo que sí podemos afirmar es que la obra de Palomino no fue determinante, en tanto que no interfirió en el proceso llevado por el mismo movimiento del 15-M. Las banderas sirvieron como una visualización de una realidad, de un sentimiento de un determinado grupo de población que buscaba unas demandas e intereses comunes. Las acciones permitieron dar visibilidad y posibilidad de escucha a *esos no visibles y no audibles* de la comunidad en el ámbito de la política. Miguel Ángel Hernández Navarro en relación a estos sucesos, y siguiendo las teorías de Jacques Rancière, señalaba que «la posibilidad de una politización de esos invisibles, una especie de “política de los sin parte” sólo es posible a través de un proceso de creación de comunidad y de universalidad de los conflictos. El “sin parte” sólo puede constituirse como sujeto político si consigue visibilizar el conflicto y hacerlo extensible a una comunidad»⁷⁹. Partiendo de ello, el citado crítico establecía un paralelismo con el uso que Rancière hizo del movimiento de los *sans-papiers*. Al igual que un grupo de inmigrantes ilegales lograron una cierta visibilidad al grito de *soy un sin-papeles*, el movimiento 15-M también consiguió hacerse visible al grito de *somos los indignados*.

⁷⁹ HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel: «Visualizar la revolución: baja fidelidad y estéticas relacionales», *Salonkritik* (Junio 2011). En línea: http://salonkritik.net/10-11/2011/06/visualizar_la_revolucion_baja.php [Consulta: 12.11.2014].

Por otra parte, cuando nos situamos ante la obra de Palomino, el artista está queriendo señalar, o hacer evidente, un claro mensaje: la participación es un derecho porque es una necesidad humana. Y junto a la participación, podríamos también citar la necesidad de mantener la paz, la seguridad y el bien de la comunidad como fines del ordenamiento democrático. La necesidad de replantearse el uso de la participación como fenómeno dentro de nuestra vida social, ha adquirido una especial relevancia durante los últimos años, sobre todo en lo referido a la democracia participativa. La ciudadanía toma la urbe como espacio público donde se establecen los derechos universales de los ciudadanos⁸⁰. Este espacio otorga la oportunidad de reunión, así como la posibilidad de tener el derecho de comunicar, discrepar, colaborar, proponer, compartir, etc. Lo público, en este sentido, conlleva restablecer una participación relacional ciudadana unificada, puesto que al fin y al cabo, «participar es compartir, es decir, comunicarse y relacionarse»⁸¹.

⁸⁰ Nos referimos a estos derechos como los relacionados con los asuntos públicos, es decir, como los derechos republicanos. A través de estos derechos se salvaguarda el acceso de todo ser humano a la *res publica* o patrimonio público. Véase BRESSER-PEREIRA, L. C.: «Ciudadanía y res publica: La aparición de los derechos republicanos», *Revista Instituciones y Desarrollo*, n° 8/9 (2001). En línea: http://biblioteca.hegoa.ehu.es/system/ebooks/7496/original/Ciudadania_y_Res_Publica.pdf [Consulta: 03.02.2014].

⁸¹ ALGUACIL GÓMEZ, Julio: «La democracia participativa como estrategia para la gestión relacional», *Intervención psicosocial*, vol. 13, n° 3 (2004), p. 293. En línea: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/1798/179817830001.pdf> [Consulta: 12.04.2014]. Actualmente el servidor no se encuentra operativo.

3.3. VISIBILIZAR LA INVISIBILIDAD. LOS ANTAGONISMOS RELACIONALES

Las obras reunidas en este último apartado las agrupamos bajo la nomenclatura planteada por Claire Bishop al aludir a la noción de antagonismo relacional. De este modo, siguiendo a la crítica británica los trabajos que vamos a analizar se insertan dentro de un arte participativo de corte político, que abre la puerta al disenso y al conflicto⁸². Como ya hemos señalado anteriormente, el término antagonismo fue retomado de la historiadora del arte Rosalyn Deutsche⁸³, que a su vez lo había recuperado de los planteamientos sobre la democracia llevados a cabo por Chantal Mouffe y Ernesto Laclau⁸⁴.

Para los autores de *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, una sociedad es democrática cuando persisten las relaciones de conflicto. En consecuencia, estas prácticas artísticas buscan generar espacios en los que se remarque la diferencia. En otras palabras, se desea incidir en la pluralidad existente, de ahí que ya no tengan cabida los espacios consensuales y homogéneos. Y aunque lo público suele estar definido por la búsqueda de consenso (lo que produce una institucionalización del conflicto con el fin de encubrir las incertidumbres), para Laclau y Mouffe la democracia

⁸² BISHOP, Claire: *op. cit.*, pp. 51-79.

⁸³ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 289-356.

⁸⁴ LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Siglo XXI, Madrid, 1987.

tiene que estar sustentada en las incertidumbres. De hecho, los aspectos sociales se hallan sometidos a una continua negociación, hecho que pone de relieve la imposibilidad de llegar a una sociedad de consenso y clausurada, aspecto que sí defendía Nicolás Bourriaud en su estética relacional.

Las obras seleccionadas en el presente epígrafe pertenecen a Jesús Palomino y Santiago Sierra. Las mismas pretenden provocar una tensión con el público al otorgar visibilidad a los antagonismos existentes, sin que ello suponga que intenten dar solución al problema planteado. En este sentido, las piezas que analizaremos funcionan como indicadores del conflicto, de la exclusión y de la diferencia y, en algún caso, no sólo detectan el conflicto, sino que incluso llegan a suscitarlo. Se trata de una línea de acción totalmente distinta a aquellas prácticas desarrolladas dentro del ámbito artístico, ya sea museístico y/o galerístico, dado que éstas buscan la creación de lugares en los que la comunidad, al relacionarse y establecer redes de participación y sociabilidad, propicie espacios de consenso. Unos espacios que ignorarían y alejarían del diálogo a los excluidos.

En definitiva, nos enfrentamos a unos trabajos en los que se intenta reflejar ese *déficit social* presente en la sociedad actual, esa desigualdad de la que hablaba el filósofo francés Jacques Rancière al hacer referencia al *reparto de lo sensible*.

3.3.1 Casa del Poblenou y Big Green Space Closed: Jesús Palomino

«He descubierto que el arte no tiene por qué resolver cuestiones insolubles sino descubrir síntomas, vincular relaciones, ayudar a la conciencia a despertar»⁸⁵. Partiendo de esta idea, el cuestionamiento del espacio público y las problemáticas que giran en torno a su definición constituyen los márgenes en los que se mueve el trabajo de Jesús Palomino, un trabajo que se sirve del juego democrático para cuestionar los abusos de poder en la esfera pública y en la acción política.

La necesidad de mostrar en muchos casos su compromiso con el ciudadano, ha hecho de la práctica artística un instrumento con el que desarrollar procesos posibles de concienciación ciudadana dirigidos a dotar de una mayor visibilidad a los valores democráticos dentro de la sociedad. Como resultado, las estrategias adoptadas son marcadamente políticas, puesto que su objetivo es hacer explícito aquello que deviene invisible. Así, las tareas del artista aparecen no sólo como cuestionamiento de aspectos plásticos, sino como posibles vías para mejorar la convivencia. Palomino busca reflexionar y proponer soluciones a los problemas más importantes de su entorno social, cuestiones todas ellas que guardan relación con la participación democrática, la ética política o la justicia social. Como indica el comisario Jesús Alcaide al hilo de su participación en la exposición

⁸⁵ VV. AA.: *Jesús Palomino. Casas, vallas publicitarias y túneles*, Caja San Fernando, Sevilla, 2003, p. 14.

Contratiempos (2011): «Más allá de plantear el trabajo artístico como un proceso de construcción de elementos, más que sumar a la lógica del postcapitalismo, su trabajo se proyecta como una apropiación y reensamblaje de los deshechos y los excesos materiales que hay en nuestro mundo para plantear reflexiones y preguntas sobre aquellas cuestiones que amenazan la condición humana (por utilizar el término de Arendt) y la convivencia democrática»⁸⁶.

El proyecto de *Casa del Poblenou* (1998) tuvo como objetivo reivindicar lugares destinados al arte y la cultura en el barrio barcelonés de Poblenou, caracterizado por sufrir todo tipo de especulaciones urbanísticas en estas últimas décadas. Para esta muestra Palomino propuso una pequeña construcción de madera, cartón y plástico situada en un solar. Mediante la misma se buscaba experimentar la casa, a modo de un *site-specific*, tratando de percibir las relaciones imposibles que suele establecer el hombre con el medio que habita⁸⁷. El proyecto, a su vez, se basó en algunos de los conceptos y métodos trabajados en la exposición que tuvo lugar en la Galería Helga de Alvear en 1995, en la que en las salas expositivas acogieron toda una serie de bancos y pequeñas sillas que invitaban a la activación del papel del espectador y que hacían hincapié en ambientes domésticos a través de la utilización de elementos de uso cotidiano.

⁸⁶ ALCAIDE, Jesús: «El vuelo de Hypnos. Contratiempo» (Noviembre 2010). En línea: http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/10-11-20_TxExp.pdf [Consulta: 13.09.2014].

⁸⁷ DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: «Jesús Palomino. Contexto y lenguaje», *Exit Express*, nº 51 (Abril 2010), p. 47.



Jesús Palomino, *Casa del Poblenou* (1998)

Las casas de ficción construidas por Jesús Palomino suelen comprender construcciones endebles y precarias, repletas de materiales reutilizados como cartón, plásticos y maderas pintadas de vivos colores, que se ubican en espacios como solares, cercanos a la estética *low key*⁸⁸. Son obras que en cierto modo aluden a la idea de casa y sus respectivas funciones. O lo que es lo mismo, a la idea de lo doméstico. Ideas similares a las planteadas también las encontramos en la intervención para la exposición llevada a cabo en el Artium de Vitoria, *Mercado ligero esperando* (2002), donde el artista creó un espacio ficticio de intercambio humano con un trasfondo social. En una

⁸⁸ CANDELA, Iria (com.): *Low Key*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2008.

conversación entre Javier González de Durana y Jesús Palomino, éste explicaba a propósito de estas obras: «Una nueva característica de estos trabajos –casas, construcciones o escenas de aspecto precario– fue, para el espectador, la posibilidad de visitarlos, recorrerlos, tocarlos, deambular por ellos. [...] El efecto de “reconocimiento” fue bastante claro por parte de los espectadores, ya que podían relacionar fácilmente estas construcciones con “espacios pobres”, con chabolas, con espacios de marginalidad»⁸⁹. Y ello pese a que realmente se tratasen de unas construcciones imaginarias.

Judith Rugg relacionará esta obra con la idea de frontera, puesto que como señala: «La *frontera* desarrolla formas de disenso que definen los límites del ámbito de los *pobres* y desposeídos y también el umbral de una intervención potencial. El impedimento y la prohibición marcan fronteras inestables en diferentes tipos de contextos internacionales en los que los *homeless*, los inmigrantes, los políticamente *desesperados* y los desposeídos se sitúan»⁹⁰. Es así como la chabola se usa en *Casa del Poblenou* como *frontera* del posicionamiento político ante la destrucción y el desplazamiento provocado por la especulación urbanística en el citado barrio de Barcelona.

⁸⁹ GONZÁLEZ DE DURANA, Javier y PALOMINO, Jesús: «Una conversación entre Jesús Palomino y Javier González de Durana», en VV. AA.: *Jesús Palomino: Mercado ligero esperando*, Artium, Vitoria-Gasteiz, 2003, p. 15.

⁹⁰ RUGG, Judith: *Explorando el arte site-specific. En torno a temas de espacio e internacionalismo*, I. B. Tauris & Co Ltd., Londres, 2010, p. 157. En línea: http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/10-01-01_Misc-ES.pdf [Consulta: 13.09.2015].

Asimismo, cabe señalar que este trabajo de Palomino formó parte de un proyecto organizado por artistas cuyo objetivo iba dirigido a llamar la atención en torno a los efectos económicos y sociales del desarrollo de la Barcelona de los años 1990 y la consecuente destrucción de barrios que formaban parte del plan urbano de transformación de la ciudad. *Casa del Poblenou* «resaltaba la manera en que los proyectos de *regeneración* son consustancialmente inclusivos y excluyentes, planteando temas de pertenencia e identificación»⁹¹. Una obra similar fue *Buhoneros y precaristas* (2003) producida para la exposición *Ciudad múltiple* comisariada por Gerardo Mosquera y Adrienne Samos.

En función de lo apuntado, Palomino se encontraría en la línea de artistas como Hirschhorn que, según Claire Bishop, presentan un tipo de obra más democrática que la de los artistas asociados a la estética relacional, debido a que ponen énfasis en mostrar el antagonismo como aspecto ineludible de la vida social. Un énfasis que utiliza las tensiones sociales existentes para producir una fractura o un rompimiento de la hipotética armonía social⁹². No obstante, no cabe duda de que con la obra de Palomino podemos establecer ciertas conclusiones respecto al uso de las relaciones humanas como generadoras de democracia, y ello al margen de que sus obras siempre se sitúen dentro de situaciones de litigio y conflicto. De hecho, no hay que olvidar que Palomino justifica el uso de los procesos relacionales y de colaboración entre artista y participantes, ya sean espectadores o personas

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² BISHOP, Claire: *op. cit.*, p. 79.

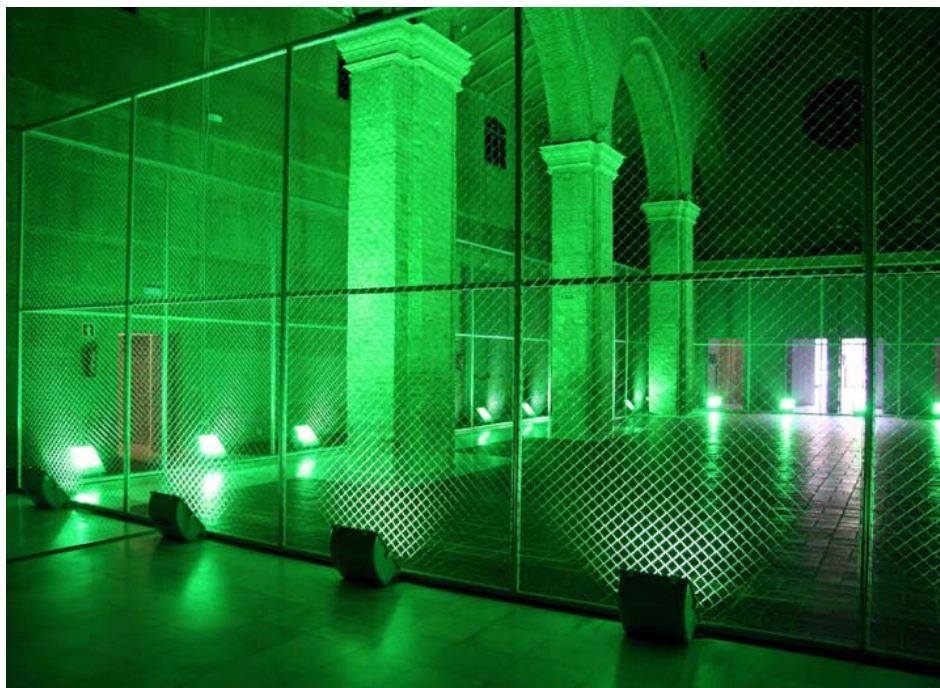
involucradas en el desarrollo del proyecto, para hacer visible y cuestionar aquello que queda fuera de la perfección aparente de nuestra sociedad. Sin embargo, la importancia de sus propuestas radica en que las mismas intentan crear sinergias que ayuden a mejorar las situaciones analizadas. El artista señala: «Los lugares que configuro y construyo pueden llegar a ser simples lugares para el diálogo, la reflexión o la interpelación, lugares perplejos desde los que articular pensamientos en un espacio *otro*»⁹³.

Profundizando en la idea de frontera, deseamos centrarnos en *Big Green Space Closed* (2008)⁹⁴, intervención que se articuló en torno a un espacio vacío cercado por una valla metálica e iluminado con luces de color verde. Palomino hace uso de la valla para delimitar un área, fuera de la cual quedaba el espectador. Éste, a su vez, veía limitado su movimiento alrededor de las vallas, ya que el artista dejó únicamente un pasillo de metro y medio de ancho por el que podía circular el público. Con esta propuesta Palomino va más allá de las preocupaciones espaciales de las obras minimalistas, provocando una situación de duda y controversia en el espectador al no disponer éste de un acceso al espacio delimitado por las vallas. El artista explica su trabajo en una conversación mantenida con José Yñiguez: «Al cerrar el espacio ocurre

⁹³ GONZÁLEZ DE DURANA, Javier y PALOMINO, Jesús: *op. cit.*, p. 17.

⁹⁴ La primera vez que se expuso esta obra fue en 2007 en la exposición *OCAI International Contemporary Art Show* en la ciudad de ShenZhen en la República Popular de China. Un año más tarde Palomino realizará una versión de mayor tamaño en el Espacio Iniciarte para la Creación Contemporánea de Sevilla, titulada *Big Green Space Closed* (2008). También esta propuesta se presentará en el Project Room de ARCO 2009 de la mano de la Galería Helga de Alvear.

que el “espacio aparece”. La valla impone un límite físico pero no visual. El espacio de la sala ocupado por luz verde es seccionado por el límite físico que supone la valla. Los espectadores se ven limitados en su tránsito. El espacio que habitualmente debería ser ocupado por ellos ahora permanece cerrado y sólo visualmente accesible»⁹⁵.

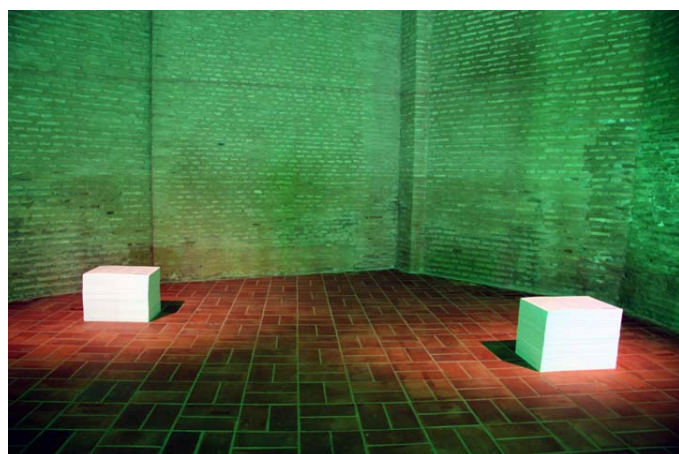
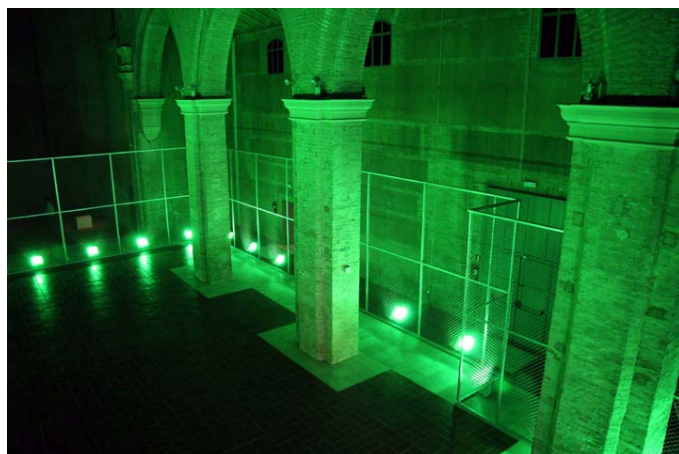


Jesús Palomino, *Big Green Space Closed* (2008)

La idea de límite físico queda más evidente en el caso de la obra presentada en Sevilla, *Big Green Space Closed* (2008), que en las

⁹⁵ Conversación mantenida entre José Yñiguez y Jesús Palomino. Texto publicado en la exposición *A la comunidad futura*, Espacio Iniciar, Sevilla, 2008. En línea: http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/08-02-01_TxExp.pdf [Consulta: 20.07.2015].

demás que integran la serie, ya que la propuesta se desarrolló en el patio del claustro de la Iglesia de Santa Lucía, lugar concebido para ser ocupado y utilizado por el espectador. El artista afirmará al respecto: «Pretendo hacer aparecer el espacio cerrándolo, negándolo a los espectadores. Espero que la tensión de la experiencia espacial ponga en marcha el proceso de curiosidad y cuestionamiento»⁹⁶.



Jesús Palomino, *Big Green Space Closed* (2008)

⁹⁶ *Ibidem.*

La obra que venimos comentando se complementaba con un conjunto de pósteres, que se hallaban apilados al lado de las vallas. En los mismos se había reproducido la Declaración de los Derechos Humanos y el espectador podía coger uno de estos carteles si quería⁹⁷. Por último, en otra zona se mostraban tres fotografías de diferentes manifestaciones tomadas en ciudades como Londres, Hong Kong y Nueva York, fotos que funcionaban como documentos de trabajo en los que se recogía cómo los ciudadanos salían a las calles para exigir sus reivindicaciones en temas relacionados con los derechos humanos y las libertades públicas. «La obra no construye un lugar o, como tú apuntas, otro lugar dentro del lugar. La instalación intenta evidenciar, hacer más patente y obvio el espacio a partir de una limitación. Intenta desvelar la tridimensionalidad en la que nos desenvolvemos, que es física pero también social»⁹⁸. En definitiva, lo que esta obra desea es actuar como una invitación al espectador para que reflexione y tome conciencia de la exigencia de derechos y libertades, una reflexión que reclama la participación ciudadana.

⁹⁷ Este mismo proyecto fue presentado en ShenZhen, China, en 2007, aunque con algún que otro problema relacionado con su temática –los derechos humanos–, ya que el director de la institución que acogía la obra consideraba que se trataba de un asunto *políticamente sensible*, sobre todo si se querían efectuar acciones en las calles. El proyecto, que también fue presentado en Sevilla, sí pudo realizar en esta ciudad la distribución de los carteles entre varios institutos de la ciudad. Las acciones se llevaron a cabo en cinco centros de enseñanza en los que, además de facilitar los carteles, se informaba sobre la historia de los derechos humanos y después se tenía la posibilidad de que los estudiantes que quisieran se unieran a la lectura de la declaración. En relación a este proyecto Palomino apuntaba a José Yñiguez que «este proyecto no está pensado exclusivamente para China y su situación política. El proyecto tiene sentido en cualquier país o lugar ya que atañe a todos trabajar en la mayor presencia y ejercicio de los Derechos». *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

3.3.2. 465 personas remuneradas, Público transportado entre dos puntos de la Ciudad de Guatemala, 60 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso al museo, Trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón, Concentración de trabajadores indocumentados y Muro cerrando un espacio: Santiago Sierra

El trabajo de Santiago Sierra (Madrid, 1966) que nos interesa analizar en estos momentos es el que ha venido llevando a cabo, dentro del arte de acción, desde la década de los años 1990 —momento en que se traslada de Madrid a México—. La experiencia con la realidad mexicana hizo que empezara a interesarse por «realizar contradicciones inherentes a los sistemas económicos, sociales y políticos. Sobre todo al introducir temas que tratarán la cuestión del trabajo remunerado, la explotación del sistema capitalista, el mundo laboral, etc.»⁹⁹. En su gran mayoría estas obras fueron realizadas por gente retribuida, normalmente perteneciente a minorías sociales o grupos marginales —refugiados, inmigrantes, heroinómanos, prostitutas, etc.—, con el objetivo de señalar y hacer evidente cómo el orden mundial depende de los parámetros impuestos por el poder y la lógica del mercado. Como advierte Martí Peran: «Con estas acciones, cada uno de estos colectivos exhibe sin tapujos su precariedad, pero, al mismo tiempo, también se hacen transparentes los perversos mecanismos del capital: se necesita una mano de obra barata, dispuesta a entregarse, mediante una transacción económica, para la

⁹⁹ Programa «Metrópolis», RTVE, Junio 2004. En línea: <http://vimeo.com/22888967> [Consulta: 24.11.2014].

producción de plusvalía por más absurdas e inútiles que puedan ser las lógicas que las sustentan»¹⁰⁰. De esta manera, la selección de las personas que participan en sus acciones no es fruto del azar, sino todo lo contrario. Sierra busca provocar un cortocircuito en el espectador al mostrar a todos estos grupos sociales desempeñando diversas funciones en lugares no asociados a ellos, en concreto, en espacios vinculados con el mundo artístico.

Entre las acciones remuneradas destaca la obra desarrollada en el Museo Rufino Tamayo en 1999, *465 personas remuneradas*. En este proyecto Sierra contrató para la localización de participantes a una empresa especializada en búsqueda de trabajadores, sobre todo perfiles relacionados con personal de congresos. Para su realización se solicitaron 465 mexicanos, teniendo que ser hombres, con una edad comprendida entre los 30 y los 40 años, una altura entre 160 a 170 cm y, además, ser de raza mestiza de amerindio y caucásico. Su función era la de permanecer de pie y ocupar durante tres horas la sala de exposiciones —cinco personas por metro cuadrado— el día destinado a la inauguración. De todos los trabajadores seleccionados se desechó a una parte por no cumplir con los objetivos del proyecto: «Finalmente la empresa contratada introdujo tantas irregularidades en la pieza que ésta se transformó en una confusión de gentes atraídas con los más diversos señuelos. Lo más sobresaliente fue que dicha empresa trajo una escuela preparatoria al completo: 150 alumnos, con sus maestros, a los que se les dijo que asistirían a una obra de teatro, lo que obligó a

¹⁰⁰ PERAN, Martí: «Santiago Sierra», en OLIVARES, Rosa (ed.): *100 artistas españoles*, Exit Publicaciones, Madrid, 2008, p. 388.

prescindir de estas personas momentos antes de abrir la sala al público. El resto de las supuestas personas remuneradas estuvo integrado por la guardia presidencial mexicana, un batallón de soldados al completo, además de un grupo heterogéneo de amigos de la empresa. Suponemos, no sin razones, que nuestra empresa de contratación pretendió utilizar una masa gratuita de individuos para quedarse con sus salarios, lo que pudimos comprobar al cien por cien»¹⁰¹.



Santiago Sierra, *465 personas remuneradas* (1999)

La intención del artista fue crear una confrontación entre el público visitante a la exposición y los individuos situados en la sala de

¹⁰¹ En línea: http://www.santiago-sierra.com/993_1024.php [Consulta: 24.11.2014].

forma remunerada, con lo que quedaron remarcadas las diferencias raciales, culturales, económicas y sociales¹⁰². Por una parte, los participantes de la acción eran trabajadores, en cierta medida explotados, al aceptar un salario muy bajo por realizar su cometido. Con su presencia se ejemplificaban las dinámicas del mercado: explotación y eliminación del tiempo libre por trabajo. Por otra parte, se ponía también de relieve la pertenencia del público visitante a un nivel socio-económico más alto. En este sentido, el hecho de que la acción se llevara a cabo en un espacio museístico generaba un conflicto, ya que supuestamente las salas de exposiciones están destinadas a albergar actividades para ser disfrutadas en el tiempo libre. Al respecto, Santiago Sierra señalaba: «El público representa a un grupo social cuyas características están expuestas en primer plano, un grupo que no tiene por qué compartir un peldaño con otros. En los trabajos en los que los grupos sociales resultan ajenos al mundo del arte, lo que trato de hacer es confrontar estos grupos con el público asiduo del arte. Por ejemplo, en *465 personas remuneradas* un grupo de obreros fue puesto cara a cara con sus jefes, gente de diferente extracción social. Del mismo modo el trabajo reciente fue confrontar dos grupos con intereses y motivaciones radicalmente opuestos»¹⁰³.

Desde esta perspectiva, el trabajo de Sierra en vez de definirse dentro de la visión idealista de la estética relacional, estaría más en la línea de las «oposiciones binarias opresor-oprimido, amigo-enemigo,

¹⁰² MASRI, Esther: «465 personas remuneradas de Santiago Sierra», *Réplica 21*. En línea: http://replica21.com/archivo/articulos/m_n/039_masri_sierra.html

¹⁰³ Programa «Metrópolis», *op. cit.*

incluido-excluido»¹⁰⁴. Como hemos analizado con anterioridad, la crítica Claire Bishop cuestionaba las prácticas relacionales, más concretamente la obra de Liam Gillick y Rirkrit Tiravanija —dos de los máximos exponentes asociados a la estética relacional de Borriaud—, decantándose por la defensa de los denominados antagonismos relacionales. Para ello utilizaba como ejemplo el trabajo de los artistas Thomas Hirschhorn y Santiago Sierra debido al uso del disenso y del conflicto, mecanismos necesarios para construir una sociedad más plural y democrática¹⁰⁵.

Sierra a través de estos procesos pretende mostrar la oposición como tal, aunque con el objetivo de que el espectador asuma que sus trabajos artísticos incluyen siempre grupos sociales de una determinada condición en oposición al grupo al que se le ofrece la obra, que normalmente se relaciona con una clase más pudiente y favorecida, la cual a su vez posibilita su trabajo. De ahí la imposibilidad de crear comunidades de consenso, ya que sus proyectos siempre dejan patente estas dos realidades, dos zonas que estarían acotadas por una frontera determinada por las relaciones de poder y de producción.

Asimismo, cabe destacar la acción realizada durante la inauguración del Festival de Arte Contemporáneo de Pusan (Corea): *60 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso al museo* (2000). Esta acción, al igual que la comentada del Museo

¹⁰⁴ SCOTINI, Marco: «El lugar del rey. Percepción y relación de clases en Santiago Sierra». En línea: <http://www.gonzalezzygonzalez.org> [Consulta: 03.05.2014]. Servidor no operativo en la actualidad.

¹⁰⁵ BISHOP, Claire: *op. cit.*, 51-79.

Tamayo, también quería denunciar y hacer visible ante el público y las autoridades asistentes el incumplimiento muchas veces del salario mínimo coreano, situado en 1.500 won. Los participantes contratados en la propuesta de Sierra se sentaron de forma ordenada en el acceso principal del evento. Permanecieron alrededor de tres horas, cobrando, en este caso, por hora el doble que el salario mínimo coreano. Además portaban una serie de carteles donde se podía leer en coreano la leyenda: “Me pagan 3.000 won a la hora para realizar este trabajo”.



Santiago Sierra, *60 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso al museo* (2000)

Otras obras posteriores han continuado desarrollando unas estrategias similares. Desde *Línea de 160 cm tatuada sobre cuatro personas* (2000) o *10 personas remuneradas para masturbarse* (2000),

hasta 200 inmigrantes teñidos de rubio (2001) o 20 trabajadores en la bodega de un barco (2001). Así, por ejemplo, en su proyecto *Público transportado entre dos puntos de la Ciudad de Guatemala* (2000), Santiago Sierra quiso confrontar la realidad del espectador con la realidad de los otros, es decir, con los excluidos por razones económicas. De este modo, el público habitual de la galería fue llevado durante un viaje de 45 minutos en un autobús escolar, cuyas ventanas estaban selladas en su interior, hasta una zona marginal de la Ciudad de Guatemala, sin que los asistentes fueran advertidos previamente de lo que allí iba a suceder. La obra marcará un antes y un después en la manera en que Santiago Sierra trata la experiencia del espectador. Tras este proyecto sus principios de actuación se basarán en la implicación directa del espectador, convirtiendo a éste en parte misma de la pieza.



Santiago Sierra, *Línea de 160 cm tatuada sobre cuatro personas* (2000)



Santiago Sierra, *10 personas remuneradas para masturbarse* (2000)



Santiago Sierra, *Público transportado entre dos puntos de la Ciudad de Guatemala* (2000)

En la Ciudad de Guatemala también llevó a cabo otro proyecto interesante, *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (1999). Sin embargo, interesa que nos detengamos en una obra que, en definitiva, es una readaptación de ésta y de otras que realizó en Nueva York años antes, aunque la diferencia estriba en que los trabajadores que debían permanecer introducidos en las cajas de cartón eran exiliados políticos residentes en Alemania. La obra titulada *Trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón* (2000), realizada en Kunst Werke de Berlín, cuestionaba la legislación alemana, según la cual se ofrece a los exiliados políticos unos 45 € al mes, pero se les prohíbe la posibilidad de trabajar bajo la amenaza de devolución al país de origen.



Santiago Sierra, *Trabajadores que no pueden ser pagados, remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón* (2000)

Siguiendo esta línea de trabajo, también encontramos otras obras. En el año 1999, Santiago Sierra contactó a través de la activista senegalesa y residente indocumentada en París, Madjinguene, con la organización Sans Papiers. La idea planteada en *Concentración de trabajadores indocumentados* (1999) por Sierra era convocar a miembros del colectivo en la inauguración de la Galería BF-15 en la F.I.A.C. Debido a la situación ilegal de los miembros del grupo, la acción entrañaba cierto peligro, ya que los mismos podían ser deportados. De esta forma, se descartó la opción de desplegar pancartas denunciando la situación y se pasó a plantearse una manifestación silenciosa. De las 100 personas a las que se esperaba, finalmente solamente se presentaron doce indocumentados. Santiago Sierra lo que propuso fue que se colocaran formando una línea humana que cerró el espacio expositivo.



Santiago Sierra, *Concentración de trabajadores indocumentados* (1999)

Por último, es interesante que analicemos la intervención en la 50ª edición de la Bienal de Venecia, desarrollada en el verano de 2003. Con su acción, Sierra limitó el acceso al Pabellón español de la bienal. Y lo hizo mediante el control de pasaportes impuesto a los visitantes, dado que sólo se permitía acceder a quienes, teniendo la nacionalidad española, presentasen los documentos en regla. La intervención estaba conformada, a su vez, por tres acciones. La primera iba dirigida a ocultar con plástico negro el nombre de España situado en la entrada del pabellón¹⁰⁶. Tras este *ataque visual*, tal y como lo definiría el crítico Cuauhtémoc Medina¹⁰⁷, la segunda intervención mostraba tres fotografías de la entrada del recinto español en sus diferentes épocas. Por último, la tercera acción (*Muro cerrando un espacio*) se centraba en la construcción de un muro en la entrada del pabellón que impedía el acceso a los visitantes y que obligaba a que éstos accedieran por la parte posterior del edificio, cuya puerta de entrada estaba controlada por dos guardias.

Para Sierra los pabellones de los diferentes países de la Bienal de Venecia actúan, en cierto modo, como embajadas simbólicas en las que se ejerce un poder patriótico. A pesar de encontrarse en suelo italiano, son espacios en los que se refuerza y da continuidad a ese

¹⁰⁶ Realmente Sierra con el acto de ocultar el nombre de España de la portada de ladrillo del Pabellón español, pretendía realizar un juego con el espectador al sabotear el significado del mismo edificio como pabellón nacional dentro del contexto de la Bienal de Venecia. De esta forma, las estrategias seguidas por el autor madrileño buscaban obstruir la función del pabellón y, así, señalar de qué forma las estructuras del estado nación moderno ponían en evidencia esa función de exclusión y clasificación.

¹⁰⁷ MEDINA, Cuauhtémoc: «Santiago Sierra», en GRAU, Carolina (com.): *Entre fronteiras*, MARCO, Vigo, 2006.

espíritu nacional. Con la imposición de una *aduana* en la entrada del pabellón español, Sierra creaba un conflicto entre aquellos visitantes que poseían el pasaporte español y aquellos que tenían una nacionalidad diferente o que, incluso siendo españoles, no tenían sus documentos en regla. Una vez dentro, la sala expositiva se presentaba desmantelada, provocando también el rechazo de aquellos que habían disfrutado de la posibilidad de entrar. Las estrategias seguidas por Sierra se basaban en la irritación y en el sabotaje del espectador ante aquello que no espera ver, y todo ello con el objetivo de generar un conflicto destinado a generar un necesario debate social.



Santiago Sierra, *Muro cerrando un espacio* (2003)

Esta intervención en el Pabellón español de la Bienal de Venecia de 2003 tiene relación con una obra que realizó un año antes en la Lisson Gallery de Londres, titulada *Espacio cerrado con metal corrugado*. Esta exposición tuvo lugar con motivo de la inauguración de las nuevas dependencias de la galería. De esta forma, como el propio título indica, Santiago Sierra dispuso un muro en la entrada del espacio impidiendo el acceso a toda persona que tuviese la intención de entrar. La galería quedó totalmente clausurada durante las tres semanas que duró la exposición y nadie supo qué es lo que había dentro¹⁰⁸. El propio artista en relación a esta obra explicaba: «Poner un muro y no dejar entrar es activar una participación. Una participación por defecto que se parecería mucho más a la participación de la sociedad civil en las sociedades contemporáneas que a las pretensiones optimistas del happening»¹⁰⁹.

¹⁰⁸ En relación a esta obra Miguel Ángel Hernández Navarro escribe: «Aquí se tornaba imposibilidad; imposibilidad de penetrar el espacio de la galería, impidiendo el paso físico, pero sobre todo el paso de la mirada. En el espacio cerrado de la galería de la Lisson Gallery no se podía ver. El sujeto sólo puede observar el velo, y queda simplemente escindido entre el lugar en el que está y el lugar en el que debiera estar su visión», en HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel: «El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro», *Revista de Occidente*, nº 297 (Febrero 2006). Ver en línea: <http://www.revistas culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/494/1/el-arte-contemporaneo-entre-la-experiencia-lo-antivisual-y-lo-siniestro.html> [Consulta: 15.02.2014].

¹⁰⁹ Programa «Metrópolis», *op. cit.*



Santiago Sierra, *Espacio cerrado con metal corrugado* (2002)

Al público que visitaba el pabellón de la Bienal de Venecia se le permitía el acceso hasta un primer recibidor y después a un habitáculo estrecho de no más de 65 cm de ancho y 25 m de largo que daba paso a la zona de los baños y al almacén. La parte trasera era donde se encontraba el acceso vigilado de forma continua por guardias, los cuales pedían a los visitantes identificarse con pruebas de la nacionalidad española, para así poder acceder al recinto del pabellón.

La obra se convertía en una especie de paso fronterizo y de exclusión para aquellos que no eran ciudadanos españoles. A pesar de tratar asuntos que conciernen a problemas que afectan a los actuales estados de la Unión Europea, tales como el movimiento de personas entre los diferentes países, la intervención de Sierra no deja de ser un

buen ejemplo para reflexionar sobre cómo los estados modernos, en este caso los europeos, luchan contra la presión migratoria venida desde el Norte de África y América Latina¹¹⁰. La estrategia utilizada por Sierra hace que el público sea partícipe de la paradoja que quiere provocar en los visitantes de la Bienal de Venecia, al prohibir la posibilidad de acceder a ese espacio al que sólo tienen derecho a entrar quienes sean ciudadanos españoles. Así, esta participación del público y su posterior rechazo fue esencial para la construcción y el desarrollo de la propuesta de Sierra. Una obra con la que hablar de qué forma el control de los sujetos hace inviable los espacios democráticos libres en la soñada Europa. Como indica Medina: «Tener papeles vino a significar tener legitimidad de residencia: carencia de ellos, en cambio sitúa al individuo en la grieta semántica de ser un *ilegal*»¹¹¹.

De esta forma cabe afirmar que cuando abordamos la obra de Santiago Sierra y pretendemos describirla, es importante no caer en los encasillamientos fáciles de la humillación y explotación, sino que su trabajo quiere aproximarse y dismantelar los mecanismos que controlan y dirigen nuestra sociedad, desde los que provocan la marginación y la coacción salarial, hasta los que suscitan discriminación étnica y explotación sexual. En una entrevista realizada por Teresa

¹¹⁰ En los últimos tiempos varios países han intentado frenar ya no sólo la emigración de población no europea, sino también el desplazamiento de ciudadanos de los propios países de la Unión Europea. El último caso, mientras escribimos estas líneas, ha sido el del Reino Unido que obliga a aquellos residentes europeos que no encuentren trabajo a abandonar su país. Otra situación similar más reciente se ha producido con el caso de los refugiados de procedencia siria.

¹¹¹ MEDINA, Cuauhtémoc: *op. cit.*, p. 178.

Margolles, Santiago Sierra respecto a esta obra resaltaba la importancia de la obstrucción porque significaba establecer una distinción y/o una separación entre dos comunidades: «Hay determinadas fuerzas que, para crear orden, generan fronteras, y esto tiene que ver con la visibilidad. La sociedad administra imágenes, y marca el camino de lo que es visible y lo que no lo es. De esta manera, las obstrucciones que creo delimitan cosas que pueden ser hechas y cosas que no pueden ser hechas. El espectador artístico puede acceder a cualquier sitio. Vive en un mundo privilegiado. Es muy extraño que se le niegue la entrada para ver y al introducir estas cuestiones se le sitúa en el otro lado»¹¹².

En definitiva, se puede decir que los trabajos de Santiago Sierra conviene que sean leídos desde «el recuento de la utopía por el medio crítico por excelencia del placer: la perversión. El trabajo de Sierra es más bien la crítica inmanente y permanente de una libertad negada y su remanente, una representación de la autonomía por su omisión, de la unidad por exclusión, de la justicia por ofensa»¹¹³.

¹¹² «There are determined forces that, in order to create order, generate borders, and this has to do with visibility. Society administers images, and it marks the path of what is visible and what is not. Therefore, the obstructions that I create delimit things that can be done and things that cannot be done. The art spectator can access any site. He lives in a privileged world. It's very strange to be denied entrance to an image, and I insert these wedges that put him on the other side». MARGOLLES, Teresa: «Santiago Sierra», *BOMB 86* (Invierno 2004). En línea: <http://www.bombsite.com/issues/86/articles/2606> [Consulta 29.10.2015].

¹¹³ MEDINA, Cuauhtémoc: *op. cit.*, p. 180.



Santiago Sierra, *Muro cerrando un espacio* (2003)

4.

CONCLUSIONES



4. CONCLUSIONES

Con *Espacios para la convivencia. La reformulación democrática desde el arte y su repercusión en la práctica artística española vinculada al arte relacional*, hemos intentado dejar constancia de la correspondencia existente entre los discursos relacionales, dialógicos y antagónicos en el reciente arte español. Constatación, a su vez, que ha quedado enmarcada dentro del llamado arte participativo, un arte que ha tomado como punto de partida el proyecto relacional desarrollado por el crítico y comisario Nicolas Bourriaud desde la década de 1990.

Bajo esta idea, nos hemos aproximado a la creación de las comunidades temporales y espontáneas propuestas por las citadas prácticas relacionales, unas prácticas en las que los intervinientes no sólo actúan como sujetos igualitarios que amplían y redefinen los espacios democráticos, sino también como personas responsables de un conjunto de procesos participativos basados en la creación de micro-acontecimientos, en el intercambio social y en la aparición de comunidades de convivencia.

Para ello, nuestro estudio ha investigado cuestiones vinculadas con la democracia participativa, la esfera pública y el papel de la ciudadanía, como eje esencial en este tipo de discursos políticos. Desde esta perspectiva, la participación se convierte en una afirmación de la colectividad y de la resistencia contra el proceso de individualización y aislamiento sufrido en nuestra sociedad.

Cabe señalar que hemos querido definir qué entendemos por participación y cuál ha sido su influencia dentro del ámbito estético desde principios del siglo XX hasta nuestros días. De esta forma, y haciendo una breve recapitulación, tendríamos que hacer hincapié en algunas cuestiones referidas a este tipo de prácticas artísticas:

- Las propuestas que inciden en el discurso participativo se basan en la realización de obras abiertas, obras en las que asumen un papel primordial quienes intervienen en su desarrollo.
- El sentido plástico o espacial de estos trabajos queda relegado a un segundo plano, ya que las propuestas se centran en las relaciones que se establecen entre los participantes.
- Por último, en todas estas obras existe un interés por producir y/o fomentar desde la práctica artística, un espacio democrático que sea compartido por el público que reúne el proyecto.

Como hemos puesto de relieve a lo largo de estas páginas, nuestra investigación se ha asentado en el estudio de la estética relacional propuesta por Nicolas Bourriaud. Sin embargo, esta referencia no la hemos querido utilizar de manera dogmática. Prueba de ello es cómo la hemos comparado con lo que la teórica Claire Bishop denominó antagonismos relacionales. Este planteamiento nos ha servido para abrir en nuestra investigación el debate acerca de la reformulación democrática, tanto desde la filosofía política, como desde

su aplicación en el ámbito estético. De hecho, no hay que olvidar que Bishop se posiciona en contra de las propuestas relacionales de Bourriaud por considerarlas espacios que estimulan la desaparición de la diferencia. Espacios, por tanto, que no pueden ser definidos como democráticos, dado que propician, bajo su supeditación institucional, el control y la homogeneidad.

A su vez, esta aproximación crítica a los postulados de Bourriaud también la hemos apoyado en las prácticas dialógicas desarrolladas por Gran H. Kester. Unas prácticas que nos han interesado porque no tienen como único objetivo crear comunidades de intercambio, donde las personas meramente se relacionan o socializan, sino que su razón de ser siempre se basa en el ofrecimiento que realizan para dar solución a las problemáticas planteadas. Este interés por resolver problemas concretos otorga un papel determinante a la palabra y al diálogo, dado que ambos constituyen el eje de creación de unas comunidades efímeras destinadas a mejorar un determinado estado de cosas.

En función de ello, y a partir de la hipótesis planteada al inicio de nuestro trabajo, se puede señalar que la importancia e influencia adquirida por la estética relacional dentro del circuito artístico contemporáneo se debió, fundamentalmente, al modelo político cultural promocionado por Nicolas Bourriaud en la escena artística institucional en la que éste se hallaba integrado.

Las argumentaciones en las que nos apoyamos se basan, por una parte, en el papel como crítico de arte desempeñado por Bourriaud. Su publicación *Estética relacional*, en la que reclamaba un cambio de paradigma, tuvo un efecto mundial. Se trató de uno de los trabajos teóricos más difundidos y debatidos de la pasada década, llegando a ser traducido a diez idiomas. No obstante, estamos en disposición de señalar que el arte relacional se fue forjando no sólo a través de la publicación mencionada, sino que su práctica se fraguó a partir de toda una serie de proyectos curatoriales realizados por el mismo Bourriaud en la década de 1990, desde la sección del *Aperto* en la Bienal de Venecia de 1993, hasta exposiciones colectivas como *Commerce* en el Espace Saint Nicolas de París, *Traffic* en el CAPC de Burdeos, *Contacts* en la Kunsthalle Fri-Art de Friburgo o *Touch* en el San Francisco Art Institute.

Asimismo, en paralelo a esta labor expositiva, surgió un amplio conjunto de ediciones que posibilitaron la teorización de la estética relacional, desde los artículos que Bourriaud publicó en *Flash Art* y *Documents sur l'art*, hasta las posteriores publicaciones que también han venido a reforzar los conceptos planteados. Entre éstas podemos destacar: *Formes de vie. L'art modern et l'invention de soi*; *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World* y *Radicant*.

Por otra parte, según hemos reiterado en diversas ocasiones, la apuesta por este tipo de arte será determinante en la programación del Palais de Tokyo de París, del que fue director Nicolas Bourriaud, junto

con Jérôme Sans, entre 1999 y 2006. Como consecuencia de ello, el arte relacional tuvo mucha repercusión y difusión gracias al gran apoyo institucional obtenido por este museo, que funcionó como plataforma para promocionar un modelo atractivo que, a su vez, contó con la hábil característica de poder readaptarse a otros museos y espacios expositivos.

Esta circunstancia hace que nos encontremos en condiciones de asegurar que, tal como afirma también Claire Bishop, el proyecto de Bourriaud y Sans para el Palais tuvo los ingredientes precisos para erigirse en paradigma de un espacio institucional destinado a apoyar un tipo de propuestas interactivas y abiertas. Así, este modelo de laboratorio experimental, cuya influencia resultó innegable en las prácticas artísticas de la década de 1990, fue asumido no sólo por el propio museo, sino también, y es lo que ahora nos interesa destacar, como proceso comercializable dirigido al ocio y al entretenimiento. De este modo, la concepción de museo, entendido como laboratorio, taller artístico u obra en construcción, fue una de las características que cristalizó en el Palais de Tokyo, hecho que fue emulado por otros centros de arte. Todo ello determinó la consolidación en diversos países del discurso promovido por Bourriaud.

En el caso español, el arte relacional tuvo muy buena acogida en diferentes museos, entre los que podemos destacar el MUSAC y el MNCARS (concretamente su Espacio 1). Las exposiciones que incidieron en ese carácter relacional vinieron de la mano del comisario y gestor cultural Rafael Doctor Roncero, quien introdujo esta línea de

exposiciones, primero, bajo la dirección del museo leonés y, segundo, comisariando diversas exposiciones de esta índole en la ya citado espacio del Reina Sofía.

De esta forma, en relación a lo expuesto podemos concluir que la propuesta de Bourriaud, en tanto que fenómeno artístico, se halla siempre ligada a una institución. Ello no es óbice para que encontremos otro tipo de prácticas que formalmente también se amparan en las relaciones sociales y/o en la creación de comunidades colaborativas e igualitarias, pero que se desarrollan fuera de las salas del museo. Estas prácticas se situarán más próximas al arte público de nuevo género o a las prácticas contextuales, hecho que no va a ejercer una influencia negativa, sino todo lo contrario, en la consolidación de la vertiente relacional.

A través del estudio de las obras seleccionadas podemos afirmar que en el ámbito español sí que ha habido una eclosión de prácticas interesadas en introducir al espectador como parte activa en la configuración de la obra, ofreciendo y potenciando espacios no sólo para la convivencia (Bourriaud) o para el diálogo (Kester), sino también para el cuestionamiento o la visibilización de conflictos que afectan a la ciudadanía (Bishop).

Asimismo, cabe señalar que la selección de artistas que hemos efectuado no ha buscado abarcar todo el posible escenario artístico, sino establecer una clasificación operativa a través de la cual se pudiera llevar a cabo un mejor paralelismo entre las obras de estos y

los discursos estudiados. De hecho, dicha selección nos ha ayudado a subrayar positivamente la existencia de una correspondencia entre las teorías asociadas a la estética relacional, dialógica y los antagonismos relacionales y las prácticas realizadas por artistas españoles.

En este sentido, creemos interesante acercarnos a las conclusiones que surgen tras el estudio de los trabajos seleccionados, siguiendo la estructuración planteada dentro del capítulo 3 de la presente tesis.

1. “Espacios para el encuentro. Estrategias relacionales para la construcción de lo común”.

Este apartado se ha hallado dedicado al análisis de la correspondencia existente entre el arte relacional y el caso español. El estudio realizado aborda de forma bastante satisfactoria la existencia de artistas que sí plantean estrategias o formas de hacer que insisten en la creación de comunidades temporales en las que se aboga por la libertad de movimiento, la prevalencia de lo colectivo y la creación de encuentros efímeros. Los artistas reunidos en este punto recordemos que han sido: Alicia Framis, Ana Laura Aláez, Xavier Arenós y Santiago Cirugeda.

De este modo, sí que encontramos conexiones entre el arte contemporáneo español y lo ocurrido a nivel internacional. Esta afirmación, sin embargo, suscita una doble cuestión: ¿se puede hablar de un arte relacional español? y, a su vez, ¿se puede definir a los

artistas mencionados como artistas relacionales? La respuesta pensamos que no admite excesivas dudas: no, no podemos decir que exista un arte relacional español, pero sí unos vínculos perceptibles porque así lo demuestran las tácticas y estrategias utilizadas, unas tácticas que nos acercan al universo de la actividad de la estética relacional.

Al respecto, y desde una perspectiva rigurosa, entre los artistas estudiados sólo podríamos definir como relacional parte del trabajo de Alicia Framis. Tal como hemos apuntado en páginas precedentes, Framis se situó conscientemente en la órbita relacional, ya que llegó a incluir en alguno de los catálogos de sus exposiciones, fragmentos del texto fundacional elaborado por Nicolas Bourriaud. Asimismo, no hay que olvidar que fue invitada, incluso, a participar en una muestra colectiva, *Utopian Station*, comisariada por el máximo representante de esta tendencia a nivel internacional: Rirkrit Tiravanija.

Desde esta perspectiva, definimos como artistas relacionales a aquellos que Bourriaud analiza en sus publicaciones: desde los integrados en el volumen *Estética relacional* y en la exposición inicial de 1996 (*Traffic*), en la que se gesta el apelativo de estética relacional, hasta los incluidos en proyectos posteriores como la exposición llevada a cabo en el SF Moma, titulada *Touch*. A todos ellos habría que agregar un conjunto de artistas que, por influencia directa de estas teorizaciones o por coincidencia operativa, se han ido aproximando al arte relacional.

En lo concerniente a las propuestas de Ana Laura Aláez, y a pesar de que no existe una influencia directa, también consideramos que las mismas se encuentran dentro de la línea relacional. La obra de Aláez encaja, pensamos que a la perfección, con esa descripción relacional en la que el intercambio entre el público participante se convierte en la parte substancial de la práctica artística, dado que propicia el establecimiento de espacios para la convivencia. En este caso, Aláez lo consigue a través de fiestas, música, baile, una tienda de ropa, etc., propuestas, no lo olvidemos, que le llevarán a ser invitada al Palais de Tokyo en 2003.

A pesar de todo esto, la artista vasca nunca se ha posicionado como artista relacional. Más bien ha sido el apoyo recibido por Rafael Doctor y la difusión de su obra en proyectos marcados por un carácter relacional, lo que ha propiciado que haya quedado inscrita dentro de esta corriente.

En este sentido, tanto el trabajo de Framis, como el de Aláez demuestran el interés por desarrollar una corporeización y espacialización que introduce al espectador en la obra, convirtiéndolo en un elemento clave dentro del entramado estético. Ambas posibilitan la imbricación del sujeto estético en una experiencia que se desarrolla en tiempo-real, convirtiendo las salas de museos en discoteca, sala de cine, restaurante de sushi o tienda de ropa. Sus obras, por consiguiente, se caracterizan porque en ellas el espacio expositivo en el que trabajan actúa como marco en el que realizar las propuestas. Debido a ello, la obra en sí son las relaciones que se generan entre los

sujetos que participan de forma colectiva en la misma y que, al hacerlo, conforman una comunidad artística democrática.

Respecto al trabajo de Santiago Cirugeda y Xavier Arenós que hemos incluido dentro de esta apartado, tenemos que señalar que en su *modus operandi* también existe una conexión con los planteamientos postulados por Bourriaud, dado que buscan crear espacios para el acontecimiento en los que tengan cabida comunidades temporales de convivencia.

No obstante, su forma de proceder difiere totalmente del arte relacional porque las prácticas de estos artistas tienen lugar fuera de las salas del museo, respondiendo su objetivo a un fin básicamente social. En este sentido, se encuentran más cerca del conocido arte público, puesto que reformulan los espacios públicos para generar comunidades democráticas, replanteando el uso que se hace de éste por la ciudadanía.

2. “Dar la palabra. Entre la negociación y el consenso”.

En los trabajos agrupados bajo este epígrafe (pertenecientes a Santiago Cirugeda, Alicia Framis, Josep Maria Martín y Jesús Palomino) hallamos puntos de contacto con la propuesta dialógica de Grant H. Kester. Al igual que en el caso anterior, los artistas señalados no se alinean con absoluta fidelidad dentro del llamado arte dialógico desarrollado por el investigador californiano. No obstante, sí coinciden en las estrategias empleadas por el mismo.

En este sentido, la palabra, aspecto que fundamenta las teorías dialógicas de Kester, se convierte en el motor generador de espacios democráticos en las obras seleccionadas dentro de este apartado. El habla es vista en todos estos proyectos como una condición de libertad, ya que en los mismos los miembros de la comunidad interactúan y participan en las deliberaciones y decisiones a través de propuestas lingüísticas, textuales o físicas.

Esta circunstancia la encontramos tanto en las negociaciones de la comunidad vecinal del barrio sevillano de San Bernardo sobre el plan de urbanización (proyecto elaborado por Cirugeda), como en los espacios de diálogo y comunicación desarrollados en la Plaça dels Àngels de Barcelona a cargo de Framis. Asimismo, el protagonismo de la palabra y el diálogo aparece también en la propuesta de Martín para crear una casa donde resolver las problemáticas del barrio de Schoenberg de Friburgo o en los programas radiofónicos con los que proponer un debate abierto, ciudadano y democrático en el caso de Jesús Palomino.

Si partimos de los parámetros establecidos en la llamada estética dialógica, observamos que los trabajos mencionados insisten en modelos colaborativos y políticamente comprometidos, ya que constatamos en ellos un intento por mejorar el contexto en el que estos surgen. A su vez, también observamos que los mismos dan importancia a la participación del público, pero sobre todo a que se involucren directamente en las obras las personas afectadas por los problemas que se plantean.

De este modo, la prioridad de estas prácticas va dirigida a hacer partícipes de la obra a quienes intervienen en las propuestas, una participación que se ajusta de manera bastante fiel a los patrones deliberativos característicos del modelo democrático planteado por Kester a través de la filosofía política de Jürgen Habermas.

Asimismo, otro aspecto destacable que presentan las prácticas dialógicas y que también se encuentra en las obras estudiadas, es su dimensión pedagógica. Es decir, nos encontramos ante iniciativas caracterizadas por un trabajo compartido cuyos objetivos pretenden potenciar la interacción colectiva y la comunicación no jerárquica y horizontal. Para ello, se suele contar con la participación de toda una serie de agentes, activistas locales o plataformas de resistencia que se comprometen con el desarrollo y ejecución de las obras, promoviendo dinámicas educacionales con el fin de regenerar las posibilidades del hacer comunitario.

3. “Visibilizar la invisibilidad. Los antagonismos relacionales”.

Si nos detenemos en la obra de Santiago Sierra se puede apuntar que la misma se vincula directamente con los discursos críticos de carácter relacional desarrollados estos últimos años. De hecho, su trabajo ha servido como ejemplo para definir y defender el concepto de antagonismo relacional propuesto por la crítica Claire Bishop. Al respecto, en su artículo «Relational Art and Antagonisms», publicado en la revista *October* en 2004, la autora británica utilizó la obra de

Sierra y la del suizo Thomas Hirschhorn para denunciar los espacios consensuales y homogéneos planteados desde las prácticas relacionales, ya que desde su punto de vista la esfera pública sólo puede mantener su dimensión democrática si están presentes y no permanecen ignoradas las exclusiones.

Ello hace que a la obra de Sierra sumemos el trabajo de Javier Palomino, que igualmente se aproxima a un tipo de propuestas de corte democrático con las que pretende descubrir síntomas y ayudar al despertar de la conciencia. En este sentido, el trabajo del artista andaluz reflexiona sobre problemas que guardan relación con la participación democrática, la ética política y/o la justicia social.

Además, tanto Sierra como Palomino defienden un arte participativo de corte político, donde hay cabida para el disenso o el conflicto. Son obras, por tanto, que no niegan la pluralidad, sino que, a diferencia de las prácticas relacionales institucionalizadas, generan una fisura en los espacios supuestamente consensuales. Dicho de otra manera, Sierra y Palomino buscan hacer emerger el antagonismo social mediante micro-resistencias.

El objetivo de esta estrategia, que se halla explícitamente dirigida a alterar el sistema dominante, posibilita, al mostrar las contradicciones y los antagonismos existentes, la introducción de un hacer crítico en el espacio cultural institucional, así como la consiguiente creación de una tensión entre el público. En definitiva, lo

que ambos artistas buscan es hacer visible aquello que se oculta o queda fuera de la aparente perfección de nuestra sociedad.

Llegados a este punto, no deseamos dar por finalizadas estas conclusiones sin introducir una última reflexión. El presente estudio no ha tratado de imponer una visión única respecto a la relación establecida entre los artistas españoles seleccionados y los discursos teóricos internacionales analizados. Nuestro interés ha ido dirigido, fundamentalmente, a efectuar una aproximación que, sustentándose en el estudio de las características de estos referentes conceptuales, abordara su posible adaptación al contexto español.

Asimismo, cabe recordar que nuestro trabajo nos ha acercado tan sólo a una parte del panorama artístico español. En este sentido, no queremos ocultar la existencia de ciertos vacíos en alguno de los apartados desarrollados. Aún así, consideramos que el compendio de obras estudiadas nos abre un rico terreno para posteriores análisis, un terreno en el que proseguir nuestras investigaciones sobre la conexión entre arte y democracia desde postulados que contemplan lo participativo, lo relacional y el interés por crear espacios para la convivencia.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

ABELLÁN, Joaquín: *Democracia. Conceptos políticos fundamentales*, Alianza Editorial, Madrid, 2011.

ALBARRÁN DIEGO, Juan: *Del fotoconceptualismo al fototableau: fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012.

APEL, Karl-Otto: *Teoría de la verdad y ética del discurso*, Paidós, Barcelona, 1998.

ARDENNE, Paul: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, CENDEAC, Murcia, 2006.

BABIAS, Marius y KÖNNEKE, Achim (Eds.): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte/Ideen/Stadtplanungsprozesse im politischen/sozialen/öffentlichen Raum*, Verlag der Kunst, Dresden, 1998.

BAJTÍN, Mijaíl: *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Anthropos/Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1997.

BARBER, Benjamin: *Strong Democracy. Participatory Politics for a New Age*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1984.

BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2003.

BÉHAR, Henri y CARASSOU, Michel: *Dadá. Historia de una subversión*, Península, Barcelona, 1996.

BENJAMIN, Walter: *El autor como productor*, Ítaca Ediciones, México D. F., 2004.

BENTHAM, Jeremías: *El panóptico*, La Piqueta, Madrid, 1989.

BERNÁRDEZ, Carmen: *Joseph Beuys*, Nerea, Madrid, 1999.

BERNAT, Roger y DUARTE. Ignasi: *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, Centro Párraga, CENDEAC y Eléctrica Produccions, Murcia, 2009.

BISHOP, Claire: *Installation Art: A Critical History*, Tate, Londres, 2005.

- *Participation*, The MIT Press, Whitechapel Art Gallery, Londres, 2006.

- *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londres/Nueva York, 2012.

BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE y Jordi; EXPÓSITO, Marcelo: *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

BLOCK, René y NOLLERT, Angelika: *Kollektive Kreativität*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005.

BOBBIO, Norberto: *El futuro de la democracia*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1986.

BOIS, Alain; BUCHLOCH, Benjamin H. D.; FOSTER, Hal y KRAUSS, Rosalind E.: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas: *Postproducción*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2004.

- *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006 (2008, 2ª edición).

CALVO SERRALLER, Francisco; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel y MARCHÁN FIZ, Simón: *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo/Akal, Madrid, 2003.

CASQUETTE, Jesús: *Política, cultura y movimientos sociales*, Bakeaz, Bilbao, 1998.

CIRLOT, Lourdes y MANONELLES, Laia (Coords.): *Procesos creativos y trastornos psíquicos*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2011.

CORTINA, Adela: *Ética aplicada y democracia radical*, Tecnos, Madrid, 1997.

DE CERTEAU, Michel: *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 2011.

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 1999.

DELGADO, Manuel: *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Anagrama, Barcelona, 2007.

DEWEY, John: *El arte como experiencia*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1949.

DIENEL, Peter C.: *Repensar la democracia: los núcleos de intervención participativa*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.

DUCHAMP, Marcel: *Escritos: Duchamp du Signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

ECO, Umberto: *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979.

FEO, Roberto y HURTADO, Rosario: *Nowhere/No/Here. Explorando nuevas líneas de investigación en el diseño contemporáneo*, Laboral. Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika: *La estética de lo performativo*, Abada Editores, Madrid, 2011.

FRIEDMAN, Yona: *Arquitectura con la gente, por la gente, para la gente*, MUSAC + ACTAR, León, 2011.

G. CORTÉS, José Miguel: *Espacios diferenciales. Experiencias urbanas entre el arte y la arquitectura*, La Imprenta Comunicación Gráfica, Valencia, 2008.

GABLIK, Suzi: *The Reenchantment*, Thames and Hudson, Nueva York, 1991.

GARCÍA INDA, Andrés y MARTÍNEZ DE PISÓN, José (Coords.): *Derechos fundamentales, movimientos sociales y participación. Aportaciones al debate sobre la ciudadanía*, Dykinson, Madrid, 2003.

GOLDBERG, Roselee: *Performance Art*, Ediciones Destino, Barcelona, 2002.

GOLDWIN, Robert y SHAMBRA, William (Eds.): *How Democratic is the Constitution?*, American Enterprise Institute, Washington D. C., 1981.

GREENBERG, Clement: *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Paidós, Barcelona, 2002.

GUASCH, Anna Maria: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.

- *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

GUATTARI, Félix: *Caosmosis*, Manantial, Buenos Aires, 1996.

- *Las tres ecologías*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

HABERMAS, Jürgen: *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Amorrortu, Buenos Aires, 1975.

- *Conciencia moral y acción comunicativa*, Península, Barcelona, 1987.

- *Facticidad y validez. Sobre el derecho y el estado democrático de derecho en términos de teoría del discurso*, Trotta, Madrid, 1998.

- *Teoría de la acción comunicativa*, Trotta, Madrid, 2010.

HINDERLITER, Beth (Ed.): *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*, Duke University Press, 2009.

HOLQUIST, Michael: *Dialogism. Bakhtin and his World*, Routledge, Londres/Nueva York, 1990.

JAY, Martin: *Ojos abatidos. La denigración de la visión del pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid, 2008.

KESTER, Grant H.: *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles, 2004.

- *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in Global Context*, Duke University Press, Durham NC, 2011.

KRAUSS, Rosalind E.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

KUCOR, Zoya y LEUNG, Simon (Eds.): *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Blackwell, Oxford, 2005.

KWON, Miwon: *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, 2002.

LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Siglo XXI, Madrid, 1987.

LACY, Suzanne: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995.

LARRAÑAGA, Josu: *Instalaciones*, Nerea, Fuenterrabía, 2001.

LIPPARD, Lucy R.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal, Madrid, 2004.

LLANO, Pedro de y GUTIÉRREZ, X. Lois (Eds.): *En tiempo real. El arte mientras tiene lugar*, Fundación Seoane, A Coruña, 2001.

LÓPEZ LUPIÁÑEZ, Núria: *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta* (Tesis Doctoral), Facultad de Filosofía, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2002.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Silvia: *Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de la ciudad desde un enfoque estético-artístico* (Tesis Doctoral), Universidad de Granada, Granada, 2005.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte conceptual*, Akal, Madrid, 1997.

MARTÍN PRADA, Juan: *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*, Sendemà Editorial, Valencia, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *La fenomenología de la percepción*, Ediciones Península, Barcelona, 1975.

MOUFFE, Chantal: *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Paidós, Barcelona, 1999.

- *The Challenge of Carl Schmitt*, Verso, Londres/Nueva York, 1999.

- *La paradoja democrática*, Gedisa, Barcelona, 2003.

- *En torno a lo político*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.

- *Prácticas artísticas y democracia agonística*, MACBA/Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2007.

OLIVARES, Rosa (Ed.): *100 artistas españoles*, Exit Publicaciones, Madrid, 2008.

PARRAMÓN, Ramon (Dir.): *Arte, experiencias y territorios en proceso*, Idensitat, Calaf/Manresa, 2008.

PÉREZ, David (Coord.): *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1997.

PÉREZ ZAFRILLA, Pedro Jesús: *Democracia deliberativa. Razón pública y razones no públicas desde la perspectiva de John Rawls* (Tesis Doctoral), Universitat de València, Valencia, 2009.

PERNIOLA, Mario: *Los situacionistas. Historia de la crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Acuarela & A. Machado, Madrid, 2007.

RAMÍREZ NÁRDIZ, Alfredo: *Democracia participativa. La democracia participativa como profundización en la democracia*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2010.

RANCIÈRE, Jacques: *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Laertes, Barcelona, 2003.

- *Malaise dans l'esthétique*, Galiléé, París, 2004.

- *Sobre políticas estéticas*, Museo de Arte Contemporáneo, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005.

- *El odio a la democracia*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

- *Política, policía, democracia*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2006.

- *El desacuerdo. Política y filosofía*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2007.

- *En los bordes de lo político*, Ediciones la Cebra, Buenos Aires, 2007.

- *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, Continuum, Londres/Nueva York, 2010.

RAVEN, Arlene (Ed.): *Art in the Public Interest*, Da Capo Press, Nueva York, 1993.

RUGG, Judith: *Explorando el arte site-specific. En torno a temas de espacio e internacionalismo*, I. B. Tauris & Co Ltd., Londres, 2010.

SAN MARTÍN, Francisco Javier: *Arte del siglo XX*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1987.

- *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, 1992.

SÁNCHEZ, José Antonio: *La escena moderna: manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*, Akal, Madrid, 1999.

SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *La instalación en España, 1970-2000*, Alianza Editorial, Madrid, 2009.

SARMIENTO, José Antonio: *Las veladas ultraístas*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2013.

SARTORI, Giovanni: *Teoría de la democracia. El debate contemporáneo*, Alianza Universidad, Madrid, 1988.

- *¿Qué es democracia?*, Taurus, Buenos Aires, 2003.

SCHMITT, Carl: *El concepto de lo político*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

SVETLICHNAJA, Julia: *Artistic Practices & Democratic Politics: Towards the Markets of Uncertainty from Counter-hegemonic Positions to Plural Hegemonies*, University of Westminster, Westminster, 2011.

ÚBEDA FERNÁNDEZ, M^a Elena: *La mirada desbordada. El espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico* (Tesis Doctoral), Universidad de Granada, Granada, 2006.

TOCQUEVILLE, Alexis: *La democracia en América*, vol. 1, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

VV. AA.: *Performance Text(e)s Documents*, Parachutte, Montreal, 1981.

VV. AA.: *Arte y espacio público*, UIMP, Santa Cruz de Tenerife, 1995.

VV. AA.: *La fuerza del anonimato*, Espai en blanc/Edicions Bellaterra, Barcelona, 2009.

VV. AA.: *El combate del pensamiento*, Espai en blanc/Edicions Bellaterra, Barcelona, 2010.

VV. AA.: *Arte contextual. Intervenciones en el espacio público*, Visión Libros, Madrid, 2012.

REVISTAS Y RECURSOS WEB

ACOSTA, Laura: «Iniciarte premia al arte andaluz», *Revista Mus-A* (Febrero 2007). En línea: http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/07-02-26_MusA.pdf

ALBAL MEDINA, Paula: «Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau», *Kairos. Revista de temas sociales*, nº 20 (Noviembre 2007). En línea: <http://www.revistakairos.org/k20-archivos/abalmedina.pdf>

ALBARRÁN DIEGO, Juan: «Esplendor y ruina de un paradigma. Lo relacional: París-Madrid, Madrid-León», conferencia leída en las *III Jornadas sobre arte contemporáneo en Castilla y León: Toda práctica es local*, MUSAC, 16.04.2010. En línea: <http://brumaria.net/wp-content/uploads/2011/08/266.pdf>

ALCAIDE, Jesús: «El vuelo de Hypnos. Contratiempo» (Noviembre 2010). En línea: http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/10-11-20_TxExp.pdf

ALGUACIL GÓMEZ, Julio: «La democracia participativa como estrategia para la gestión relacional», *Intervención psicosocial*, vol. 13, nº 3 (2004). En línea: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/1798/179817830001.pdf> [Página no operativa en la actualidad].

ALLIEZ, Éric: «Capitalismo, esquizofrenia y consenso de la estética relacional», *Nómadas*, nº 25 (Octubre 2006). En línea: <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105115224016.pdf>

ARAYA ANABALÓN, Jorge: «Jürgen Habermas, democracia, inclusión del otro y patriotismo constitucional desde la ética del discurso», *Revista chilena de Derecho y Ciencia Política*, vol. 3, nº 1 (2011).

ARCOS PALMA, Ricardo Javier: «La estética y su dimensión política según Jacques Rancière», *Nómadas*, nº 31 (Octubre 2009).

BISHOP, Claire, «Relational Art and Antagonisms», *October*, nº 110 (Otoño 2004).

- «The Social Turn. Collaboration and Its Discontents», *Artforum* (Febrero 2006). En línea: <http://es.scribd.com/doc/35829498/Claire-Bishop-The-Social-Turn-Collaboration-and-Its-Discontents-in-2006-Artforum>

BREA, José Luis: «Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90», en *Arte: proyecto e ideas*, nº 4 (Mayo 1996).

BRESSER-PEREIRA, L. C.: «Ciudadanía y res publica: La aparición de los derechos republicanos», *Revista Instituciones y Desarrollo*, nº 8/9 (2001). En línea: http://biblioteca.hegoa.ehu.es/system/ebooks/7496/original/Ciudadania_y_Res_Publica.pdf

BUBNOVA, Tatiana: «El principio ético como fundamento del dialogismo en Mijaíl Bajtín», *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, nº 15-16 (Enero/Diciembre 1997).

CIRAUQUI, Manuel: «La incertidumbre del contexto. Entrevista a Rirkrit Tiravanija», *Lápiz. Revista internacional de arte*, nº 222 (Abril 2006).

CIRUGEDA, Santiago: «Recetas Urbanas: Santiago Cirugeda», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº 245 (Abril 2005).

CLARAMONTE, Jordi: «Arte colaborativo: Política de la experiencia», *Estética y teoría del arte* (Mayo 2008). En línea: <http://jordiclaramonte.blogspot.es/2008/05/arte-colaborativo-politca-de-la.html> [Página no operativa en la actualidad].

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: «Jesús Palomino. Contexto y lenguaje», *Exit Express*, nº 51 (Abril 2010).

DE LA VILLA, Rocío: «Alicia Framis y sus utopías de proximidad: modelizaciones e intervenciones alternativas al servicio del sujeto para el cambio social», *MUSAC. 30 miradas críticas* (2008). En línea: <http://rociodelavilla.blogspot/2009/04/alicia-framis.html>

DEUTSCHE, Rosalyn: «Uneven Development: Public Art in New York City», *October* (Invierno 1988).

DEWS, Peter: «Uncategorical Imperatives: Adorno, Badiou and the Ethical Turn», *Radical Philosophy*, nº 111 (Enero/Febrero 2002).

DIENEL, Peter C.: «Los núcleos de intervención participativa: sobre la puesta en práctica de la participación ciudadana», *NUSO. Revista latinoamericana de*

ciencias sociales (Noviembre 2006). En línea: http://www.nuso.org/upload/fes_pub/dienel.pdf

DOCTOR RONCERO, Rafael: «Dance & Disco», Espacio 1, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2000). En línea: <http://analauraalaez.com/wordpress/> [Página no operativa en la actualidad].

EXPÓSITO, Marcelo: «Pluralismo artístico y democracia radical. Un breve intercambio con Chantal Mouffe alrededor de las actividades culturales, las prácticas artísticas y la democracia cultural», *Acción Paralela. Ensayo, teoría y crítica de arte contemporáneo*, nº 4 (1998). En línea: www.accpa.org/numero4/mouffe.htm [Página no operativa en la actualidad].

FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador: «La democracia es el poder de cualquiera», entrevista realizada a Jacques Rancière, *El País*, 03.02.2007. En línea: http://elpais.com/diario/2007/02/03/babelia/1170461828_850215.html

FREEDMAN, Carl: «Traffic», *Frieze*, nº 28 (Mayo 1996). En línea: <http://www.frieze.com/issue/review/traffic/> [Página no operativa en la actualidad].

FUKUYAMA, Francis: «¿El fin de la historia?», *Claves de la Razón Práctica*, nº 1 (Primavera 1990).

GABLIK, Suzi: «Connective Aesthetics», *American Art*, vol. 6, nº 2 (Primavera 1992).

GARCÉS, Marina: «Jacques Rancière: la política de los sin-parte», *Riff Raff. Revista de pensamiento y cultura*, nº 24 (2004).

GIL CLAROS, Mario Germán: «Subjetividades contemporáneas. Un acercamiento estético y político a Félix Guattari», *A Parte Rei. Revista de filosofía*, nº 75 (Mayo 2011).

GILLICK, Liam: «A Response to Claire Bishop's Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, nº 115 (Invierno 2006).

GÓMEZ AGUILERA, Fernando: «Arte, ciudadanía y espacio público», *On The W@terfront*, nº 5 (Marzo 2004).

HERNÁNDEZ, Silvestre Manuel: «Dialogismo y alteridad en Bajtín», *Contribuciones desde Coatepec*, nº 21 (Julio/Diciembre 2011).

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel: «El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro», *Revista de Occidente*, nº 297 (Febrero 2006). En línea: <http://www.revistas culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/494/1/el-arte-contemporaneo-entre-la-experiencia-lo-antivisual-y-lo-siniestro.html> [Texto también en *Observaciones filosóficas*, nº 3 (2006). En línea: <http://www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html>].

- «Visualizar la revolución: baja fidelidad y estéticas relacionales», *Salonkritik* (Junio 2011). En línea: http://salonkritik.net/10-11/2011/06/visualizar_la_revolucion_baja.php

HERNÁNDEZ TAMAYO, Mayarí: «Diez preguntas, dos artistas. Alicia Framis y Josep Maria Martín», *Occidente presenta* (Junio 2009). En línea: <http://occidentepresenta.wordpress.com/tag/modus-operandi/>

JÜRGENSEN, Jacob Duhl: «50th Venice Biennale» (Septiembre 2003). En línea: http://www.frieze.com/issue/review/jacob_dahl_jurgensen/

KESTER, Grant H.: «Aesthetics Evangelist: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art», *Afterimage*, nº 22 (Enero 1995).

- «Collaboration, Art, and Subcultures», *Notebook Videobrasil 02 – Art Mobility Sustainability*, nº 2 (2006).

KRAVAGNA, Christian: «Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis», *European Institute for Progressive Cultural Practice*, 1999. En línea: http://www.republicart.net/disc/app/kravagna01_de.htm

MARGOLLES, Teresa: «Santiago Sierra», *BOMB 86* (Invierno 2004). En línea: <http://www.bombsite.com/issues/86/articles/2606>

MASRI, Esther: «465 personas remuneradas de Santiago Sierra», *Réplica 21*. En línea: http://replica21.com/archivo/articulos/m_n/039_masri_sierra.html

MOUFFE, Chantal: «Carl Schmitt y la paradoja de la democracia liberal», *Tópicos*, nº 10 (2002).

- «Democracia y pluralismo agonístico», *Derecho y Humanidades*, nº 12 (2006).

ONTAÑÓN, Antonio: «Dardanyà y Xavier Arenós: la nueva actitud del artista», *Situaciones. Revista de historia y crítica de las artes*, nº 4 (Octubre 2012). En línea: <http://situaciones.info/revista/pep-dardanya-y-xavier-arenos-la-nueva-actitud-del-artista/>

PALACIOS GARRIDO, Alfredo: «El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas colaborativas», *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, vol. 4 (2009).

PARRAMÓN, Ramón: «Arte, participación y espacio público», *Models de participació en xarxa. Jornades d'Innovació Estratègica* (Octubre 2003). En línea: <http://www.dosislas.org/ciudades/voces/participacionyarte.html>

PAUL, Christiane: «Los nuevos medios en el arte mayoritario», *Artnodes*, nº 11 (Noviembre 2011). En línea: <http://artnodes.uoc.edu/index.php/artnodes/article/view/artnodes-n11-paul/artnodes-n11-paul-esp> [Página no operativa en la actualidad].

PERAN, Martí: «Relatos breves sobre (des)encuentros entre arte y arquitectura», 2002. En línea: <http://www.martiperan.net>

- «Racó de Somnis», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº 238 (2003).

- «Carpintería para la esperanza», *Exit Express*, nº 51 (Abril 2010).

- «Instaladores en el museo (la instalación como dispositivo expositivo y como episodio en la historia institucional del arte)». En línea: <http://www.martiperan.net/print.php?id=11>

- «La tercera encrucijada (telegrama sobre arte público)». En línea: <http://www.martiperan.net>

PRADO, Marcela: «Debate alrededor de la Estética Relacional», *Disturbis*, nº 10 (Otoño 2011). En línea: <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Prado.html> [Página no operativa en la actualidad].

RANCIÈRE, Jacques: «Sobre *El maestro ignorante*», *La cañada*, nº 3 (2012).

- «Le partage du sensible: Esthétique et politique». En línea: <http://esferapublica.org/esteticapolitica.ranciere.pdf>

REYES LEÓN, Daniel: «Secret Strike, Archivos de Momentos, de Alicia Framis», *Arteycritica.org* (Julio 2006). En línea: http://www.arteycritica.org/default_140.html

RODRIGO, Javier: «Sotaiart: prácticas críticas en los intersticios de un museo», *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 19 (2007).

- «Educación artística y prácticas artístico-colaborativas: territorios de cruce transversales», *Arte contemporáneo y educación: un diálogo abierto* (2007).

ROMANÍ FERNÁNDEZ, Lucía: «Dispositivos híbridos de intervención en el espacio: los laboratorios colectivos. Prácticas relacionales, intervenciones efímeras y procesos mutantes», *Boletín GC: Gestión Cultural*, n.º 16 (Arte Público) (Abril 2008). En línea: www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-LRomani.pdf

RYAN, Bartholmew: «Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud», *Art in America. International Review* (Marzo 2009).

SANTIAGO, Jorge: «Democracia, ciudadanía y derechos humanos en la obra de Jacques Rancière», *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, n.º 9 (2009).

SCOTINI, Marco: «El lugar del rey. Percepción y relación de clases en Santiago Sierra». En línea: <http://www.gonzalezzygonzalez.org> [Página no operativa en la actualidad].

SUBIRATS, Joan: «¿Qué democracia tenemos? ¿Qué democracia queremos?», *HAOL*, n.º 26 (Otoño 2011).

URRIBARRI, Fernando «Guattari: el paradigma estético», *Zona Erógena*, n.º 10 (Noviembre 1991). En línea: <http://es.scribd.com/doc/22866043/Entrevista-a-Felix-Guattari-1991>

VV. AA.: «Guest Creative. Alicia Framis», *Neo2* (Septiembre 2011). En línea: <http://www.neo2.es/blog/wp-content/uploads/alicia-framis.pdf>

VV. AA. «Metrópolis», programa televisivo de RTVE (Junio 2004). En línea: <http://vimeo.com/22888967>

WHITE, Elisabeth Jayne: «Bakhtinian dialogism: A philosophical and methodological route to dialogue and difference?», *Annual Conference of the Philosophy of Education of Australasia* (2009).

CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN

A la comunidad futura, Espacio Iniciararte, Sevilla, 2008.

Alicia Framis. Apuntes sobre el cielo, Diputación de Huesca, Huesca, 2011.

Alicia Framis: Partages, CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, Burdeos, 2006 (Comisariado: Maurice Fréchuret).

Ana Laura Alaéz. Using Your Guns, MUSAC, León, 2008 (Comisariado: Agustín Pérez Rubio).

Arquitecturas para el acontecimiento, EACC, Castellón, 2002 (Comisariado: Martí Peran).

Ciudades negadas 1. Visualizando espacios ausentes, Centre d'Art La Panera, Lleida, 2006 (Comisariado: José Miguel G. Cortés).

Entre fronteiras, MARCO, Vigo, 2006 (Comisariado: Carolina Grau).

Escenarios domésticos, Koldo Mitxelena Kulturenea, San Sebastián, 2000 (Comisariado: Menene Gras).

Futurismo: 1909-1916, Àmbit, Museo Picasso, Barcelona, 1996 (Comisariado: Ester Coen y María Teresa Ocaña).

Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM: espacio, tiempo, espectador, IVAM, Valencia, 2006 (Comisariado: Isabel Tejada).

Jesús Palomino. Abajo, sin noticias del otro lado, sin voz, Sala Imagen, Sevilla, 2003.

Jesús Palomino. Casas, vallas publicitarias y túneles, Caja San Fernando, Sevilla, 2003.

Jesús Palomino: Mercado ligero esperando, Artium, Vitoria-Gasteiz, 2003.

Josep Maria Martín. How difficult it is to sleep alone, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2002 (Comisariado: Pilar Parcerisas).

Low Key, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2008 (Comisariado: Iria Candela).

Lygia Clark, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997.

Poéticas del lugar. Arte público en España, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001 (Comisariado: Javier Maderuelo y M^a Luisa Martín de Argila).

Rirkrit Tiravanija: Untitled, 1996 (Tomorrow is Another Day), Salon Verlag, Kölnischer Kunstverein, Colonia, 1996.

Rirkrit Tiravanija. Demonstrate, Fundación ARQ ART, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2001.

Siah Armajani, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

Thomas Hirschhorn, Phaidon, Nueva York, 2004.

Traffic, CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, Burdeos, 1996
(Comisariado: Nicolas Bouriaud).

Wax and Jardins. Loneliness in the City, Artimo Foundation, Ámsterdam, 1999.

Xavier Arenós, Ajuntament de Vila-real, ACM, Vila-real, 2007.

RESÚMENES

CASTELLANO

La presente tesis investiga la correspondencia existente entre los discursos estéticos relacionales, dialógicos y antagónicos y la práctica artística contemporánea española. Nuestro trabajo analiza aquellas obras que en nuestro contexto han hecho uso de unas estrategias que han potenciado la creación de encuentros y/o de lugares para la colectividad, con la intención de producir experiencias comunes, intercambios sociales y espacios democráticos aptos para relaciones sociales igualitarias.

Aunque nuestro estudio contempla, lógicamente, el discurso de la estética relacional de Nicolás Bourriaud, la difícil definición de sus límites y la constatación de la contaminación e hibridación de las obras seleccionadas en nuestra tesis, ha determinado que incluyamos otro tipo de discursos críticos surgidos en respuesta a Bourriaud.

Por un lado, realizamos una aproximación al arte dialógico de Grant H. Kester, hecho que nos sirve de contrapunto para analizar las diferencias y similitudes entre ambas posiciones, así como para profundizar en la teoría de la democracia y del espacio público desarrollada por Jürgen Habermas, una teoría en la que Kester se apoya.

Por otro lado, también abordamos el antagonismo relacional, planteado por Claire Bishop. Esta autora parte del concepto de modelo democrático agonístico de Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, para así cuestionar la visión unificadora de la comunidad que ofrece la estética relacional, dado que la misma ignora las diferencias que se dan dentro de una sociedad verdaderamente democrática. Partiendo de esta aportación, revisamos la concepción de democracia propuesta por Jacques Rancière, puesto que se trata de un modelo que, al margen de coincidir con el desarrollado por Mouffe, es el utilizado por Claire Bishop para dotar de fundamento teórico al arte participativo.

Los artistas españoles seleccionados para investigar las correspondencias con las teorías señaladas son los siguientes. Estética relacional: Ana Laura Aláez, Xavier Arenós, Santiago Cirugeda y Alicia Framis. Estética dialógica: Alicia Framis, Santiago Cirugeda, Josep Maria Martín y Jesús Palomino. Antagonismos relacionales: Jesús Palomino y Santiago Sierra.

VALENCIÀ

La present tesi investiga la correspondència existent entre els discursos estètics relacionals, dialògics i antagònics i la pràctica artística contemporània espanyola. El nostre treball analitza aquelles obres que en el nostre context han fet ús d'unes estratègies que han potenciat la creació de trobades i/o de llocs per a la col·lectivitat, amb la intenció de produir experiències comuns, intercanvis socials i espais democràtics aptes per a relacions socials igualitàries.

Malgrat que el nostre estudi contempla, lògicament, el discurs de l'estètica relacional de Nicolás Bourriaud, la difícil definició dels seus límits i la constatació de la contaminació i hibridació de les obres seleccionades en la nostra tesi, ha determinat que inclogam altre tipus de discursos crítics sorgits en resposta a Bourriaud.

Per una banda, realitzem una aproximació a l'art dialògic de Grant H. Kester, fet que ens serveix de contrapunt per a analitzar les diferències i similituds entre ambdues posicions, així com per a profunditzar en la teoria de la democràcia i de l'espai públic desenvolupada per Jürgen Habermas, una teoria en la qual Kester es recolza.

Per altra banda, també abordem l'antagonisme relacional, plantejat per Claire Bishop. Aquesta autora parteix del concepte de model democràtic agonístic de Chantal Mouffe i Ernesto Laclau, per a qüestionar la visió unificadora de la comunitat que ofereix l'estètica

relacional, donat que la mateixa ignora les diferències que es donen dins d'una societat vertaderament democràtica. Partint d'aquesta aportació, revisem la concepció de democràcia proposta per Jacques Rancière, ja que es tracta d'un model que, al marge de coincidir amb allò desenvolupat per Mouffe, és l'utilitzat per Claire Bishop per a dotar de fonament teòric a l'art participatiu.

Els artistes espanyols seleccionats per a investigar les correspondències amb les teories assenyalades són els següents. Estètica relacional: Ana Laura Aláez, Xavier Arenós, Santiago Cirugeda i Alicia Framis. Estètica dialògica: Alicia Framis, Santiago Cirugeda, Josep Maria Martín i Jesús Palomino. Antagonismes relacionals: Jesús Palomino i Santiago Sierra.

ENGLISH

The present thesis investigates the correspondence between relational, dialogical and antagonistic aesthetic discourses and contemporary Spanish artistic practice. Our work analyses those works that, in our context, have used strategies that have fostered the creation of encounters and/or places for the community, with the intention of producing common experiences, social exchanges and democratic spaces suitable for egalitarian social relations.

Although our study logically contemplates the discourse of Nicolás Bourriaud's relational aesthetics, the difficult definition of its limits and the confirmation of the contamination and hybridization of the works selected in our thesis has determined that we include other types of critical discourses arising in reply to Bourriaud.

On the one hand, we make an approach to the dialogical art of Grant H. Kester, a fact that serves us as a counterpoint to analyse the differences and similarities between both positions, as well as to delve into the theory of democracy and public space developed by Jürgen Habermas, a theory on which Kester relies.

On the other hand, we also address the relational antagonism, raised by Claire Bishop. This author takes the concept of the agonistic democratic model of Chantal Mouffe and Ernesto Laclau to question the unifying vision of the community that relational aesthetics offers since it ignores the differences existing within a truly democratic society. Taking

this contribution as a base, we review the idea of democracy proposed by Jacques Rancière, since it is a model that, besides coinciding with the one developed by Mouffe, it is the one used by Claire Bishop to give the theoretical foundation to the participatory art.

The Spanish artists selected to investigate the correspondences with the indicated theories are the following named bellow. Relational aesthetics: Ana Laura Aláez, Xavier Arenós, Santiago Cirugeda and Alicia Framis. Dialectical aesthetics: Alicia Framis, Santiago Cirugeda, Josep Maria Martín and Jesús Palomino. Relational antagonisms: Jesus Palomino and Santiago Sierra.