



Universidad Nacional Autónoma de México
Posgrado en Artes y Diseño
Facultad de Artes y Diseño

ARTE CONTEMPORÁNEO Y *ESTÉTICA RELACIONAL*.
CRÍTICA Y DISCUSIÓN EN TORNO A *ESTÉTICA RELACIONAL*
DE NICOLAS BOURRIAUD

Tesis
Que para optar por el grado de:
Maestro en Artes Visuales

Presenta:
Marlon Miguel García Patiño

Tutor Principal:
Dra. Blanca Gutiérrez Galindo
FAD

Lectores:
Mtro. José Miguel González Casanova Almoina
FAD
Dra. Adriana Raggi Lugo
FAD
Dr. Luis Ernesto Serrano Figueroa
FAD
Dra. Erika Cecilia Castañeda Arredondo
UAM-Cuajimalpa

Ciudad de México, mayo de 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A cada una de mis queridas alumnas, por toda su atención, su afecto, su confianza, por todo su tiempo y su trabajo. Por ustedes quiero investigar más.

A mi tutora, la Dra. Blanca Gutiérrez Galindo, por haber creído en mí más de lo que yo mismo lo hacía. Por guiarme, por toda su generosidad y por forzarme a dar lo mejor de mí.

Y para ti Demian: mi compañero de viaje, mi colega, mi equipo, mi pasión. Sabes que nada de esto hubiera sido posible sin ti y sin todo tu amor.

Arte contemporáneo
y *Estética relacional*

Crítica y discusión en torno a
Estética Relacional de Nicolas Bourriaud

Marlon Miguel García Patiño

Índice

Introducción	11
--------------	----

1

Estética relacional y el problema sobre la definición de las prácticas de participación y colaboración en el arte contemporáneo

1.1 <i>Estética relacional</i> de Nicolas Bourriaud, el texto y el curador	35
1.2 Arte relacional	43
1.3 Participación	51
1.4 Colaboración	57
1.5 Arte socialmente comprometido	60

2

La tensión entre el juicio estético y el juicio social

2.1 El criterio de coexistencia de Nicolas Bourriaud	71
2.2 La postura de Claire Bishop	73
2.3 Entre el arte y la movilización social: <i>Sumando ausencias</i> de Doris Salcedo	85

3

La dimensión política de las prácticas relacionales

3.1 El proyecto político de lo relacional	105
3.2 Antagonismo relacional	111
3.3 Autonomía y heteronomía del arte	121
3.4 Efectividad artística vs. efectividad política: <i>El Susurro de Tatlin #6</i> de Tania Bruguera	132

Consideraciones finales	151
Referencias	159
Imágenes	168

Arte contemporáneo
y *Estética relacional*

Crítica y discusión en torno a
Estética Relacional de Nicolas Bourriaud

Introducción

Entre los años 2011 y 2013 tuve la oportunidad de participar en los talleres de La Colmena y el Seminario de Medios Múltiples, dirigidos por José Miguel González Casanova. El trabajo realizado por los estudiantes participantes, en su mayoría provenientes de la Facultad de Artes y Diseño, representaba un acercamiento a la producción y la reflexión sobre el arte contemporáneo. Uno de los textos analizados en esos talleres fue *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud. En ese momento, me pareció fascinante la posibilidad de que cualquier tipo de interacción humana pudiera ser considerado como acontecimiento artístico en sí mismo. A partir de los proyectos participativos y colaborativos de mis compañeros, así como de la observación del panorama artístico contemporáneo como recién egresado, me fue posible reconocer que el paradigma relacional era un fenómeno no sólo ampliamente extendido, sino hasta requerido como muestra de pertenencia al lenguaje y circuito artísticos.

Con ello, también fui consciente tanto de los serios cuestionamientos respecto a este tipo de prácticas como de algunas problemáticas aún sin resolverse, a saber, el compromiso social o la efectividad

política de la participación en el arte. De manera paralela, a partir de mi experiencia dentro del movimiento #YoSoy132 entré en contacto con algunos prominentes activistas de larga trayectoria en el trabajo con grupos y la organización comunitaria dentro del contexto nacional e internacional. De ahí que el interés inicial durante mis estudios de maestría en esta institución consistiera en explorar la problemática y conflictiva intersección entre las prácticas participativas y colaborativas del arte contemporáneo y las dinámicas activistas que buscan incidir en los ámbitos políticos actuales. Ante estas preocupaciones, y como estudiante del Posgrado en Artes y Diseño, me pareció importante sustentar mi investigación desde la pertinencia y las problemáticas artísticas en vez de la perspectiva sociológica o las prácticas activistas. Más aún, sentí que valía mucho la pena elaborar una tesis no ya desde la perspectiva tradicional artística de hilar mis preocupaciones personales en torno a mi obra, sino distanciarme críticamente de ellas y enfrentarme al desafío de analizar el debate alrededor de lo relacional, lo participativo y lo colaborativo en un sentido teórico. Lo anterior implicaba investigar, observar y reflexionar sobre los conceptos, los autores y los artistas involucrados sin interpretarlos para beneficio de mi propia producción artística. Así, decidí darle prioridad al análisis y entendimiento sobre el lenguaje artístico contemporáneo y dejar para un momento posterior a la investigación las repercusiones que la misma podría tener en mi postura como artista interesado en el trabajo con grupos y las dinámicas sociales y políticas en general.

De esta manera, decidí trabajar partiendo del hecho de que *Estética relacional* (1998) de Nicolas Bourriaud redefinió las prácticas artísticas colaborativas de los últimos años y sobre todo, del debate alrededor de su propuesta, la cual vino acompañada de numerosas

exposiciones, réplicas, reseñas y escritos que criticaron o alabaron el trabajo del curador francés. Es decir, desde la publicación del libro, el denominado arte relacional se esparció por los más diversos contextos políticos, económicos, sociales y artísticos del globo. En ese sentido, me resulta interesante la relación entre la propuesta de lo relacional de Bourriaud en términos de los distintos contextos de su recepción. En el caso del contexto local (Ciudad de México, 2017-2019), y quizás desde las realidades latinoamericanas en general, me parece que los intereses artísticos por la participación y la colaboración están permeados por las preocupaciones sobre la incidencia política y social. De ahí que tomar como pretexto la propuesta de Bourriaud implica en lo personal, dar sentido a las prácticas artísticas colectivas en el contexto local actual.

Por ello, será útil ubicar temporalmente el marco en el que se sitúa la discusión sobre lo relacional, y señalar en primer lugar que algunos momentos de las vanguardias históricas anticiparon las problemáticas sobre la participación y la colaboración. Como bien explica la teórica del arte Claire Bishop en el primer capítulo de su texto *Artificial Hells*, los primeros intentos artísticos por incluir a la audiencia fueron el movimiento Futurista italiano, las aportaciones culturales rusas posteriores a 1917 y el movimiento Dadaísta en París.¹ El primero rompió con la relación tradicional con el público dirigiéndose a una audiencia masiva, inaugurando el uso del performance como arte, utilizando gestos provocativos tanto en el escenario como en las calles y atendiendo a fines políticos; en el segundo caso, el teatro de la *Proletkult* —Asociación de Cultura Proletaria— y los espectáculos para las masas, abordaron

1 Bishop, Claire; *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londres, 2012, p. 41.

cuestiones sobre la autoría colectiva y los medios de expresión de la clase obrera; por su parte, el Dadaísmo parisino incursionó en la esfera del espacio público mediante eventos participativos. Juntos, estos ejemplos indican que los antecedentes de la participación y la colaboración surgieron desde el campo del teatro y el performance, más que de la pintura o el *ready-made*.²

Ya desde la década de los años cincuenta y sobre todo en los años sesenta en Francia, las preocupaciones por la acción, la autoría y la comunidad estaban presentes en los textos de Guy Debord³ como parte de su crítica al “espectáculo” capitalista. De acuerdo con Bishop, el “espectáculo” es para Debord la relación social que vincula a las personas a través de las imágenes, dividiendo a los individuos y volviéndolos pasivos; es en este sentido que la propuesta de Debord se abocó a la construcción de situaciones que produjeran nuevas relaciones sociales y por tanto, nuevas realidades sociales.⁴ Aunque la Internacional Situacionista no fue considerada como un movimiento artístico *per se*, los principales teóricos de la participación y la colaboración —incluyendo el texto de Bourriaud— revisitan y citan constantemente sus textos, en un intento por recontextualizar las experimentaciones situacionistas desde las problemáticas artísticas actuales. Las aportaciones del grupo también fueron de gran influencia para los aconteci-

2 *Ibidem*, p. 41-42.

3 Guy Debord (París, 1931) autor de numerosos ensayos y textos filosóficos, entre los que destaca *La sociedad del espectáculo* (1967). Fue co-fundador de la Internacional Letrista (1952-1957) y la Internacional Situacionista (1957-1972).

4 Bishop, Claire; “Introduction: Viewers as Producers”, en *Participation*, Whitechapel/MIT Press, Massachusetts, 2006, p.12-13.

mientos de protesta política conocidos como “mayo francés” en el París de 1968.

El texto que delimita por primera vez el problema de la experiencia del arte en tanto la participación del público es *Arte, acción y participación* de Frank Popper⁵, publicado en 1975 en los Estados Unidos. En él, Popper vincula los conceptos redefinidos por las que en aquél momento eran las nuevas prácticas del arte (Dadá, Conceptual, Pop, Arte político, Constructivismo): participación, entorno, obra de arte y autor. Para Popper, la participación es la realidad física a la que una o varias personas pueden acceder y en donde el papel del espectador ha evolucionado cuando se espera de él una implicación intelectual y física. El autor también señala que el entorno en el que se inserta la obra se vuelve social cuando entra en juego la participación y afirma que de continuar produciéndose este tipo de arte, puede esperarse que el rol del artista se limite a su papel como organizador, coordinador o intermediario, en oposición al artista genio y talentoso predicado por el arte tradicional. En Popper, es importante la relación entre participación y equidad social, puesto que este nuevo arte democrático consiste en que el poder de la decisión estética se encuentre en manos de todos, con grandes beneficios para el campo del arte y de lo social.⁶

5 Frank Popper (nacido en 1918 en Praga pero nacionalizado inglés y francés) fue profesor Emérito de Estética y Ciencias del Arte en la Universidad de París. Su producción de teoría del arte abordaba el problema de los alcances tecnológicos con relación al arte y la recepción del mismo. Popper publicó otros títulos como *Origins and Development of Kinetic Art* (1968), *Art of the Electronic Age* (1997) y *From Technological to Virtual Art* (2007).

6 Véase Popper, Frank; *Arte, Acción y Participación: El artista y la creatividad hoy*, Akal, Madrid, 1984.

Posteriormente, Suzi Gablik, Suzanne Lacy y Nina Felshin escriben sus aportaciones en la década de los noventa desde el contexto norteamericano. Suzi Gablik⁷ publica en 1992 el pequeño artículo “Connective Aesthetics” en la revista *American Art*, que versaba sobre las prácticas colaborativas de los últimos años. En él, Gablik propone el término “estética conectiva” para referirse a los proyectos artísticos que ponen en práctica valores como la compasión y el cuidado, el ver y atender a las necesidades, actividades mucho más enfocadas en el escuchar que en el ver. La psicoterapia, el concepto de sanación y las discusiones ecológicas son las fuentes que alimentan la propuesta de la autora. Gablik declara que la estética conectiva produce arte desde un modelo de conectividad y sanación, abriendo el ser a su total dimensionalidad.⁸ Según la curadora y crítica del arte Maria Lind, el concepto de Gablik ha sido ignorado por sus intenciones bondadosas y poco críticas.⁹

Por su parte, la artista y teórica del arte estadounidense Suzanne Lacy¹⁰ propone el término “nuevo género de arte público”, difun-

7 Suzi Gablik (Nueva York, 1934) es una crítica, teórica e historiadora del arte.

8 Gablik, Suzi; “Connective Aesthetics”, en *American Art*, Vol. 6, #2, primavera de 1992, p. 2-7.

9 Lind, Maria; “The Collaborative Turn”, en Billing, Johanna (et. al.), *Taking The Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Black Dog Publishing, Londres, 2007, p. 23.

10 Suzanne Lacy (Wasco, California, 1945) se ha destacado en una gran variedad de medios como la instalación, el video, el performance, el arte público y la fotografía. Su papel dentro del proyecto *The Woman’s Building* (1973-1991) en Los Ángeles, en donde diseñó múltiples programas educativos incluyendo su participación en *The Feminist Studio Workshop* (1973), es ampliamente reconocido dentro del mundo del arte. Mientras que en el campo de la pedagogía destaca su desempeño al interior del gabinete

diéndose ampliamente en los Estados Unidos durante los años noventa. La autora define el concepto de “nuevo género de arte público” como los proyectos que se involucran con los sitios y públicos específicos, con los esfuerzos colectivos y acciones de activistas que hacen frente a la tradición elitista de museos, galerías y la estatuaría pública. Según Lacy, este tipo de arte se enfrenta a desafíos nuevos para el arte, tales como las luchas para alcanzar a audiencias no exclusivas, el rol del artista en la sociedad o la definición misma de arte público. Además, agrega que la relación del público con el proceso de la obra no está claramente articulada en los análisis previos dirigidos a esclarecer el problema de la participación y puntualiza que es necesario determinar cómo funciona el público como parte integral de la obra. Ante ello, la artista propone un esquema de círculos concéntricos que nos permite visualizar los distintos grados de compromiso del público con la obra. El círculo central corresponde al impulso creativo que da origen o inicio al proyecto, mientras que en el segundo —colaboración y codesarrollo—, Lacy ha subrayado el papel de quienes cooperan e invierten tiempo, energía e identidad en la obra y que participan profundamente en su autoría —a menudo artistas o miembros de la comunidad sin cuya colaboración la obra no podría realizarse. A continuación, la autora coloca el nivel de los voluntarios y ejecutantes, luego al público inmediato, los medios de comunicación y finalmente, la memoria social.¹¹

de educación en la administración de Jerry Brown, alcalde de la ciudad de Oakland, California, desde el 2011 hasta la actualidad.

11 Véase Lacy, Suzanne; “Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art”, en *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995. La publicación es un compendio de ensayos que discuten los 25 años del arte público alternativo. Textos de Mary Jane Jacob, Patricia C. Phillips, Suzi Gablik, Lucy Lippard o Allan Kaprow han sido incluidos en

La aportación de Lacy sería la primera en discernir los distintos grados de participación en el arte y sobre todo, el momento en el que se define la colaboración como una subcategorización de la participación, indicando un vínculo específico —más íntimo— con la creación de la obra, a diferencia de la concepción más amplia y general del concepto de participación.

Continuando en el contexto norteamericano y en paralelo a la propuesta de Lacy, Nina Felshin¹² profundiza en la idea del arte como experiencia de la colectividad, estudiando las nuevas prácticas artísticas derivadas de una hibridación entre el arte y el activismo.

la compilación, además de una sección de proyectos de artistas y colectivos como Joseph Beuys, Jerri Allyn o las Guerrilla Girls.

Mapping The Terrain también es el título de un performance público organizado por Lacy en 1991 en el Museo de Arte de San Francisco, en el cual artistas, curadores, escritores, teóricos y otros agentes se reunieron para explorar e intentar conformar la historia, las experiencias individuales y los futuros posibles del arte público. Algunos de los ponentes y participantes fueron Judy Baca, Mel Chin, Estella Conwill Májozo, Houston Conwill, Jennifer Dowley, Patricia Fuller, Suzi Gablik, Anna Halprin, Ann Hamilton, Jo Hansen, Helen Harrison, Lynn Hershman, Chris Johnson, Allan Kaprow, Hung Liu, Alf Löhr, Yolanda Lopez, Lucy Lippard, Leopoldo Mahler, Richard Misrach, Peter Pennekamp y Mierle Laderman Ukeles, entre otros. Muchos de los conceptos contenidos en el texto *Mapping the Terrain* provienen del trabajo generado en este evento. Véase también “Mapping The Terrain performance and conference”. Disponible en línea: <http://www.suzannelacy.com/mapping-the-terrain/>

12 Nina Felshin (1944) es una curadora, crítica del arte y activista estadounidense. Fungió como curadora en la Galería Zilkha de la Universidad Wesleyan, en el Centro de Arte Contemporáneo de Cincinnati y en la clausurada Galería de Arte Corcoran en Washington, D.C. Exposiciones emblemáticas curadas por Felshin incluyen “Black and Blue: Examining Police Violence”; “Disasters of War: From Goya to Golub”; “Global Warming: Artists and Climate Change”; and “Framing and Being Framed: The Uses of Documentary Photography”.

Para Felshin, esta nueva forma de hacer arte desafía, explora y borra las fronteras y jerarquías en las que el poder representa la cultura. La autora investiga el devenir histórico de dichas prácticas híbridas, descubriendo uno de sus orígenes en los Estados Unidos, con el conceptual de finales de la década de los sesenta y comienzos de los setenta. Felshin encuentra que las principales características del arte activista son: su carácter procesual, en el sentido de que en vez de orientarse hacia el objeto y el producto, estas prácticas cobran significado a través del proceso de realización y de recepción que suscitan; los lugares en los que estas prácticas toman lugar son lugares fuera de los habituales del mundo del arte; la utilización de los medios de comunicación como parte del proceso artístico; y la naturaleza colaborativa de estas prácticas, en donde la participación pública de las piezas logra incluir a la comunidad, estimulando en distintos niveles la consciencia de los individuos involucrados como creadores o receptores. Es también claro para Felshin, que el arte activista surge en Estados Unidos como respuesta a las políticas neoliberales y al desmantelamiento de los programas sociales que tuvieron lugar durante los años de la administración Reagan-Bush.¹³

13 Véase Felshin, Nina; *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Bay Press, Seattle, 1995. El texto introductorio escrito por Felshin fue traducido al español en la publicación de Blanco, Paloma (et. al.); *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001. La aportación de Felshin menciona el trabajo de grupos como Diggs, Group Material, Artist and Homeless Collaborative, Condé y Beverige, Gran Fury, Women's Action Coalition, San Diego, Lacy y Ukeles, Guerrilla Girls y Art Workers Coalition.

En el 2004 en Estados Unidos, Grant Kester¹⁴ propone el término “arte dialógico” para referirse a la intersección entre arte y activismo cultural, basado en la colaboración con diversos públicos y comunidades. El diálogo creativo y las perspectivas empáticas se encuentran al centro de los trabajos artísticos que el autor rescata en su cronología, en tanto que son obras que presentan modelos de comunicación exitosa. Para Kester, este tipo de arte sucede por lo general fuera de la red internacional de galerías, museos, curadores y coleccionistas, un espacio abierto de la cultura contemporánea en el que pueden articularse preguntas y análisis.¹⁵

Hasta aquí, las aportaciones teóricas sobre las prácticas de participación y colaboración se vincularon indudablemente a la búsqueda de procesos más democráticos en el arte, la equidad social, el activismo y la realidad política. Mientras este nuevo arte público se desarrollaba sobre todo al margen del circuito principal de museos, galerías, subastas y colecciones, la década de los noventa vio surgir una nueva generación de artistas que pronto concentró el flujo económico alrededor del coleccionismo y la venta de arte, al tiempo que su presencia en los principales museos de Estados Unidos y Europa aumentaba exponencialmente. Los llamados artistas apropiacionistas o simulacionistas, de los que Jeff Koons se convirtió en el principal referente, recurrían a un lenguaje neopop y neoconceptual tanto en la pintura como en la escultura. De ma-

14 Grant Kester es presidente del departamento de Artes Visuales, profesor de Historia del Arte y director de la Galería de Arte de la Universidad de California. Entre sus publicaciones se encuentran: *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage* (1998) y *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (2011).

15 Véase Kester, Grant; *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Oakland, California, 2004.

nera simultánea en Europa, los denominados *Young British Artists* (YBAs), patrocinados por Charles Saatchi, dominaron el mercado del arte rápidamente, bajo las estrategias publicitarias del coleccionista y la galería que lleva su nombre. Artistas como Damien Hirst, Tracy Emin, Marc Quinn, Marcus Harvey, Christopher Ofili y los hermanos Chapman se convirtieron en los nuevos íconos del circuito principal de arte contemporáneo con piezas cargadas de imágenes actuales, fáciles de interpretar y que además condensaban algunas complejidades del arte —la autoría, la fama, el genio artístico, lo novedoso, la vida y la muerte— con chistes ingeniosos y provocadores.

Por otro lado en los años noventa en Francia —como explica el filósofo francés Marc Jimenez— Yves Michaud declaraba en un ensayo de 1997 que los paradigmas como el Gran Arte, la Gran Estética, la función utópica del arte, o la subversión o transfiguración artística de la realidad no tenían ya vigencia. De acuerdo con Jimenez, Michaud apostaba por elaborar un nuevo paradigma estético capaz de reemplazar a dos siglos y medio de teorías sobre el arte.¹⁶

Además, cabe destacar que después de la caída del comunismo y con la creación de la Unión Europea¹⁷, aunada a la rápida propa-

16 Jimenez, Marc; *La querella del arte contemporáneo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2010, p. 166-167.

17 La disolución del comunismo en Europa posibilitó la entrada en vigor de las políticas de la Unión Europea (UE) en concordancia con dos tratados internacionales, el de Maastricht en 1993 y el de Ámsterdam en 1999. En ellos se proclama un mercado único con las “cuatro libertades” de circulación para los países miembros: mercancías, servicios, personas y capitales. La protección del medio ambiente y la actuación conjunta en

gación de los nuevos medios de comunicación en línea que conectaron a múltiples naciones del mundo, una nueva cultura global se gestó, en la que los temas de conectividad, interacción y cooperación permearon el pensamiento y la producción cultural.¹⁸

asuntos de seguridad y defensa son temas también incluidos en los tratados. La UE se originó primero como la Cooperación Económica Europea de 1951. En ese momento, los países que formaban parte de ella eran Alemania, Bélgica, Francia, Italia, Luxemburgo y los Países Bajos. En los años siguientes se adhirieron Dinamarca, Irlanda, Reino Unido, Grecia, España, Portugal, y en 1995, ingresan tres países más: Austria, Finlandia y Suecia. Los acuerdos firmados en Schengen, una pequeña localidad de Luxemburgo, permiten gradualmente al ciudadano viajar sin tener que presentar el pasaporte en las fronteras. Millones de jóvenes estudian en otros países con ayuda de la UE. Actualmente, la Unión cuenta con 28 países miembros: además de las naciones mencionadas anteriormente se integraron la República Checa, Chipre, Eslovaquia, Eslovenia, Estonia, Hungría, Letonia, Lituania, Malta y Polonia en 2004; Bulgaria y Rumania en 2007; y finalmente Croacia, en 2013. “Información básica sobre la Unión Europea”. Disponible en línea: https://europa.eu/european-union/about-eu_es.

18 Estados Unidos se convierte en la década de los noventa en el principal proveedor de las nuevas tecnologías del siglo. Bill Gates lanza el sistema operativo Windows 95, la competencia de la Macintosh creada por Steve Jobs desde la empresa Apple. Para la primera década del nuevo siglo, tecnologías como la telefonía celular, la televisión por cable, internet, internet de banda ancha e internet inalámbrico, definieron no sólo la comunicabilidad a nivel global, sino incluso la economía y la producción cultural. Debido al aumento de las necesidades de almacenamiento de información digital, el CD (Compact Disc), el DVD (Digital Versatile Disc), las memorias USB y los Blue-Ray, reemplazaron a los dispositivos anteriores. Sitios web como Google o Wikipedia y los servidores de correo electrónico (Hotmail, Yahoo, Gmail), se vuelven herramientas básicas para la navegación en línea y el acceso a la información en todo el mundo. Cabe mencionar además, el auge de las redes sociales como MSN (Messenger), MySpace, Facebook, Twitter, YouTube, Instagram o Spotify (esta última para la reproducción de música vía internet). La incorporación de las pantallas táctiles y la alta definición determinaron también la creación y distribución masiva de dispositivos como las computadoras portátiles, los reproductores

Es precisamente en este ambiente político —resultado de los procesos de globalización de los años noventa—, económico —sobre todo en términos de las prácticas neoliberales— y artístico —en el que a partir de la realidad global la discusión sobre lo multicultural tomó relevancia—, donde Nicolas Bourriaud¹⁹ publica el texto *Estética relacional*, editado primero en francés en 1998 y luego en inglés y en español en el 2002. *Estética relacional* conjunta una serie de ensayos que habían sido publicados desde 1995 en *Documents sur l'art* y en el catálogo sobre la exposición “Traffic”²⁰,

de mp3 (como el iPod), los nuevos teléfonos inteligentes (iPhone o Blackberry), y las tablets (como el iPad). Con estos alcances en términos de telecomunicaciones y libertad de mercados y transportes, se crea una red global que reafirma la dominación política, económica y cultural occidental sobre el resto de las naciones del mundo. Este proceso es la discusión principal en los debates en torno a la globalización.

19 Nicolas Bourriaud (Niort, Francia, 1965) fungió como corresponsal de *Flash Art* en París de 1987 a 1995. Fue fundador y director de la revista de arte contemporáneo *Documents sur l'art* que se publicó periódicamente desde 1992 hasta el año 2000. Bourriaud también fue curador del Pabellón francés en la Bienal de Venecia (1990), co-director de la Bienal de Lyon (2005), así como curador del Museo Tate Britain en Londres (2007-2010). Dentro de este periodo, en el 2009 fue comisario de la cuarta trienal de la Tate: “Altermodern”. El teórico y curador ocupó además el cargo de Director de la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts del 2011 al 2015. Actualmente, Bourriaud es el director del La Panacée Art Center, en la ciudad de Montpellier, Francia.

20 Los artistas incluidos en esta exposición fueron Vanessa Beecroft, Henry Bond, Angela Bulloch, Jes Brinch, Henrik Plenge Jakobsen, Maurizio Cattelan, Andrea Clavadetscher, Eric Schumacher, Honore D'O, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Jens Haaning, Lothar Hempel, Christine Hill, Noritoshi Hirakawa, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Peter Land, Miltos Manetas, Gabriel Orozco, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Jason Rhoades, Christopher Sperandio, Simon Grennan, Rirkrit Tiravanija, Xavier Veilhan, Gillian Wearing and Kenji Yanobe. Varios de los cuales son nombrados frecuentemente a lo largo de *Estética relacional*.

y en él, Bourriaud acuñó el término “arte relacional” para nombrar a las prácticas artísticas del contexto globalizado de los años noventa que reflexionaban y al mismo tiempo accionaban sobre la esfera de las interacciones humanas.²¹ El entorno globalizado resultaría muy adecuado para la propagación de la teoría relacional y la recepción generalizada de los artistas mencionados en el texto de Bourriaud, primero en los principales eventos artísticos de la escena europea —la Bienal de Venecia, la Documenta de Kassel, la Trienal de la Tate Britain, etc.—, luego en los principales museos de los países occidentales y finalmente en los otros continentes. Las prácticas relacionales, de la mano del aparato teórico y curatorial propuesto por Bourriaud y propagado también por otros galeristas y curadores del medio artístico —sobre todo europeos—, se han convertido en un paradigma de la producción artística de las últimas dos décadas, replicadas y ampliamente debatidas principalmente desde Europa y Estados Unidos.

21 Véase Bourriaud, Nicolas; *Estética relacional*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2013. Durante los años en los que se publica, difunde y debate *Estética relacional*, Bourriaud desempeña el puesto de curador del Centre d’arts plastiques contemporains (CAPC) de Burdeos, y cofundador y director —junto a Jérôme Sans— del Palais de Tokyo (2000-2006), un museo en París dedicado al arte contemporáneo. A cargo de Nicolas Bourriaud el Palais de Tokyo fue renovado y reinaugurado como un espacio de laboratorio, en donde se exhibieron piezas de procesos abiertos e interactivos que se presentaban como *works-in-progress*. El paradigma de laboratorio fue usado también por curadores como Maria Lind, Hans Ulrich Obrist, Barbara van der Linden o Hou Hanru, quienes vieron en este concepto una aproximación más cercana al nuevo arte de la década de los noventa. Con base en la posición institucional de Bourriaud, podemos inferir que el curador se dedicó a teorizar y comisionar esta nueva generación de artistas principalmente en el circuito europeo del arte contemporáneo.

Estética relacional inaugura el problema artístico sobre las relaciones sociales o interacciones humanas como tal, en el que las simples formas de encuentro entre personas se consideran como acontecimientos artísticos por derecho propio. A partir del análisis del texto, me parece que en *Estética relacional* el teórico francés realiza tres afirmaciones principales. La primera se ocupa de la definición de lo relacional —como el arte que trabaja con las interacciones humanas— en función de la supuesta completa novedad frente a los desarrollos del arte, es decir, de la desvinculación de lo relacional con el desarrollo de las prácticas de participación, activismo y colaboración de las décadas anteriores. En un segundo momento Bourriaud propone que en tanto lo relacional representa un nuevo paradigma para el arte, requiere de la creación de un nuevo criterio para su adecuada apreciación: el *criterio de coexistencia*, que evalúa las posibilidades que tiene una obra para incluir al otro. Y tercero, el autor afirma que el arte relacional posee una radicalidad política más efectiva que la atestiguada por las prácticas activistas de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, puesto que plantea una verdadera alternativa al sistema capitalista actual.

Para Bourriaud, éste último es uno de los aspectos más emblemáticos del arte relacional. A lo largo de *Estética relacional*, el autor insiste en que es importante destacar que las prácticas relacionales del arte de los años noventa responden a las condiciones sociales —la división del trabajo, la especialización del conocimiento y el impacto de la tecnología— que se formaron con el nacimiento de una cultura urbana mundial y que permitieron un crecimiento extraordinario de los intercambios sociales, así como un aumento de la movilidad de los individuos a través de nuevas rutas y medios de transporte y telecomunicaciones. Bourriaud está convencido de que la nueva realidad social ha empobrecido los lazos socia-

les y los contactos humanos. Esta lectura materialista le permite entender el arte relacional como aquel que toma como horizonte teórico y práctico la esfera de las relaciones humanas, proponiendo alternativas interactivas o sociales.

Desde la revisión de los distintos artículos en torno a lo relacional, puede deducirse que las aseveraciones de Bourriaud desencadenaron innumerables réplicas al texto de su autoría. He agrupado las tres afirmaciones mencionadas en el párrafo anterior para corresponderlas con tres problemas específicos. En cada uno de los tres apartados se han incluido las respuestas críticas de los autores que resonaron con mayor fuerza en la discusión, para así analizar las problemáticas discutidas sobre lo relacional.

La primera declaración de Bourriaud se corresponde con el problema de definir, clasificar y categorizar las prácticas participativas, colaborativas y relacionales, así como las diferencias o similitudes respecto a las estrategias artísticas de las décadas anteriores. Este problema es discutido en textos de autores como Stephen Wright, Claire Bishop, Maria Lind o Pablo Helguera.²² La segunda enuncia-

22 Tan sólo dos años después de la edición en inglés del texto de Bourriaud, la revista inglesa *Third Text* publica el artículo “The Delicate Essence of Artistic Collaboration” de Stephen Wright. Mientras que la compilación de textos reunidos en el libro *Participation*, coordinada por Claire Bishop y publicada en el 2006, incluyó el texto introductorio de su autoría “Viewers as Producers”. Un año después, la teórica y curadora sueca Maria Lind, escribe su aportación al debate en el texto “The Collaborative Turn”. Por su parte, el artista mexicano Pablo Helguera publica en 2011 el texto *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, en el que subraya la necesidad de profundizar en los conocimientos sobre las prácticas sociales en relación a la producción artística. Finalmente, Bishop reelabora su postura en *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* en 2012.

ción desató la discusión sobre el criterio más adecuado para juzgar las obras relacionales, si debería tratarse de un juicio estético o de uno social, más fiel a la evaluación de las posibilidades de la pieza por integrar al público. Esta cuestión fue señalada primero por Hal Foster y luego ampliamente discutida por la crítica e historiadora del arte Claire Bishop.²³ Por último, la afirmación sobre la nueva política radical de lo relacional fue la idea que generó mayor controversia en las revisiones al texto de Bourriaud. Autores como Anthony Downey, Stewart Martin o incluso Jacques Rancière debatieron esta problemática.²⁴

Al igual que en los principales centros culturales del globo, la recepción de la teoría relacional tuvo eco en América Latina y vino acompañado de algunos textos que discutían una o varias de las

23 El artículo “Antagonism and Relational Aesthetics”, publicado en 2004, es tal vez una de las críticas que mayor resonancia ha tenido frente a *Estética relacional*. Bishop continúa su crítica en “The Social Turn: Collaboration and its Discontents”, que apareció en el 2006 en la revista *Artforum*. Además, el texto de Bishop “Participation and Spectacle: Where Are We Now?” fue incluido en la compilación de Nato Thompson, *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. El texto de Hal Foster “Chat Rooms”, inicialmente publicado en el 2002 como una reseña al libro de Bourriaud, fue también incluido en la publicación de Bishop, *Participation*.

24 Los colaboradores de la revista inglesa *Third Text*, quienes examinan desde la economía política el tipo de interacciones sociales puestas en juego por las obras relacionales, analizan lo propuesto por Bourriaud respecto al problema de la efectividad política. Las aportaciones de Anthony Downey —“Towards a Politics of (Relational) Aesthetics”— y Stewart Martin —“Critique of Relational Aesthetics”— fueron publicadas en el 2006 y en el 2007 respectivamente. El filósofo francés Jacques Rancière —quien ha investigado el problema sobre la relación entre estética y política de manera paralela a la producción de Bourriaud— manifestó su postura frente a las argumentaciones de *Estética relacional*, sobre todo en textos como *La división de lo sensible* (2000) y *El espectador emancipado* (2008).

problemáticas señaladas. Destaca el proyecto editorial de los teóricos Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito²⁵; la serie de publicaciones del argentino Reinaldo Laddaga²⁶, el texto de la mexicana Guadalupe Aguilar²⁷, así como las aportaciones de Irmgard Emmelhainz²⁸, quien denuncia las limi-

25 La publicación española extensamente difundida, *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001), incluía los textos más emblemáticos sobre el problema del arte y el espacio público de autores como Lucy Lippard, Nina Felshin, Martha Rosler, Brian Holmes y Rosalyn Deutsche, aportaciones que hasta el momento no habían sido traducidas al español.

26 En *Estética de la emergencia* (2006) y *Estética de laboratorio* (2010) el autor plantea metáforas para explicar las particularidades que descifran los rasgos generales de las artes —música, literatura, artes plásticas, cine, artes escénicas— de nuestro presente. Laddaga pretende hacer evidente que en la producción artística contemporánea existen continuidades y vínculos comunes a todas sus manifestaciones, y que hay también un interés marcado en abordar una lógica de la coexistencia: el interés por la producción colaborativa y la narración de relaciones “anómalas”. El filósofo sostiene además que estas características se expresan en todas las artes por las condiciones del contexto actual, marcado sobre todo por los espacios comunicativos producidos por las tecnologías de la proximidad —la televisión e internet.

27 La historiadora del arte mexicana Guadalupe Aguilar propone una clasificación alterna respecto al arte de colaboración en el texto *Arte Participativo*, publicado en el 2012. Dicha categorización estaba basada ya no en el grado de participación sino en la naturaleza cualitativa de ésta: física, psicológica o social.

28 Los artículos de su autoría “Neoliberalismo y autonomía del arte” (2014), “Arte y giro cultural: ¿Adiós al arte autónomo comprometido?” (2013), “El huevo de la serpiente: Arte y cultura visual en México desde la crisis financiera 2008-2015” (2015), “Resistiendo a(las implicaciones de)l presente” (2011), “The Tendentially Ideological Screwball in Pedro Reyes’ Permanent Revolution” (2015), o “Some Thoughts on Art in Mexico from the 1990s and 2000s”, han sido publicados en distintos medios.

taciones de las prácticas del arte socialmente comprometido en el contexto neoliberal.

En este estado de cosas me pregunto en primer lugar ¿cómo puede definirse la participación, la colaboración y lo relacional respecto a las prácticas del arte contemporáneo?, ¿qué tan novedoso resulta lo relacional en relación a los desarrollos del arte del siglo XX? Por otra parte, ¿cómo deben juzgarse las prácticas participativas, de colaboración o relacionales?, ¿deben valorarse por su vinculación al desarrollo del arte o precisamente debe aplaudirse su interés por incidir en campos no artísticos en pos de procesos más democráticos y de equidad social? Y por último, ¿es acaso el arte relacional efectivamente más político que el arte activista de las décadas anteriores? O ¿cuál es el sentido y pertinencia política de los proyectos de cada uno?

Partiendo de estas preguntas, pretendo analizar y explicar la propuesta de *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud como paradigma vigente de discursos y prácticas en el arte contemporáneo. Mi interés principal radica en enfocar el problema sobre la unión de la dimensión artística con las dinámicas sociales o las implicaciones políticas. Del análisis detenido de esta intersección se revelará una relación dialéctica entre ambos campos, de la que me resulta necesario discernir sus elementos clave. Para ello, he dividido los capítulos de la investigación en análisis particulares sobre las tres afirmaciones principales del texto de Bourriaud, cada una de las cuales se corresponde con la discusión de problemáticas específicas. En cada caso, contrastaré las ideas de Bourriaud con las aportaciones más conocidas de los detractores de la teoría relacional.

Bajo esta categorización, en el primer capítulo se ponderará la definición de la estética relacional del teórico francés frente a la pregunta por la delimitación de los conceptos de participación, colaboración o de arte socialmente comprometido, enmarcando la discusión dentro del contexto de la globalización tecnológica y de la economía de servicios. Para este apartado hemos elegido algunas aportaciones puntuales de Claire Bishop, Maria Lind y Pablo Helguera por las argumentaciones que los autores se dirigen mutuamente sobre esta línea de la discusión. A mi parecer, la búsqueda por definir tales prácticas artísticas pone en tensión los intereses particulares de cada actor por mantener su pertenencia a la esfera del arte o rechazarla en pos de la incidencia sobre el campo de lo social. En este caso, el análisis de dos obras de Rirkrit Tiravanija permitirá discutir en términos artísticos las posturas de Bourriaud y Bishop sobre en qué sentidos lo relacional se vincula a las prácticas del arte de otras décadas y de qué manera se plantean elementos o dinámicas novedosas para el arte contemporáneo, aludiendo a su vez, a mecánicas sociales no propiamente artísticos.

En el segundo capítulo se analizará la propuesta del *criterio de coexistencia* de Bourriaud, concepto que atiende a la cuestión sobre la manera más adecuada para evaluar las prácticas relacionales: el juicio estético o el juicio social. Dicha disyuntiva condensa la querrela sobre el cruce de la esfera artística con la esfera de lo social, en la que el criterio estético parece tirar en el sentido de la autonomía del arte y el criterio social aboga por su heteronomía. Así, este apartado confronta gran parte de la producción de Bishop con la teoría de Bourriaud, puesto que esta problemática es la más analizada en los textos de la crítica de arte norteamericana, así como su mayor aportación al debate. Analizaré algunas obras de Santiago

Sierra y Doris Salcedo por tratarse de dos casos en los que abundan las críticas éticas sobre su labor artística, ampliando la discusión desarrollada en este capítulo.

En la tercera sección se ha enfocado el problema sobre la radicalidad y efectividad política aseverada por Bourriaud respecto a lo relacional. Para desentrañar esta problemática se aludirá primero al concepto de “antagonismo relacional” propuesto por Bishop, que implica asimilar el desacuerdo y el descontento en las prácticas relacionales; y segundo, el texto de Stewart Martin “Critique of Relational Aesthetics”, debido a que el filósofo inglés desmenuza concienzudamente las argumentaciones de Bourriaud desde la perspectiva de la economía política, planteando la discusión sobre la dimensión política de lo relacional en términos de la autonomía y heteronomía del arte. Mediante el análisis de la obra de Tania Bruguera se discutirán una vez más, las tensiones entre las esferas de lo artístico y lo social, en donde el proyecto político que propone la artista cubana a través de sus piezas se manifiesta como la construcción de un sentido de ciudadanía que funcione para modelar una nueva realidad.

Las obras que se mencionan en cada capítulo corresponden a los artistas vinculados a las prácticas relacionales, de participación, de colaboración o de arte socialmente comprometido que me han sido útiles para ejemplificar y profundizar la discusión teórica, y fueron seleccionados por su aparición en alguno o varios textos del debate sobre lo relacional, o por la claridad que proporcionan frente a las definiciones y argumentaciones de los autores.

1

Estética Relacional y el problema
sobre la definición de las prácticas
de participación y colaboración en
el arte contemporáneo

Como se vio, el desarrollo del arte en el siglo XX fue testigo de varias propuestas que definieron, clasificaron y categorizaron las prácticas artísticas de participación y colaboración. En la década de los noventa, cuando Bourriaud publica *Estética relacional*, el texto fue una aportación más a esta problemática al tiempo que tomó distancia de ella. Entonces, ¿cómo se define e inserta el concepto de lo relacional con respecto a la discusión teórica de las últimas décadas? y ¿qué tan novedoso resulta lo relacional en relación a los desarrollos del arte del siglo XX?

Ante estas preguntas, el objetivo de este capítulo consiste en ubicar y analizar la propuesta de Bourriaud desde la problemática de la clasificación y la categorización de las estrategias participativas en el arte contemporáneo y dentro contexto globalizado. Se contrastarán las posturas de Claire Bishop, Maria Lind y Pablo Huelguera con la definición de Bourriaud, puesto que estos autores cuestionan la afirmación del curador francés sobre la completa innovación de las estrategias relacionales respecto a los desarrollos del arte. Me referiré también al trabajo de Rirkrit Tiravanija para enriquecer la discusión teórica.

1.1 *Estética relacional* de Nicolás Bourriaud, el texto y el curador.

“Traffic”, la primera exposición relacional, tuvo lugar en el CAPC (Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos) entre enero y marzo de 1996. En esta propuesta curatorial, Bourriaud agrupó a 28 artistas —a pesar de sus diferencias temáticas— por considerar que todos ellos abordaban de alguna manera los encuentros entre

personas. Los autores presentados en la muestra serían considerados posteriormente como los artistas relacionales por excelencia. Algunas piezas en exhibición incluían un espacio en el que Rirkrit Tiravanija colocó grupos de sillas y mesas hechos de empaques de cartón, cada uno de los cuales incluía una mini bar con vino tinto y agua mineral; en otra sala, el artista Dominique Gonzalez-Foerster asistía a los visitantes a trazar un dibujo de la planta de la casa donde vivían cuando eran niños, algunos recuerdos y sentimientos eran integrados como notas sobre las hojas y después colocadas en las paredes de la habitación junto a otros dibujos; Vanessa Beecroft por su parte, usó prendas idénticas y la misma peluca para vestir a un grupo de mujeres.

El curador Carl Freedman —defensor de la generación de los YBAs— reseñó con desdén que el estilo de la antiforma y el uso de materiales de bajo impacto fueron el común denominador de la muestra, desviando el interés de complejos procesos de fabricación y enfatizando la propuesta por sobre el producto. También apuntó que muchas piezas partían de alguna acción, evento o performance y que éstos fueron presentados para la ocasión en forma de documentaciones, grabaciones o utilería y otros objetos.¹ Al respecto, Bourriaud señaló en una entrevista² que gracias a la crisis económica y subsecuente recesión del mercado del arte a principios de los años noventa, las galerías y las

1 Véase Freedman, Carl; “Traffic”, en *Frieze Magazine*, Issue 28, Londres, mayo de 1996. Disponible en línea: <https://frieze.com/article/traffic>. Visto por última vez 6 de agosto de 2018.

2 Véase Simpson, Bennet; “Public Relations: An Interview with Nicolas Bourriaud”, en *ArtForum*, abril del 2001. Disponible en línea: <http://web.mit.edu/allanmc/www/simpson1.pdf>

instituciones se abrieron a tipos de arte inateriales y no tan comerciales, proyectos que estos espacios no hubieran siquiera considerado cinco años antes. En la misma conversación, el curador francés también afirma que sus ideas sobre la estética relacional comenzaron a partir de la observación de un grupo de artistas de su generación —Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Vanessa Beecroft— y que la teoría relacional representó para él, un método crítico para aproximarse al arte de la década y a la sensibilidad compartida por estos artistas.

Estética relacional fue editado primero en francés en 1998 y posteriormente en inglés y en español en el 2002. El libro conjuntó una serie de ensayos que habían sido publicados desde 1995 en *Documents sur l'art* y en el texto sobre la primera exposición relacional titulado “Traffic: Los espacios-tiempos del intercambio”³. En este último, Bourriaud acuñó el término “arte relacional” para nombrar las prácticas artísticas del contexto globalizado de los años noventa que reflexionaban y al mismo tiempo accionaban sobre la esfera de las interacciones humanas.

Me parece pertinente destacar que Bourriaud ha reiterado en varias ocasiones que sus teorías surgen de la cuidadosa observación del trabajo en el campo del arte y que por tanto, él se limita a reflexionar sobre lo que existe a su alrededor y “no a ilustrar ideas abstractas con una generación de artistas”⁴. Esto implica localizar

3 Véase Bourriaud, Nicolas; “Traffic: Space-Times of the Exchanges”, en *Traffic* (catálogo de exposición), CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, París, 1996.

4 Bourriaud, Nicolas; *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, Nueva York, 2002, p. 4. Todas las

el papel de Bourriaud no sólo como teórico o historiador, y no sólo como curador, sino como un pensador anclado indudablemente a la producción artística con la que tiene contacto directo.⁵ Este hecho, dirige nuestra atención a la diferencia existente entre lo que afirma el curador y lo que los artistas manifiestan respecto o a través de sus obras. Como podrá verse en el análisis del debate sobre lo relacional, lo que se pone a discusión es la obra de los artistas a partir de lo que Bourriaud enuncia de ellos, mientras que las palabras del artista han quedado fuera de escena. La figura del curador por encima del discurso de los artistas. En estos términos, la conversación entre los interlocutores se vuelve tensa y conflictiva, como lo fue la defensa que el artista inglés Liam Gillick realizó ante la crítica lanzada por Claire Bishop sobre su trabajo artístico.⁶

traducciones son más a menos que se indique lo contrario.

5 Lo anterior se pone de manifiesto en las correspondencias entre los proyectos curatoriales de Bourriaud y las posteriores publicaciones de su autoría que aluden a las ideas abordadas en dichas exposiciones: *Estética relacional* (1998) y *Postproducción* (2002) reflexionan sobre las exhibiciones “Traffic” (1996) y “Playlist” (2004); el texto “Topocrítica: El arte contemporáneo y la investigación geográfica” se incluyó en el catálogo de la muestra “GNS. Global Navigation System” que se presentó en el Palais de Tokyo en el 2003; *Radicante* (2009) le sigue a la cuarta Trienal “Altermodern” de la Tate Gallery en el mismo año, en donde Bourriaud fungió como curador; el último ejemplo es el texto *La exforma* (2014), en el que se incluyen entre otras, las reflexiones de Bourriaud sobre la Bienal de Taipei, también curada por él en el mismo año.

6 En el artículo “Antagonism and Relational Aesthetics” Bishop toma como ejemplos la obra de Rikrit Tiravanija y Liam Gillick, dado que Bourriaud considera que ambos artistas son paradigmáticos de la idea de estética relacional. Bishop critica la obra de ambos artistas con el objetivo de demostrar que ninguno de los dos artistas crea o propone relaciones humanas más democráticas. Ante ello, Gillick responde a las afirmaciones de Bishop. Véase Gillick, Liam; “Letters and Responses”, en *October Magazine*, #115, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, invierno del 2006, p.

El objetivo de Bourriaud, tal como lo enuncia en *Estética relacional*, es proponer una nueva herramienta teórica para entender el arte relacional de los años noventa a partir de una aproximación materialista. Mediante este análisis de la situación social de los artistas de la década, el autor advierte que los medios de producción actuales son totalmente distintos a los de otros periodos de la historia y por tanto, implican un cambio de paradigma frente a la producción artística. En ese sentido, para Bourriaud, el paradigma del arte ya no es el proyecto moderno de emancipación mundial, sino el de crear posibilidades alternas al modelo global y urbano partiendo de contextos preexistentes.⁷

Para Bourriaud, el grupo de artistas relacionales responde a las profundas y amplias transformaciones sociales de la década —el contexto de la globalización tecnológica y el capitalismo de servicio. El teórico francés afirma que la innovación del arte de los años noventa no es ni el estilo ni el tema, y define lo relacional como “el arte que toma como horizonte teórico-práctico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado”.⁸

Y agrega que:

El artista se concentra entonces, cada vez más claramente, en las relaciones que su trabajo va a crear en su público, o en la

96-106.

7 Bourriaud, Nicolas; *Estética relacional*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006, p. 9-13.

8 *Ibidem*, p. 13.



1 y 2. Jens Haaning, *Turkish Jokes*, 1994.

*invención de modelos sociales. Esta producción específica determina no solamente un campo ideológico y práctico, sino también nuevos dominios formales. Las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces en “formas” artísticas plenas: así, los meetings, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales.*⁹

Una pieza que ilustra las nuevas estrategias formales de los artistas relacionales que menciona Bourriaud es *Turkish Jokes* (1994) de Jens Haaning, en la que el artista danés difunde por un altavoz historias chistosas en turco en una plaza de Copenhague, y en la que los inmigrantes se unen en una risa colectiva que invierte su situación de exiliados. Tan sólo el gesto comunicativo de contar chistes en un idioma foráneo en el espacio público saca a relucir las relaciones entre locales y extranjeros que han inmigrado de Turquía a Dinamarca en busca de mejores condiciones de vida.

A partir de este y otros artistas de la década, el teórico francés considera enfáticamente el arte en general —y el arte relacional en específico— como su constitución de intercambio social, y también como un intersticio social —en palabras de Bourriaud “un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas a las vigentes en este sistema”.¹⁰

9 *Ib.*, p. 31.

10 *Ib.*, p. 16.

Habiendo delimitado el concepto de lo relacional, Bourriaud también declara que este tipo de arte:

*Nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística. Su postulado fundamental — la esfera de las relaciones humanas como lugar para la obra de arte— no tiene ejemplos en la historia del arte.*¹¹

La afirmación anterior revela la intención del autor de diferenciarse por completo de las prácticas artísticas de participación y colaboración de las décadas anteriores. Es precisamente esta idea la que otros teóricos, críticos e historiadores del arte debatirán a Bourriaud, desencadenando el resurgimiento de numerosas propuestas conceptuales para pensar lo relacional, lo participativo, lo colaborativo y el arte social. En *Estética relacional*, el teórico francés complementa esta idea enunciando lo siguiente:

*Para terminar con cualquier polémica en torno a un supuesto regreso al arte “conceptual”, debemos tener presente que esos trabajos [los relacionales] no celebran la inmaterialidad. Ninguno de estos artistas privilegia las performances o el concepto, palabras que ya no tienen significado. En síntesis, ya no existe la primacía del proceso de trabajo sobre los modos de materialización de ese trabajo (lo opuesto al process art y al arte conceptual, que tendían al fetichismo del proceso mental en contra del objeto).*¹²

¹¹ *Ib.*, p. 53.

¹² *Ib.*, p. 57.

Como resultado de la aproximación materialista que realiza Bourriaud al arte de la década de los noventa, el autor concluye que lo relacional no tiene precedentes en los desarrollos del arte del siglo XX, puesto que los medios de producción y los avances tecnológicos son completamente nuevos y que por tanto, el paradigma artístico enfoca problemas nunca antes vistos, tales como la interactividad, la conectividad o la comunicación global y simultánea. Si bien es cierto que con *Estética relacional* se inaugura el problema artístico sobre las relaciones sociales o interacciones humanas como tal, en el que las simples formas de encuentro entre personas se consideran como acontecimientos artísticos por derecho propio, también habría que evaluar si efectivamente la afirmación de Bourriaud sobre la completa novedad de lo relacional es contundente o si por el contrario, los problemas de la conectividad, la interacción, el papel del artista, el rol del público, el grado de compromiso con sitios o comunidades específicas, el compromiso político, moral o crítico del arte, así como la definición del arte mismo, habían sido previamente explorados en otros momentos de la historia del arte, específicamente en las prácticas artísticas de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta.

1.2 Arte relacional

De acuerdo con Bourriaud, como arte de las interacciones humanas, los artistas relacionales reflexionan sobre la nueva globalización tecnológica y económica que se configuró durante la década de los noventa y que dio forma a nuevas relaciones sociales. Mediante la red que permitió con facilidad el flujo mundial de la información, las prácticas relacionales se asimilaron rápidamente

al mercado del arte y al circuito de galerías europeas y norteamericanas gracias a la difusión que le siguió a los principales artistas, exposiciones y obras de arte destacados por Bourriaud. Si los artistas relacionales hacían eco de la situación geopolítica occidental de apertura de mercados y de los alcances de la tecnología para conectar a personas de todas partes del mundo, entonces es entendible que lo relacional se haya convertido en el nuevo paradigma de producción artística de las últimas décadas. En otras palabras, si lo relacional era un tipo de arte que respondía a las condiciones de la globalización, por lo tanto, cualquier ciudad globalizada o en ciernes de globalizarse proporcionaba las circunstancias adecuadas para que lo relacional tuviera una amplia recepción en los ámbitos artísticos locales.

Por otro lado, Bourriaud proclama una completa desvinculación de las prácticas relacionales respecto a los desarrollos del arte. La obra de Rirkrit Tiravanija¹³ —tal vez el artista más representativo de lo relacional dado que su obra es mencionada, reseñada o analizada en casi todos los textos que discuten la propuesta relacional de Bourriaud—, servirá para analizar tal enunciación. En la pieza *Untitled (Free/Still)*, exhibida por primera vez en la 303 Gallery de

13 Rirkrit Tiravanija (Buenos Aires, 1961) es un artista de padres tailandeses que fue criado en Argentina, Tailandia, Etiopía y Canadá, actualmente reside entre Nueva York, Berlín y Chiang Mai. La obra de Tiravanija manifiesta la propia existencia nómada del artista, combinando distintos contextos culturales en experiencias e intercambios efímeros. En 1984 recibió el título de licenciatura en el Ontario College of Art y concluyó la maestría en la School of the Art Institute of Chicago en 1986. De 1985 a 1986 participó en el Whitney Independent Study Program. Ha recibido numerosos reconocimientos, incluyendo el Absolut Art Award (2010); el Premio Hugo Boss (2004); el Lucelia Artist Award (2003); y el premio de la Fundación Gordon Matta Clark (1993), entre otros.

Nueva York en 1992, Tiravanija mudó todo lo que encontró en las oficinas y almacenes de la galería al espacio principal de exhibición, incluyendo al director, que fue obligado a trabajar en público, junto a olores de comida y cenas. En el almacén, el artista montó lo que fue descrito como una cocina de refugiados improvisada. Ahí, Tiravanija cocinó curry para los visitantes, mientras que los utensilios desechables y los empaques de comida se convirtieron en la exhibición cuando el artista no se encontraba en la galería. Posteriormente, en la pieza *Untitled (Tomorrow Is Another Day)* (1996) presentada en el Kolnischer Kunstverein de Colonia, el artista hizo que se construyera una réplica en madera de su departamento de Nueva York, mismo que se mantuvo abierto al público las 24 horas del día. El público podía usar la cocina para preparar comida, usar el baño para limpiarse, dormir en la recámara o convivir y charlar en la sala de estar.

En *Untitled (Free/Still)* el hecho de que el artista prepare, ofrezca y comparta un platillo tradicional tailandés con el público, es el eje fundamental de la obra, este momento de convivencia es la obra —*ad hoc* con los términos en los que Bourriaud describe lo relacional. La acción no tiene una forma completamente definible: está delimitada solamente por el espacio mismo de la galería y el tiempo de exhibición, pero la forma de la pieza está abierta a lo que los participantes decidan hacer—, y desencadena en última instancia la creación de relaciones entre sujetos, por más espontáneas y superficiales que puedan ser. Es decir, la categoría de lo relacional se corresponde bien con la pieza de Tiravanija por el hecho de que el artista ha enfatizado las interacciones que tienen lugar en el espacio de exhibición, considerando este momento de convivencia como arte. Los materiales y restos de la acción que se presentan de manera descuidada, son exhibidos en el mismo espacio como



3. Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free/Still)*, 1992.



4. Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free/Still)*, 1992.



5. Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free/Still)*, 1992.

registro de lo sucedido: el rastro de las relaciones múltiples, diversas y momentáneas que tuvieron lugar. Además, en esta pieza se diluye la diferencia entre artista y espectador, puesto que es el público quien activa y modela la pieza, el papel del artista se limita a facilitar la situación.

En ambas piezas se diluye el límite entre el espacio autónomo del arte y el espacio de la vida cotidiana. En *Untitled (Tomorrow is Another Day)*, cuando Tiravanija replica el espacio que él mismo habita en otra ciudad e invita a los espectadores a habitarlo, no sólo se posibilita la activación de la pieza por parte de la audiencia, sino que lleva los comportamientos habituales de la vida cotidiana misma al espacio del arte, borrando drásticamente las convenciones de comportamiento social que distinguen el espacio público o el espacio de trabajo del espacio privado. En este sentido, el papel de la galería no es solo el de diferenciar el arte de cualquier otra

comida o actividad recreativa —tal como opina Claire Bishop¹⁴—, sino que compromete el límite entre el espacio destinado para habitar y el espacio de trabajo: el espacio del arte. Es decir, en vez de sacar la obra de arte al espacio exterior de la galería —como lo harían las estrategias conceptuales y de *Land Art* de los años sesenta—, Tiravanija lleva las interacciones humanas cotidianas al espacio del arte, enfatizando el hecho de que las relaciones entre personas suceden indistintamente al exterior o al interior de las instituciones del arte.

La “mudanza” del departamento neoyorkino de Tiravanija a otro continente, así como la posibilidad de habitar de manera efímera la réplica de la vivienda en Colonia, le permite al artista compartir con los visitantes una sensación de movilidad y nomadismo permanente —tal como debe ser el *modus vivendi* del artista argentino-tailandés—, reflexionando así sobre la identidad cultural en el contexto globalizado.

14 De acuerdo con la crítica e historiadora del arte, el hecho de que los elogios a las piezas *Untitled (Free/Still)* y *Untitled (Tomorrow is Another Day)* de Tiravanija enfatizan el haber logrado la situación social de un bar, es bueno como una extensión de la comunicación, pero no es representativa de un proceso democrático. Por ello, Bishop reclama a Tiravanija no abordar los aspectos políticos de la comunicación y pregunta qué hubiera pasado si el artista hubiera permitido que personas realmente necesitadas de asilo ingresaran a la instalación y se hubieran negado a salir del museo. Según la autora, las interacciones del arte relacional, a las que Bourriaud se refiere como armoniosas, lo son porque las obras están dirigidas a sujetos que tienen algo en común —entendiendo por común, el circuito del arte— y concluye que las instalaciones interactivas de Tiravanija se basan en la presencia del espectador dentro de un espacio como la galería para diferenciar el arte del entretenimiento. Bishop, Claire; “Antagonism and Relational Aesthetics”, en *OCTOBER* #110, October Magazine/MIT, Massachusetts, otoño de 2004, p. 67-69.

Desde mi modo de ver, las estrategias artísticas utilizadas en estas piezas por Tiravanija son similares a las de la crítica institucional de las décadas de los sesenta y setenta.¹⁵ En específico, destacamos la similitud con la obra del estadounidense Michael Asher —*Untitled* (1974), instalación presentada en la Clare Copley Gallery en la que el artista retiró la división entre el espacio de exhibición y las áreas de oficinas—, con la de Gordon Mattla Clark —la pieza *Food* de 1971, donde el artista instaló junto con otros colegas un restaurante abierto a todo público—, o las propuestas del artista rumano Daniel Spoerri —que consistieron en vender latas de comida en una galería de Copenhague con el título *Atención: Esto es una obra de arte*, cocinar para los visitantes de una exposición, o abrir su propio restaurante en Düsseldorf. Estas obras abordaban problemas como la disolución de los límites entre el arte y la vida, los roles del autor y el espectador o la definición del arte mismo. Las mismas preocupaciones artísticas pueden encontrarse también en el trabajo de Tiravanija —vinculando su obra con el arte de las décadas pasadas—, a las que se suman los nuevos intereses que las piezas del argentino-tailandés exploran, como la movilidad de la identidad cultural o la migración, problemáticas vinculadas a los procesos de globalización. Una última pista sobre la relación de la obra de Tiravanija con el arte de otras décadas es la recurrencia a los *Untitled* —sin títulos—, en particular al men-

15 El filósofo inglés Peter Osborne afirma en el texto introductorio de la publicación *Arte conceptual* que “el arte considerado de ‘crítica institucional’ tiene por objetivo intervenir en la totalidad de las situaciones institucionales que contribuyen a considerar algo ‘arte’”. En ese sentido, la estrategia de Tiravanija desmantela la dimensión burocrática y mercantil, así como las relaciones sociales del circuito artístico, para ponerlas a la luz como parte de la dinámica de la obra misma. Osborne, Peter; “Estudio”, en *Arte Conceptual*, Phaidon Press, Londres 2006, p. 43.

cionado ejercicio de crítica institucional de Michael Asher.¹⁶ La renuencia a los títulos en el Minimalismo implicaba que no había nada que ver —en el sentido de apreciación estética visual—, y dirigía la atención a la literalidad de los materiales o a las relaciones con el espacio que propiciaba la obra. En el caso de Tiravanija, esta estrategia enfatiza la convivencia del momento de la comida o la acción de habitar la réplica de su departamento.

Con base en el análisis sobre el trabajo de Tiravanija, puede afirmarse que el distanciamiento que proclama Bourriaud de lo relacional respecto al arte de las décadas anteriores no es del todo cierto. Si bien los artistas relacionales abordan nuevas preocupaciones propias del contexto globalizado, también es cierto que el interés por la definición del arte, el papel del autor y del público, o las estrategias participativas fueron abordados por los artistas minimalistas, conceptuales, procesuales, el *Land Art* o el Arte activista de los años sesenta, setenta y ochenta. Asimismo, se reafirma que las ideas expuestas en *Estética relacional* no corresponden a las palabras de los artistas o a los planteamientos propuestos en sus obras. Es decir, cuando se discute lo relacional, debe advertirse que lo que se debate son las afirmaciones de Bourriaud y no la obra de los artistas mencionados por el teórico francés.

16 Nos referimos a *Untitled (1971)*, cuya similitud con *Untitled (Free/Still)* (1992) resalta porque tanto Asher como Tiravanija cuestionaron la definición del arte y los límites en los que sucede el arte y la vida cotidiana; el primero al suprimir las divisiones entre salas de exhibición y espacios de oficina, y el segundo al convertir las áreas de trabajo de la galería en espacios de exposición y viceversa.

1.3 Participación

Con el fin de tomar una distancia crítica tanto del término “relacional” como de las características descritas por Bourriaud, resurgen y aparecen otras categorías para designar este tipo de prácticas artísticas. En mi opinión, Claire Bishop aboga primero por enfatizar el concepto de participación para subrayar la genealogía de este tipo de estrategias, anclada a los desarrollos del arte del siglo XX. A ello le siguió el rescate del concepto de colaboración, mismo que Maria Lind pone de frente al hablar de las obras del nuevo siglo y que nombra como “giro colaborativo”, en respuesta también a la argumentación de Bishop, quien un año antes había propuesto el término “giro social”. Ya entrado el nuevo milenio, comienza a usarse el concepto de “arte socialmente comprometido” (*socially engaged art*) para referirse a los proyectos que buscan una implicación más íntima con las comunidades y públicos específicos, con un marcado interés por incidir en las problemáticas sociales, a diferencia de los artistas relacionales que realizan sus obras principalmente en espacios de museos y galerías. Claire Bishop o Pablo Helguera son algunos teóricos que destacan este concepto.

Claire Bishop¹⁷ es una de las más fervientes detractoras del aparato teórico construido por Bourriaud. Toda su producción teórica resulta contrastante —implícita o explícitamente— respecto a

17 Nacida en 1971, la historiadora y crítica de arte norteamericana ha centrado su trabajo en la investigación sobre las prácticas sociales, colaborativas y participativas en el arte contemporáneo. Es importante destacar que sus publicaciones han sido traducidas a más de dieciocho idiomas, convirtiéndola en una referencia fundamental para el estudio del fenómeno de la participación en el arte.

las tres afirmaciones principales de *Estética relacional*. Ante la primera aseveración de Bourriaud, que define lo relacional como el arte que reflexiona e incide en las interacciones humanas y sin ejemplos anteriores en el desarrollo del arte del siglo XX, Bishop edita la compilación *Participation* (2006)¹⁸. En el libro, Bishop nos ofrece una variedad de posturas distintas a la del curador francés, acentuando la presencia de otras perspectivas críticas e históricas respecto al arte participativo en detrimento del protagonismo de *Estética relacional*. En el artículo introductorio a la compilación, Bishop menciona que:

*El objetivo [de la compilación] ha sido el de proveer una genealogía histórica y teórica sobre el reciente arte social y colaborativo, presentando una variedad de posturas que permitan a estudiantes e investigadores reflexionar más ampliamente los presupuestos e implicaciones de los decretos artísticos por participar.*¹⁹

Así, parece que la finalidad de Bishop es dejar claro que el arte relacional, así como las estrategias recientes de participación y co-

18 La publicación se divide en tres apartados que agrupan los textos en propuestas de teóricos, artistas y curadores. Se incluyen, entre otros, los ensayos de Guy Debord “Towards a Situationist International” (1957), Jean-Luc Nancy “The Inoperative Community” (1986), Félix Guattari “Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm” (1992), Jacques Rancière “Problems and Transformations in Critical Art” (2004); y las crónicas y reflexiones de artistas como Allan Kaprow, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Joseph Beuys, Adrian Piper, Carsten Höller, Rirkrit Tiravanija, Jeremy Deller o Thomas Hirschhorn.

19 Bishop, Claire; “Introduction: Viewers as Producers”, *Op. Cit.*, p. 13.

laboración no se diferencian radicalmente de otros periodos, sino que están íntimamente ligados y, al contrario de lo que declara Bourriaud, son producto de las prácticas artísticas de las últimas décadas. A través de las distintas publicaciones de Bishop, puede advertirse la insistencia de la autora por refutar esta afirmación de Bourriaud al contrastarla con su propia investigación.

De esta manera, Bishop evidencia que la participación y la colaboración fueron exploradas por distintas vías en los desarrollos del arte del siglo XX. La crítica estadounidense analiza por ejemplo, las primeras preocupaciones del Futurismo italiano por romper con la relación tradicional del espectador, el uso del performance como medio artístico y los gestos provocativos que realizó el grupo tanto en el escenario como en el espacio público. En el caso de la vanguardia rusa, Bishop mira con detenimiento el teatro de la *Proletkult* y los espectáculos masivos organizados por el Estado. Mientras que en la escena parisina, observa que el movimiento Dadá, bajo la influencia de André Bretón, cambió su relación con las audiencias pasando de los cabarets combativos a eventos más participativos que tuvieron lugar en la esfera pública.²⁰

Bishop incluye en su compilación *Participation* otros episodios importantes para la genealogía del arte de participación. Por ejemplo, las derivas y las situaciones construidas que fueron empleadas por artistas y filósofos asociados a la Internacional Situacionista desde principios de los años cincuenta hasta finales de la siguiente década. En ambas estrategias el participante activo experimenta una desorientación de comportamiento que busca romper con las rela-

20 Bishop, Claire; *Artificial Hells...*, *Op. Cit.*, p. 41.

ciones espectaculares del capitalismo.²¹ El brasileño Helio Oiticica también es destacado como parte de esta genealogía, puesto que a mediados de la década de los sesenta, el artista colaboraba con participantes de las escuelas de samba en las favelas de Rio de Janeiro para producir eventos disruptivos en torno al baile. Al igual que Oiticica, Lygia Clark pasó del diseño de esculturas interactivas al interés por los eventos colectivos —o “vivencias”, en palabras de la artista— que subrayaban la presencia sensorial del cuerpo.²²

También desde la escena latinoamericana Bishop resalta la acción de la artista Graciela Carnevale dentro del Ciclo de Arte Experimental llevado a cabo en 1968 en Rosario, Argentina, y en la que el público citado a la inauguración de una exposición fue encerrado en una galería y obligado a salir violentamente de ella.²³ Otro ejemplo emblemático del arte de participación es la *Organización para la Democracia Directa por Referéndum*, presentada por Joseph Beuys en la Documenta 5 (1972) con la intención de dar a conocer y llevar a la práctica su concepto de arte ampliado mediante la instalación de una oficina de información en el que se discutió durante 100 días, en presencia del artista, la idea de la democracia directa y sus posibilidades de realización.²⁴ *Ten Appearances*, del quinteto Collective Actions que trabajó en Moscú desde mediados de los años setenta, es para Bishop una pieza representativa del contexto comunista puesto que el proyecto tuvo lugar en las afueras de la ciudad, con un número reducido de participantes,

21 Bishop, Claire; “Introduction: Viewers as Producers, *Op. Cit.*, p. 96-101.

22 *Ibidem*, p. 104-116.

23 *Ib.*, p. 117-119.

24 *Ib.*, p. 120-126.

conocidos entre sí, que formaban parte de la acción y después contribuían al análisis de la misma.²⁵

Bishop destaca la obra de Adrian Piper, como la pieza *Funk Lessons* (1982-84), una serie de eventos sociales participativos en los que la artista enseñó a personas blancas a bailar al ritmo de la música funk, popular entre la población afroamericana.²⁶ O el colectivo norteamericano Group Material, que comenzó a trabajar a finales de la década de los setenta en exposiciones colaborativas producidas junto a los residentes de su barrio en Manhattan. Ya entrada la década de los ochenta, sus proyectos tomaron un sentido más crítico respecto a las políticas del gobierno republicano, particularmente en torno al tema del SIDA.²⁷

En relación a los casos mencionados, Bishop se refiere a la participación como la implicación de un sujeto activo en la obra de arte y agrega que existen tres preocupaciones en el arte participativo de las décadas mencionadas: el empoderamiento del sujeto que participa, la cesión de la autoría a los involucrados y la necesidad de restablecer el vínculo social de la comunidad. Bishop advierte también que cada una de estas tres preocupaciones implica la bús-

25 *Ib.*, p. 127-129.

26 *Ib.*, p. 130-134.

27 *Ib.*, p. 135-137.

Estos y otros episodios que ejemplifican las estrategias de participación en décadas anteriores también fueron detallados por Bishop en el texto *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, publicado en el 2012. La publicación fue traducida al español dos años después por una editorial independiente. Véase Bishop, Claire; *Infiernos artificiales: Arte participativo y políticas de espectaduría*, Ed. Taller de Ediciones Económicas, Ciudad de México, 2014.

queda de un proceso más democrático e igualitario en los procesos creativos.²⁸

Siguiendo la idea sobre el potencial democrático de las obras participativas, Bishop actualiza el estado del debate respecto a las prácticas relacionales en un texto posterior, explicando que éstas fueron referidas en los años subsecuentes como arte socialmente comprometido, *community-based art*, comunidades experimentales, arte dialógico, intervencionista o arte colaborativo, por mencionar algunos. De acuerdo con Bishop, todas estas prácticas están menos interesadas en la idea de la estética relacional de Bourriaud que en las recompensas creativas de la actividad colaborativa: “La variedad de los proyectos y artistas colaborativos es vasta, pero se vinculan por el hecho de creer en el poder creativo y el empoderamiento de la acción colectiva y las ideas compartidas”.²⁹

En síntesis, ante la completa desvinculación que proclama Bourriaud de lo relacional respecto a los desarrollos del arte del siglo XX, Bishop argumenta que las prácticas artísticas de los años sesenta, setenta y ochenta no sólo antecedieron los impulsos relacionales de la década de los noventa, sino que están relacionados entre sí en una genealogía que aboga por la inclusión del otro en la obra de arte.

28 Bishop, Claire; “Introduction: Viewers as Producers”, *Op. Cit.*, p. 12.

29 Bishop, Claire; “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, en *Artforum*, Nueva York, febrero de 2006, p. 179.

1.4 Colaboración

La curadora sueca Maria Lind³⁰ retoma el concepto de colaboración para abordar las nuevas obras relacionales de la década de los noventa. Lind concuerda con Bishop en cuanto a que las prácticas relacionales difícilmente pueden llamarse nuevas en el ámbito artístico y explica que la colaboración sí tiene una larga genealogía en la historia del arte, llevada a cabo en los más diversos formatos para organizar el trabajo artístico: desde los talleres de Rubens y otros artistas barrocos, los experimentos surrealistas, los proyectos de teatro constructivistas, los juegos Fluxus y la fábrica de Andy Warhol, por mencionar algunos.³¹

En un sentido más amplio, para Lind la colaboración en el arte se refiere a todos los procesos donde la gente trabaja en conjunto. Por ello piensa que el concepto funciona como uno que abarca todos los demás términos usados para definir metodologías tales como la cooperación, la acción colectiva, la interacción o la participación, así como para referirse al trabajo llevado a cabo entre artistas, entre artistas y curadores, o entre artistas y otros grupos so-

30 Nacida en 1966, Lind es una crítica del arte y curadora radicada en Estocolmo. En 1998 fungió como co-curadora de Manifesta 2 y durante esa década fue docente en la Art Academy de Munich y en el Royal Institute of Art en Estocolmo. También fue curadora en el Moderna Museet (1997-2001) y directora del Kunstverein München, ambos en la misma ciudad. Actualmente es directora del Tensta Konsthall, directora artística de la Bienal Gwangju y docente de investigación artística en la Art Academy de Oslo. Sus más recientes publicaciones son *Contemporary Art and Its Commercial Markets: A Report on Current Conditions and Future Scenarios*, *Performing the Curatorial: With and Beyond Art*, publicados por Sternberg Press en el 2012.

31 Lind, Maria; *Op. Cit.*, p. 16.

ciales. Según la curadora sueca, un examen más detenido muestra que distintos tipos de colaboración pueden encontrarse en todos los artistas mencionados por Bourriaud, lo que le lleva a afirmar que el concepto de lo relacional es todavía más abstracto y abierto que el de colaboración.³²

Es relevante que para Lind, las estrategias de colaboración en el arte contemporáneo tienen una relación particular con las actividades políticas y sociales del arte de las últimas décadas: esta historia de compromiso político en el arte ha impregnado a las prácticas artísticas actuales de un interés por el activismo, al mismo tiempo que la imagen del arte colaborativo mostrado en museos y otras instituciones, se deslinda de la historia del radicalismo político inherente a este tipo de estrategias artísticas, marginando dicha historia fuera del circuito principal del arte contemporáneo.³³

Lind reconoce que el campo político de la actualidad también muta cuando con la ayuda de la tecnología miles de personas pueden coincidir al expresar sus opiniones rápidamente y sugiere que las nuevas formas de la colaboración que los nuevos medios originan no deben subestimarse, puesto que le han dado una nueva cara a la protesta política a través de las tácticas de las redes sociales. Esta última observación se acerca al argumento de Bourriaud sobre el hecho de que los avances tecnológicos comunicacionales han configurado nuevos comportamientos sociales y por tanto, remodelado el proyecto político que las prácticas relacionales llevan a cabo.

³² *Ibidem*, p. 16-17.

³³ *Ib.*, p. 17-21.

Hasta aquí pueden trazarse algunas diferencias fundamentales entre el arte relacional de Bourriaud y los conceptos de participación y colaboración de Bishop y Lind respectivamente. Una vez aludido brevemente el desarrollo del arte de participación y colaboración de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, es posible enunciar en primer lugar que Bourriaud inaugura efectivamente la problemática sobre las interacciones humanas en el arte. En *Estética relacional*, Bourriaud plantea la posibilidad de que cualquier tipo de encuentro entre personas pueda ser considerado como acontecimiento artístico sin importar su grado de compromiso social o político. Esta nueva posibilidad sí se encuentra, al contrario de lo enunciado por Bourriaud, irremediamente ligada y enraizada en los problemas artísticos planteados en las décadas anteriores, referentes a la participación del público, el activismo, la transformación política, la equidad democrática, la disolución del arte en la vida, la desmaterialización del objeto artístico, el proceso, la acción, el contexto, el sitio específico o la crítica institucional, por mencionar algunos.

Por su parte, los artistas relacionales reflexionan sobre la nueva cultura global que se gestó con la propagación de los nuevos medios de comunicación en línea y la configuración geopolítica y económica que los avances tecnológicos propiciaron, abordando problemáticas artísticas que giran en torno a los temas de conectividad, interactividad, realidad virtual e interfaces, la apertura de fronteras y flujos migratorios o los choques comunicacionales de lenguajes. Estas condiciones particulares tiñeron de un matiz específico las estrategias relacionales de los años noventa, diferenciándose —al menos en apariencia— de las demandas de justicia social y el interés por incidir en la realidad política, propias de las estrategias de participación y colaboración de los años sesenta, setenta y ochenta.

1.5 Arte socialmente comprometido

El debate sobre la primera afirmación de Bourriaud respecto a la supuesta desvinculación de lo relacional frente a las prácticas artísticas de las últimas décadas, colocó al frente de la discusión las uniones existentes entre la producción artística y otros campos como lo social y lo político. Fue entonces cuando el término “arte socialmente comprometido” comenzó a usarse ampliamente para describir las prácticas artísticas de participación y colaboración que buscaban tener un impacto en el contexto social. La misma Bishop, después de la publicación de las aportaciones discutidas en el apartado anterior, comenzó a utilizar los términos de arte participativo y arte socialmente comprometido de manera indistinta.

Pablo Helguera³⁴ explica que si bien el término “arte socialmente comprometido” aún se encuentra en construcción, lo que lo caracteriza es la dependencia del intercambio social para su existencia y, en sintonía con lo expuesto por Bishop y Lind, reconoce que este tipo de arte está enraizado en las prácticas de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. Helguera hace notar la existencia de un nuevo concepto en el debate, y menciona que “prácticas sociales” ha servido para describir las prácticas participativas y colaborativas en publicaciones, simposios y exposiciones de la última década. También destaca el hecho de que este nuevo término excluye por primera vez en la historia una explícita refe-

34 Pablo Helguera (Ciudad de México, 1971) es un artista y escritor que trabaja en Nueva York, cuyo trabajo se enfoca en temas como la historia, la pedagogía, la etnografía y la memoria. El artista ha presentado su trabajo en el Museum of Modern Art de Nueva York, en el Museo de Arte Reina Sofía en Madrid, en la 8ava Bienal de La Habana, entre otros. Helguera ha trabajado como Director de Programas Públicos en el Museo Guggenheim

rencia al quehacer artístico, contrastando con la idea de “estética relacional” —que preserva la idea de la estética tradicional. Para Helguera es evidente que hablar de “prácticas sociales” evita hacer referencia tanto al rol moderno del artista —como un creador excepcional—, como al posmoderno —un ser crítico y autoconsciente. En su lugar, el nuevo concepto democratiza la definición al describir el papel del artista como un factor más en una situación de colaboración social más amplia que él mismo y que el campo del arte. Además agrega que los artistas sociales, como profesionales que se involucran en el campo social, pueden auxiliarse o relacionarse con otras prácticas y áreas del conocimiento como lo son la antropología, la etnografía, el trabajo social, la psicología o el activismo.³⁵

Sin embargo, Helguera también advierte que el uso de este término levanta la pregunta sobre si este tipo de actividades son propiamente arte, colocando a las prácticas artísticas de participación a medio camino entre la producción de un arte más convencional y otras disciplinas como la sociología o la política. Por lo que para el autor, “arte socialmente comprometido” funcionaría más efectivamente para vincular sujetos y problemas que pertenecen a otras disciplinas, moviéndolos temporalmente a un espacio de ambigüedad y propiciando así nuevos enfoques sobre una problemática o condiciones específicas, haciéndolas más visibles para

de Nueva York (1998-2005) y como Director de los Programas Académicos en el MoMA. El artista tuvo una exposición individual en el Palacio de Bellas Artes en el 2012.

35 Helguera, Pablo; *Education for Socially Engaged Art: A materials and Techniques Handbook*, Jorge Pinto Books, Nueva York, 2011, p. ix-3.

otras disciplinas pero sin perder el sentido de pertenencia a las prácticas artísticas. De esta manera, el arte socialmente comprometido sería aquel que depende de la interacción social, llevando a la práctica una actividad híbrida y multidisciplinaria, en un espacio ubicado entre el arte y el no arte.³⁶

Así que, una diferencia más sobre el arte relacional, sería el hecho de que al declarar que lo relacional “no tiene precedentes en la historia del arte”, el teórico francés deja de lado la historia de desarraigo de la que fueron testigo las prácticas artísticas activistas pasadas interesadas en la participación y la colaboración, condenadas durante décadas a un segundo plano y fuera del ámbito académico o institucional del circuito principal del arte contemporáneo. No es sino hasta el advenimiento de la discusión sobre *Estética relacional* que resulta imperativo rescatar los episodios que precedieron a los intereses de incluir al público en la obra para contrastarlos con lo descrito por Bourriaud. Al contrario, la narrativa de lo relacional presenta la obra de artistas que comenzaron a exhibirse y venderse en las principales plataformas europeas del arte.

Con base en lo anterior, puede interpretarse que la estrategia de Bourriaud es la de no rechazar el sistema del arte. Esto se vería traducido en que lo relacional sería el primer momento en el desarrollo del arte en el que se asimilaron con tanto éxito las prácticas participativas y colaborativas. Así, lo mencionado por Helguera sobre el hecho de que Bourriaud decide llamar “estética” a su teoría, toma mayor importancia: si *Estética relacional* evita vincularse con las prácticas activistas de las décadas anteriores, sí se relaciona en cambio, con la tradición de la estética como

³⁶ *Ibidem*, p. 3-8.

teoría de la forma. De hecho, el teórico francés afirma que “la estética relacional no constituye una teoría del arte, sino una teoría de la forma”.³⁷

En concordancia con el objeto de estudio de la estética contemporánea, Bourriaud pretende atender no sólo el análisis de una generación de artistas, sino que enfoca intereses más amplios como la idea de forma o de juicio estético. Ante la pregunta de a qué se refiere con la palabra “forma”, Bourriaud responde que se trata de una unidad coherente y que por tanto, la obra de arte no es la única “forma” posible, sino sólo un subgrupo de la totalidad de “formas” existentes. Lo anterior podría darnos a entender que Bourriaud es un formalista y sin embargo, el teórico francés tiene en mente un concepto más amplio para definir el término “forma”:

Otras tecnologías permitirán quizá que el espíritu humano reconozca tipos de “formas” aún desconocidos: la informática, por ejemplo, privilegia la noción de un programa que modifica la manera en que ciertos artistas conciben su trabajo. La obra de un artista toma así el estatuto de un conjunto de unidades que pueden ser reactivadas por un espectador-manipulador. Insisto entonces sobre lo inestable y lo diverso del concepto “forma”, no es el simple efecto secundario de una composición, como lo desearía la estética formalista, sino el principio activo de una trayectoria que se desarrolla a través de signos, de objetos, de formas y de gestos. La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama,

37 Bourriaud, Nicolas; *Estética relacional*, Op. Cit., p. 19.

*un principio aglutinante dinámico.*³⁸

Más adelante, Bourriaud observa que la estética modernista habla de “belleza formal” para referirse a una fusión entre forma y contenido, juzgando una obra por su forma plástica. En este sentido, el autor nos recuerda que la crítica más común sobre el arte relacional es la de subrayar sus “carencias formales”. Pero para Bourriaud, al referirnos a las prácticas artísticas contemporáneas, más que de “formas”, deberíamos hablar de “formaciones”, lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo. Según él, el arte actual muestra que la forma sólo se realiza en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras circunstancias, sean artísticas o no. En palabras de Bourriaud “la forma toma consistencia y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas. La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos”.³⁹

Así, el texto de Bourriaud se ancla en la tradición estética aunque al mismo tiempo, proponga un concepto de “forma” más abierto y flexible que el usado por los estetas formalistas. La estética relacional es un aparato teórico que le permite a Bourriaud leer tanto la generación artística de los años noventa, como otras configuraciones sociales producto de los avances de la tecnología y los procesos de globalización. A fin de cuentas, Bourriaud también reconoce utilizar la vía del materialismo para leer la producción artística de la década, por lo que el estudio de las condiciones económicas y la realidad social fungen como parte

³⁸ *Ibidem*, p. 19-21.

³⁹ *Ib.*, p. 21-23.

importante de su análisis. El teórico tampoco duda mirar bajo la lupa de lo relacional un espectro temporal más amplio, al punto de afirmar que todo el arte ha sido relacional de alguna u otra manera o que el *criterio de coexistencia* sirve para juzgar obras de todos los tiempos.⁴⁰

En resumen, la propuesta de *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud reconoce el interés de los artistas sobre todo europeos de la década de los noventa por atender a las nuevas preocupaciones surgidas del contexto global y tecnologizado, en donde el capitalismo ha adoptado la forma de una economía de servicios. En ese sentido, las preocupaciones y problemáticas específicas sobre la interactividad, la conectividad y la interacción, de las que se ocuparon los artistas relacionales, eran completamente nuevas respecto a los desarrollos del arte. También es cierto, por otro lado, que las estrategias artísticas por incluir al público ya habían sido abordadas por artistas de otras décadas, tal como explica Bishop sobre el Futurismo, el Dadaísmo o las prácticas activistas y conceptuales de los años sesenta y setenta, tanto en Europa y Estados Unidos, como en América Latina. Finalmente, la diferencia fundamental quizás entre el arte relacional y las prácticas de participación y colaboración de otras décadas, es la pertenencia del primero al circuito principal del arte contemporáneo, mientras que las segundas se mantuvieron al margen de éste, de los flujos del mercado y del reconocimiento institucional hasta apenas hace un par de décadas. Así, puede explicarse el hecho de que Bourriaud haya decidido nombrar “Estética” a su teoría, al tiempo de afirmar que su propuesta atendía a los problemas sobre la “forma” —problema tradicional de la Estética del siglo XVIII, XIX y principios

40 *Ib.*, p. 14.

del XX— creando en efecto, un paradigma con el cual reemplazar la tradición de dos siglos y medio de la teoría del arte occidental. Otra pista sobre lo anterior, es la idea de Bourriaud de crear un nuevo tipo de juicio para valorar la dimensión relacional del arte de todos los tiempos, el *criterio de coexistencia*, que hacía eco del tradicional juicio estético para apreciar el valor artístico de una obra en los siglos anteriores. La discusión sobre la aplicación de ambos juicios será la problemática que se revisará en el siguiente apartado.

2

La tensión entre el juicio
estético y el juicio social

Bourriaud propone que en tanto lo relacional representa un nuevo paradigma para el arte, requiere de la creación de un nuevo juicio para su adecuada apreciación: el *criterio de coexistencia*, que evalúa las posibilidades que tiene una obra para incluir al otro. En este apartado se analizará esta enunciación que desató la discusión sobre el criterio más adecuado para juzgar las obras relacionales, participativas y colaborativas, ¿deben valorarse por su vinculación con los desarrollos del arte o precisamente debe aplaudirse su interés por incidir en campos no artísticos, buscando procesos más democráticos y de equidad social?

Para abordar esta problemática nos centraremos en las aportaciones de Claire Bishop, debido a la profundidad con la que reflexiona sobre las declaraciones de Bourriaud, con implicaciones en el desarrollo de las estrategias de participación y colaboración del arte en décadas recientes. En este caso, analizaremos la obra de Santiago Sierra y Doris Salcedo para hablar sobre la disyuntiva entre el discurso artístico y el discurso social.

2.1 El criterio de coexistencia de Bourriaud

En *Estética relacional*, el teórico francés declara primero que: “Los artistas [relacionales] encaran su trabajo desde un punto de vista triple, a la vez estético (¿cómo “traducirlo” materialmente?), histórico (¿cómo inscribirse en un juego de referencias artísticas?) y social (¿cómo encontrar una posición coherente en relación con

el estado actual de la producción y de las relaciones sociales?)”¹. Y posteriormente enuncia:

*En la medida en que la obra representa la ocasión de una experiencia sensible basada en el intercambio, debe someterse a criterios análogos a los que construyen nuestra apreciación de cualquier realidad social dada. La base de la experiencia artística es hoy la copresencia de los que miran la obra, sea esta efectiva o simbólica. La primera pregunta que deberíamos hacernos frente a una obra de arte es: ¿Me da la posibilidad de existir frente a ella o por el contrario me niega en tanto sujeto por no considerar al Otro en su estructura?*²

Bourriaud va a referirse a esta nueva forma de abordar las obras relacionales como *criterio de coexistencia*, aquél que permite juzgar a las obras de arte —en específico las relacionales— por el grado de socialización que ellas permiten. Esta enunciación permeará la manera en la que se valoran las prácticas artísticas relacionales, participativas y colaborativas contemporáneas, tomando distancia del juicio estético —el análisis de los méritos de una obra dentro del lenguaje del arte— y moviéndose hacia un juicio ético o social —la evaluación sobre el grado de resarcimiento del lazo social que un proyecto propicia.

1 Bourriaud, Nicolas; *Estética reacional*, Op. Cit., p. 55.

2 *Ibidem*, p. 68.

2.2 La postura de Claire Bishop

Para Bishop, el “giro social” en el arte contemporáneo —es decir, el resurgimiento de las prácticas participativas y colaborativas en respuesta al arte relacional de Bourriaud— ha dado entrada al “giro ético” en la crítica de arte; y explica que los artistas están siendo juzgados cada vez más por sus procesos de trabajo, el grado en el que proveen buenos o malos modelos de colaboración, criticados ante cualquier indicio de explotación potencial que falle en representar a los sujetos, o acusados de egocentrismo cuando incluyen la participación de otros para llevar a cabo un proyecto en vez de permitir el surgimiento de una colaboración consensuada.³

Según Bishop, para los que apoyan el arte socialmente comprometido, la energía creativa de las prácticas participativas rehumaniza una sociedad fragmentada por el capitalismo y advierte que la emergencia de esta misión política ha llevado a que cualquier gesto artístico sea igual de importante: no hay trabajos colaborativos fallidos, no exitosos, irresueltos o aburridos porque todos ellos son igualmente esenciales para reforzar el lazo social. Bishop reconoce dos polos en el debate sobre cómo valorar una obra de arte relacional, participativa o colaborativa. Por un lado, se encuentran los “no creyentes”, estetas que rechazan el arte socialmente comprometido como marginal, errado y faltante de cualquier interés artístico; y por otro, los “creyentes”, activistas que rechazan las cuestiones estéticas como sinónimos de la jerarquía cultural y el mercado. Los primeros condenarían el mundo a la pintura y la escultura tradicionales, mientras que los segundos poseen una ten-

3 Bishop, Claire; “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, *Op. Cit.*, p. 180.

dencia a auto marginarse, al punto de reforzar inadvertidamente la autonomía del arte, evitando por tanto cualquier reconciliación productiva entre el arte y la vida.⁴

De acuerdo con Bishop, la historia del arte participativo permite tomar una distancia crítica de la discusión e identificar las tensiones que se han creado desde sus inicios en las prácticas de participación: la tensión entre equidad social y cualidad artística, entre participación y contemplación, entre arte y vida real. Para ella, estos conflictos señalan que el juicio social y el artístico no se mezclan fácilmente y que, de hecho, parecen requerir distintos criterios. Bishop explica que por un lado, se piensa que si las agencias sociales han fracasado, entonces el arte está obligado a tomar acción, y que en este esquema, los juicios están basados en una ética humana, donde lo que cuenta es ofrecer soluciones de mejoramiento sin importar a cuán corto plazo, más que exponer verdades sociales contradictorias. Y que por otra parte, sería crucial discutir, analizar y comparar las obras relacionales, participativas y colaborativas por sus méritos artísticos, en donde los juicios estén basados en las respuestas sensibles al trabajo de los artistas, más allá de sus contextos originales. Para Bishop, en este esquema la ética sería insignificante, porque el arte sería entendido como lo que cuestiona los sistemas de valores establecidos, incluyendo la moral, para concebir nuevos lenguajes en donde representar o cuestionar las contradicciones sociales sea lo más importante. Así, la teórica estadounidense observa que el discurso social acusa al discurso artístico de inmorales e ineficientes, porque es insuficiente revelar, duplicar o reflejar el mundo, lo que importa es el cambio social. Mientras que el discurso artístico acusa al discurso

4 *Ibidem.*

social de usar las mismas fórmulas predecibles —como impartir talleres, organizar discusiones, comidas o caminatas, y presentar pantallas de videos—, y de enfocarse en gestos micropolíticos que propician resultados mínimos pero inmediatos.⁵

Bishop analiza con mayor detenimiento los orígenes de ambos juicios y aclara que:

*La crítica artística, enraizada en el bohemianismo del siglo XIX, traza dos fuentes de indignación al capitalismo: por un lado el desencanto y la inautenticidad, y por la otra, la opresión. La crítica artística exalta la pérdida de significado y la pérdida de la sensibilidad respecto a lo que es bello y valioso, que deriva en la estandarización y la mercantilización generalizada, afectando no sólo a los objetos de la vida diaria, sino también a las obras de arte y a los seres humanos. En contra de este estado de cosas, la crítica artística se aboca a la libertad de los artistas, su rechazo a cualquier contaminación estética por la ética, es decir, su rechazo por cualquier forma de subjetivación. La crítica social por contraste, traza distintas fuentes de indignación frente al capitalismo: el egoísmo de los intereses privados y la creciente pobreza de las clases trabajadoras en una sociedad próspera como ninguna antes. Esta crítica social rechaza necesariamente la neutralidad moral, el individualismo y el egoísmo de los artistas. La crítica artística y social no son directamente compatibles y existen continuamente en tensión una con la otra.*⁶

5 Bishop, Claire; “Participation and Spectacle: Where Are We Now?”, en Nato Thompson (ed.), *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, Creative Time Books/MIT Press, Nueva York, 2012, p. 4.

6 *Ibidem*, p. 4-5.

Tomando en cuenta el análisis anterior, Bishop interpreta que en *Estética relacional*, Bourriaud proclama que el criterio que deberíamos usar para evaluar las obras relacionales no es sólo el estético, sino uno político y hasta ético: que debemos juzgar las relaciones producidas por las piezas de arte relacional. Bishop se pregunta entonces cómo medimos o comparamos estas relaciones y afirma que la calidad de las relaciones en el arte defendido por Bourriaud nunca es examinada o incluso cuestionada. Según la crítica estadounidense, al enunciar que los encuentros son más importantes que los individuos que los conforman, Bourriaud asume que todas las obras que permiten el diálogo son democráticas, y por lo tanto, buenas.⁷

También agrega que en la disyuntiva entre el juicio estético y el juicio social, la intencionalidad autoral (o la falta del mismo) es privilegiada sobre el análisis de la relevancia conceptual o de estética formal. Para Bishop es paradójico que esto conlleve primero, a que los colectivos y artistas sean valorados por su renunciación autoral, y segundo, a explicar el por qué de la falta de crítica al arte socialmente comprometido de la que ha quedado exento por tanto tiempo: se ha despojado el énfasis en la especificidad de una obra para sustituirlo por una serie de preceptos morales.⁸

Bishop ejemplifica la tensión entre la crítica artística y la social al analizar el texto *Conversation Pieces*, en el que de acuerdo con la teórica del arte, Grant Kester nos desafía a tratar a la comunicación como forma estética pero falla en defender esta postura, contentándose en considerar exitoso un proyecto de arte social-

7 Bishop, Claire; “Antagonism and Relational Aesthetics”, *Op. Cit.*, p. 64-65.

8 Bishop, Claire; “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, *Op. Cit.*, p. 181.

mente comprometido por el hecho de intervenir a nivel social, aunque colapse a nivel del lenguaje artístico. De acuerdo con Bishop, Kester se suma así a una larga lista de tendencias intelectuales inauguradas por las políticas de identidad, el respeto por el otro, el reconocimiento a la diferencia, la protección de las libertades fundamentales y una inflexible postura de lo políticamente correcto en detrimento de un análisis estético más profundo. Como tal, rechaza cualquier tipo de arte que ofenda o perturbe a su audiencia. Bishop hace notar que Kester critica el Dadá o el Surrealismo, quienes en su opinión, buscaban impactar a los espectadores para volverlos más sensibles y perceptivos al mundo, y finalmente propone que tal descontento y frustración —junto con lo absurdo, la excentricidad, la duda o el placer puro— pueden, al contrario, ser elementos cruciales para el impacto artístico de una obra y son esenciales para aportar nuevas perspectivas de nuestras condiciones.⁹

Para Bishop, algunos artistas como Thomas Hirschhorn, Jeremy Deller, Christoph Schlingensief, Artur Zmijewski o Santiago Sierra, no resuelven las tensiones sociales sino que las mantienen, y explica que el trabajo de este último involucra la literal disposición de relaciones entre la gente: el artista, los participantes en su obra y la audiencia. Según ella, desde finales de la década de los noventa las acciones de Sierra han sido organizadas en torno a relaciones más complejas y controversiales que aquellas producidas por los artistas asociados a la estética relacional. Bishop relata que Sierra¹⁰

9 *Ibídem.*

10 Santiago Sierra (Madrid, 1966) se licenció en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, completó su formación en Hamburgo entre 1990 y 1991. El inicio de su carrera está vinculado a los circuitos

ha recibido críticas agresivas por algunas de sus más extremas acciones como *Línea de 160 cm. tatuada en cuatro personas* (2000), *Persona pagada por 360 horas continuas de trabajo* (2000), y *Diez personas pagadas para masturbarse* (2000). Asimismo, explica que estas acciones efímeras han sido documentadas en casuales fotografías a blanco y negro, un texto corto y ocasionalmente en video, aparentemente, un legado del Conceptual de los años setenta y del Arte corporal, a la manera de Chris Burden o Marina Abramovic. La crítica estadounidense piensa que Sierra avanza en la tradición del uso de otras personas como *performers* al poner énfasis en la remuneración de las tareas que el artista demanda de sus colaboradores, invariablemente inútiles, físicamente demandantes y que en ocasiones dejan cicatrices. Además, Bishop agrega que como el artista recibe pagos por sus acciones y es el primero en admitir las contradicciones de esta situación, sus detractores arguyen que él está denunciando lo obvio pesimista: el capitalismo explota.¹¹

artísticos alternativos de Madrid, pero gran parte de su carrera posterior se ha desarrollado en México (1995-2006) donde amplió sus estudios en la Academia de San Carlos, e Italia (2006-2010). Actualmente vive y trabaja en Madrid. Ha expuesto en importantes museos, centros de arte y galerías de todo el mundo, como en el Museo Kiasma de Arte Contemporáneo ARS OI (Helsinki), en el Kunst-Werke (Berlín), en la Kunsthaus Bregenz (Austria), en el PS1 del MoMA (Nueva York), en el Artium (Vitoria), y su obra está representada por importantes galerías como Helga de Alvear (Madrid), Team Gallery (Nueva York), Lisson Gallery (Londres), Prometeo Gallery (Milán) y Greenaway Art Gallery (Adelaida, Australia). Fue galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas de España en 2010, mismo que rechazó.

11 Bishop, Claire; "Antagonism and Relational Aesthetics", *Op. Cit.*, p. 70-73.



6 y 7. Santiago Sierra, *Muro de una galería arrancado, inclinado a sesenta grados del suelo y sostenido por cinco personas*, abril del 2000.

Yo agregaría el ejemplo concreto de la pieza *La pared de una galería arrancada, inclinada a un ángulo de sesenta grados y sostenida por cinco personas* (2000), llevada a cabo para una exhibición en la galería Acceso A —un espacio de corta vida en una de las colonias más exclusivas de la Ciudad de México—. La pieza consistió en arrancar una pared de tabla roca de la galería y contratar a cinco personas para trabajar en la pieza: cuatro de ellos sirvieron como contrafuertes humanos, manteniendo la pared inclinada a un ángulo de sesenta grados, mientras una quinta persona se aseguraba de que el ángulo fuera exacto. La jornada de trabajo duró cuatro horas diarias durante cinco días y Sierra pagó setecientos pesos a cada uno de los participantes.

En términos artísticos, es notable la correspondencia de los elementos de la pieza con las preocupaciones minimalistas respecto a la relación entre cuerpo y arquitectura. La pared, un bloque rectangular blanco perteneciente al espacio arquitectónico, es sostenido por la fuerza corporal de cuatro hombres. La acción es posible por las proporciones entre la escala humana y las dimensiones de la pared: la pared es lo suficientemente grande y pesada como para demandar un desafío físico a los trabajadores, pero no lo es tanto como para vencerlos, en sintonía con la reflexión que hace Robert Morris sobre la escala del objeto minimalista.¹²

12 Robert Morris destaca una observación que realizó el artista Tony Smith sobre su pieza *Die* (1962), un cubo de acero de 1.80 metros:

Pregunta: ¿Por qué no lo hizo más grande, de modo que sobrepasara al observador?

Respuesta: No estaba haciendo un monumento.

P: Entonces ¿por qué no lo hizo más pequeño, de modo que el observador pudiera ver por encima?

Por otro lado, el cuerpo humano se convierte él mismo en arquitectura, al tomar el papel de contrafuertes o columnas que sostienen la pared —aludiendo además a la figura de los atlantes en el arte y arquitectura helenísticos. La personificación de los atlantes en la acción de Sierra puede referir también a las prácticas performativas de las décadas de los sesenta y setenta, en donde el cuerpo es concebido como un medio escultórico del cual puede explorarse su resistencia y maleabilidad.

En *La pared de una galería arrancada, inclinada a un ángulo de sesenta grados y sostenida por cinco personas*, el trabajo remunerado es lo que en última instancia, dota de sentido a la obra. La relación entre el artista y los participantes es una relación mediada por el intercambio económico, tal como sucede en la vida cotidiana.

R: No estaba haciendo un objeto.

A continuación, Morris explica que: “En la percepción del tamaño, el cuerpo humano entra en el continuo total de tamaños y se establece como una constante en esa escala. Uno sabe de inmediato qué objetos son mayores o menores que uno mismo. El rasgo de la intimidad se atribuye a un objeto en proporción directa a la disminución de su tamaño en relación con uno mismo. El carácter público que se le atribuye es en cambio, proporcional al aumento de tamaño. En este sentido, hay que decir que el espacio no existe para los objetos íntimos. Los objetos de gran tamaño incluyen mayor espacio en torno suyo que los de pequeño tamaño. Es literalmente necesario mantener la distancia con relación a los objetos de gran tamaño para poder hacer entrar la totalidad del objeto en el propio campo de visión. Cuanto más pequeño es el objeto más se aproxima uno a él, requiriendo, por tanto, un campo espacial menor para ser observado. Es esta distancia necesariamente grande del objeto en el espacio con relación a nuestro cuerpo, para poder ser contemplado, la que estructura el modo público o no personal. No obstante, precisamente esta distancia entre sujeto y objeto es la que crea una situación de amplia extensión, en la que la participación física se hace necesaria”. Véase Morris, Robert; “Notes on Sculpture”, en *Artforum*, octubre de 1966.

Más enfáticamente aún, es el hecho de que los trabajadores han sido seleccionados por las repercusiones geopolíticas y raciales de sus condiciones de trabajo. Los participantes pertenecen a la clase baja mexicana, en la que ser trabajador de la construcción —“albañil”— es una ocupación común. Al establecer la duración de la acción —la jornada de trabajo— y la cuota del intercambio, Sierra reproduce en la galería de arte, la explotación laboral de la que los participantes son objeto en la vida cotidiana, mostrándola.

En términos sociales, con ello, se ponen en tensión múltiples aspectos del sistema artístico: al presenciar la acción, los espectadores se dan cuenta de que son parte de la relación de explotación, puesto que los trabajadores han sido contratados para presentarse ante ellos. Al mismo tiempo, se evidencian las diferencias de clase que distinguen al público que atiende a los eventos artísticos y la clase social que realiza trabajos de albañilería. Finalmente, al reproducir la desigualdad en la galería, Sierra revela que el mundo del arte funciona también a partir de relaciones de explotación y desigualdad. Al dar entrada de las dinámicas sociales reales del capitalismo al espacio de la galería, el artista ha tornado las preocupaciones minimalistas y performáticas del arte de vanguardia de los años sesenta y setenta —el cuerpo, la arquitectura, la acción, la participación y el interés por la vida cotidiana— en cuestionamientos críticos sobre la inclusión y la discriminación racial y de clase, y la explotación laboral y económica de las clases bajas en el contexto globalizado. Asimismo, al presentar un acto de explotación real, Sierra desmantela la tradición estética de idealizar la pobreza en México, enaltecida principalmente por la época del cine de oro mexicano. Es decir, se trata también de una postura crítica sobre los desarrollos locales del arte.

El trabajo de Sierra no sólo pone en juego relaciones de explotación laboral, sino que además, alude a la situación social que debe existir para que los participantes encuentren ventajosas las condiciones y pagos laborales propuestos por el artista.¹³ Desde mi perspectiva, el análisis de la obra del artista español demuestra la riqueza artística de sus proyectos, los vínculos con el lenguaje artístico del Minimalismo y el Arte corporal, y sus aportaciones conceptuales respecto a estos lenguajes. Al contrario, un juicio social sobre el trabajo de Sierra cuestionaría inmediatamente las implicaciones éticas de la explotación y denigración experimentadas por los participantes. Desde el punto de vista del *criterio de coexistencia* de Bourriaud —en otras palabras, evaluar las relaciones sociales que una obra desencadena—, se pondrían en duda las estrategias de participación de Sierra, puesto que el intercambio que propone el artista no representa en absoluto una alternativa al capitalismo y la colaboración está limitada a la propuesta contractual del artista. Es así como la obra de Santiago Sierra representa para Bishop un buen ejemplo de cómo las estrategias

13 En este sentido, el investigador Rubén Gallo apunta que la intervención de Sierra se centra en uno de los problemas más graves de la Ciudad de México: el empleo mal pagado. El autor explica que en los primeros años de la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), ante la falta de trabajos estables, millones de residentes se ganaban la vida como obreros. Según el autor, varios de estos trabajadores ocasionales formaban filas cada mañana en las afueras de la Catedral en el Centro histórico, esperando a ser contratados por un día con letreros que anunciaban sus ocupaciones —albañil, electricista, plomero. Estos trabajadores aceptaban trabajos ocasionales sin contratos, prestaciones o pagos garantizados. Gallo menciona que aunque fueron tratados como ex convictos, estos trabajadores fueron uno de los pilares de la economía, ya que su presencia en la ciudad aseguró un suministro casi ilimitado de mano de obra barata y desechable. Véase Gallo, Rubén; *New Tendencies on Mexican Art: The 1990s*, Palgrave/Macmillan, Nueva York, 2004, p. 111-115.

participativas no deben resolver la tensión entre el juicio estético y el juicio social, sino mantener esta relación en conflicto para reflexionar sobre cuestiones más complejas y profundas, en vez de enfocarse en la puesta en práctica de utopías alternas al modelo social capitalista como lo propone Bourriaud.

Al respecto sobre el conflicto entre el discurso social y el discurso artístico, Bishop concluye que las mejores prácticas colaborativas de los últimos diez años abordan una tensión contradictoria entre la autonomía del arte y la intervención social, reflejando esta antinomia tanto en la estructura de la obra como en las condiciones para su recepción. Y hace notar que son estas prácticas artísticas—independientemente de lo incómodas, explotadoras o confusas que resulten a primera vista— a las que debemos mirar como alternativa a los sermones bienintencionados que hoy pasan como el discurso crítico de la colaboración social. Para Bishop, estos predicamentos nos llevan inconscientemente a un régimen platónico en el que el arte es valorado por su verdad o eficiencia educativa, más que por invitarnos a enfrentar consideraciones más oscuras, dolorosas y complicadas de los dilemas contemporáneos. De acuerdo con la teórica de arte, la estética es para Jacques Rancière, la habilidad de pensar las contradicciones: la productiva contradicción de la relación del arte con el cambio social, caracterizado precisamente por la tensión entre la fe en la autonomía del arte y la creencia en el arte profundamente ligado a la promesa de un mundo mejor.¹⁴

14 Bishop, Claire; “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, *Op. Cit.*, p. 183.

En una de sus publicaciones posteriores, Bishop añade que lejos de ser una oposición al espectáculo en el capitalismo, la participación se ha fundido completamente en ella y subraya por ello, la necesidad de mantener la tensión entre la crítica artística y la crítica social. Bishop reafirma que los proyectos más impactantes que constituyen la historia del arte participativo reflexionan sobre las polaridades entre lo individual y lo colectivo, el autor y el espectador, la vida real y el arte, pero sin el objetivo de derrumbar estas relaciones. Bishop está convencida de que este tipo de obras ofrecen marcos alternativos para pensar lo artístico y lo social simultáneamente, en donde ambos campos no deben ser reconciliados o desmantelados, sino mantenidos en una tensión continua.¹⁵

2.3 Entre el arte y la movilización social: *Sumando ausencias* de Doris Salcedo

La obra de Doris Salcedo¹⁶, se ha encontrado frecuentemente entre los elogios internacionales sobre el valor artístico de su trabajo y las agudas críticas locales respecto a su personalidad y a la actitud

15 Bishop, Claire; "Participation and Spectacle: Where Are We Now?", *Op. Cit.*, p. 6.

16 Doris Salcedo (Bogotá, 1958) es una artista reconocida a nivel internacional. Estudió Bellas Artes en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá. En 1984 obtuvo un posgrado por la Universidad de Nueva York. En 1988 regresa a Colombia, en donde dirige la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Bellas Artes de Cali. Fue becada por la Fundación Guggenheim y Penny McCall. Su obra ha sido expuesta en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en el Tate Modern de Londres, en el Centre Georges Pompidou de París y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid.

con la que trata a las personas con las que colabora para realizar sus piezas. Aunque no es discutida en la bibliografía en torno al debate de lo relacional, la obra de Salcedo será de utilidad para analizar en un caso concreto latinoamericano los conflictos entre el discurso artístico y el discurso social.

Mediante el objeto, la escultura, la instalación o la colaboración, la artista ha explorado desde el lenguaje minimal la idea del ritual, la sanación, la historia o los conflictos sociales. Es importante apuntar también que desde sus más tempranos proyectos, Salcedo ha entrevistado a decenas de testigos y víctimas de la violencia en Colombia, testimonios a partir de los cuales construye sus piezas mediante estrategias de colaboración artística con estas personas.

En una de sus más recientes piezas, Salcedo protestó por los resultados del plebiscito de 2016, en el que la población se opuso al tratado que daría por terminado el conflicto entre las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el gobierno. La obra fue objeto de múltiples reproches provenientes de distintos sectores de la sociedad, aunque al mismo tiempo recibió elogios que alababan el interés de la afamada artista por continuar abordando problemas sociales de actualidad. Esta no fue la primera vez que la artista proponía una pieza de contenido social en el espacio público: para conmemorar los veinte años de la toma del Palacio de Justicia, el cinco de noviembre de 2005 Salcedo colgó docenas de sillas del mismo edificio. Dos años después, cuando el país se enteró del asesinato de once diputados del Valle, la artista convocó a la participación de cientos de personas en la Plaza Bolívar, cubriendo el sitio de velas para honrar a las víctimas.

El domingo 2 de octubre del 2016, los colombianos fueron convocados para responder “Sí” o “No” a una pregunta: “¿Apoya usted el acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera?”. A lo que el 50,21% dijo que “No” y el 49,78% votó que “Sí”. En las urnas se registró la tasa de abstención electoral más alta en décadas: 63%. Las fuentes de información reportaron también que la pregunta no implicaba un simple cese el fuego. El acuerdo de paz que llevaba 4 años negociándose en la ciudad de La Habana para terminar con el conflicto se materializó en un documento de 297 páginas con varios puntos que dividieron a la opinión pública y a los políticos colombianos. Una de las partes más cuestionadas del acuerdo fue la garantía al partido político en el que se convertirían las FARC, de cinco escaños en el Senado y cinco en la Cámara de Representantes para los dos siguientes períodos legislativos. Otras objeciones se centraron en que los culpables de crímenes de guerra y de lesa humanidad —tanto miembros de las FARC como de las fuerzas del Estado— no necesariamente irían a la cárcel. Sin embargo, el rechazo al acuerdo no significaba que Colombia quisiera que la guerra continuara. Un testimonio sobre los resultados declara que aquellos que votaron por el “No” se oponen a que las FARC tengan un espacio político que no merecen, porque forjaron su recorrido mediante secuestros, asesinatos y narcotráfico. Cabe destacar que el “No” ganó apenas por medio punto porcentual, una diferencia de menos de 60,000 votos.¹⁷

Así, *Sumando ausencias* (2016) consistió en una monumental instalación con 1900 recuadros de tela blanca cosidos entre sí por

17 Miranda, Boris; “Las razones por las que el ‘No’ se impuso en el plebiscito en Colombia”, en *BBC Mundo*, 3 de octubre de 2016. Disponible en línea: <http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37537629>

los participantes que respondieron a la convocatoria de Salcedo, y que cubrió casi en su totalidad la Plaza Bolívar en la capital colombiana, la explanada más importante del país. Cada recuadro de tela llevaba inscrito con cenizas, el nombre de 1,900 personas que resultaron asesinadas —alrededor del 8% del total de víctimas: 200,000 según cifras oficiales— durante el conflicto con las FARC desde la década de los sesenta. La iniciativa de Salcedo se completó el 11 de octubre, una semana después de que el “No” se impusiera en las urnas del plebiscito. En la obra se utilizaron más de 7 kilómetros de tela y una tonelada de ceniza.¹⁸

La construcción de *Sumando ausencias* fue dirigida por la artista, quien comentó para un medio local que el objetivo de la obra era protestar y expresar la indignación colectiva por los resultados del plebiscito del 2 de octubre, así como para conmemorar a las víctimas del conflicto, ponerlas en el centro.¹⁹ En otra entrevista²⁰, Salcedo agregó que ella ha propuesto varias

18 Esta información es una recopilación de varios artículos provenientes de los periódicos colombianos *Semana: Ideas que lideran*, y *El espectador*: “En imágenes: la acción de duelo de Doris Salcedo”, “Colombia merece una acción de duelo: Doris Salcedo”, “La protesta de Doris Salcedo por un pronto acuerdo”, “MEMORIA Y DOLOR, el contramonumento de Doris Salcedo”, “Las críticas a Doris Salcedo por su intervención en la plaza de Bolívar”.

19 “En imágenes: la acción de duelo de Doris Salcedo”, en *Semana: Ideas que lideran*, 11 de octubre de 2016. Disponible en línea: <http://www.semana.com/nacion/galeria/doris-salcedo-imagenes-accion-de-duelo-para-exigir-implementation-de-acuerdo-de-paz/498661>

20 Las siguientes citas fueron tomadas de la siguiente fuente: “Colombia merece una acción de duelo: Doris Salcedo”, en *Semana: Ideas que lideran*, 8 de octubre de 2016. Disponible en línea: <http://www.semana.com/enfoque/articulo/doris-salcedo-y-obra-colectiva-para-responder-al-no-en-el-plebiscito/498199>

piezas que denomina “acciones de duelo”: “Las hago en momentos dramáticos del país, y creo que este es uno. Alcanzamos a soñar con una paz, la tuvimos cerca y de pronto se desvaneció. De nuevo estamos de duelo”. Respecto a la producción de la pieza declaró que era bueno tener gente con cierta habilidad manual porque era importante que los nombres estuvieran escritos de una forma específica, de manera que pareciera que se estaban borrando, en proceso de desaparecer: “No son nombres sólidos, escritos en tinta indeleble, sino nombres escritos en ceniza que se llevará el viento, que están a punto de esfumarse”. La artista agregó que “a nosotros, a los que estamos aquí, nos corresponde traer esas ausencias a nuestro presente. Las víctimas de la violencia solo existen si las recordamos. Estamos tratando entonces, de pensar que el mundo de los muertos no está allá, lejos de nosotros, sino que está aquí y es parte de nuestra vida. Y desde aquí lo estamos trabajando”. Otro medio reportó que la obra de Salcedo invitó a dejar a un lado las rivalidades y las protestas del Sí y del No, por lo que a pesar de la cantidad de personas que acudieron a la Plaza Bolívar, el evento transcurrió en calma. Los participantes se quitaron los zapatos y se dedicaron a tejer las telas con los nombres de las víctimas escritos en cenizas bajo la mirada de transeúntes, policías y periodistas.²¹

Analizando el valor artístico de la pieza pueden reconocerse varios elementos. En primer lugar, el lenguaje minimal en el que se presentan los recuadros de tela, de color blanco, de forma rectangular, material flexible, al tamaño promedio de un cuerpo humano,

21 “La protesta de Doris Salcedo por un pronto acuerdo”, en *Semana: Ideas que lideran*, octubre de 2016. Disponible en línea: <http://www.semana.com/cultura/multimedia/doris-salcedo-su-accion-de-duelo-para-responder-el-no-en-el-plebiscito-por-la-paz/498731>

y agrupados geométricamente, alineados con la forma de la plaza. Puede advertirse además, la dimensión conceptual abordada por la artista en la inscripción de los nombres de las víctimas con una tipografía inexpresiva, la carga de significado que el material de la ceniza provee y en conjunto, la relación con las propuestas *Land Art* de la década de los setenta, enfatizando la importancia y la monumentalidad del lugar, el juego entre la escala humana y el paisaje urbano. Por otro lado, la cualidad plástica y procesual de la ceniza, que con su marca identifica el nombre de la víctima, dándole lugar, y que sin embargo desaparecerá paulatinamente ante la intemperie del clima. Una alusión a la ausencia y a la muerte, a la relación entre memoria y el olvido.

También pueden identificarse en varios sentidos la influencia del trabajo de Joseph Beuys en la obra de la artista. Los conceptos de trauma, regeneración y curación del artista alemán vienen a la mente²² cuando Salcedo reconoce que los momentos de crisis social son clave para su producción —en este caso la negación al acuerdo de paz—, a la vez que convoca a los participantes a coser las telas entre sí, en un acto afectivo de reflexión, resarcimiento, y

22 Ejemplo de ello es la pieza *Show Your Wound*, instalación llevada a cabo por Beuys entre 1974 y 1975 en la ciudad de Múnich, y en la que el artista usó entre otros objetos, dos cabezas de herramientas de hierro montadas en palos de madera y un par de mesas de disección mortuoria, debajo de las cuales colocó dos juegos de contenedores llenos de grasa. La herida era un tema recurrente para Beuys y a nivel personal, aludía a las heridas que sufrió en la Segunda Guerra Mundial, el colapso nervioso que padeció en los años cincuenta y su ataque al corazón de 1975. De manera más amplia, la pieza refería a la historia germánica y la división alemana en los bloques Oriental y Occidental. En general, el uso de materiales como el fieltro, la miel y la grasa eran usados por Beuys en un sentido energético relacionado con la sanación de las heridas sociales.



8 y 9. Doris Salcedo, *Sumando Ausencias*, 2016.



10-11. Doris Salcedo, *Sumando Ausencias*, 2016.



12-13. Doris Salcedo, *Sumando Ausencias*, 2016.

conmemoración de las víctimas. En última instancia, la intención del proyecto consistía en transformar la energía de una historia de actos violentos en una restitución de la dignidad humana. La idea de plástica social de Beuys, descrita por la historiadora del arte Blanca Gutiérrez Galindo como la concepción de que la sociedad puede moldearse mediante el pensamiento, la creatividad, la afectividad y el cuerpo²³, es puesta en práctica en la propuesta de Salcedo al involucrar la dimensión corporal de las telas, los nombres de las víctimas, la actividad de coser y la participación afectiva de los que fueron tocados por la violencia, conmemorando a sus muertos.

Sumamente interesante resulta también la ambigüedad entre la naturaleza artística de la instalación *in situ* y la forma de protesta social que se produjo en torno a la pieza. Debido a las condiciones y el momento histórico en el que se llevó a cabo el proyecto, la opinión pública no pudo diferenciar con claridad hasta qué punto consistía en obra de arte y hasta dónde se trataba de una movilización social, en sintonía con la postura de Bishop sobre conservar la tensión entre los discursos artístico y social. En este sentido, se aludía a otro momento similar en la historia de América Latina: el “Siluetazo”, cuya dimensión a la vez artística y política tenía por objetivo dar visibilidad a los miles de desaparecidos durante la dictadura argentina en los años ochenta. A diferencia del “Siluetazo” en Argentina, en el que la presentación de las siluetas se hacía rigurosamente de manera vertical —para exigir la aparición con vida de los afecta-

23 Véase Gutiérrez Galindo, Blanca; “Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXV, núm. 103, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México, 2013, p. 99-140.

dos—, en la obra de Salcedo los nombres son puestos sobre el suelo, acentuando la muerte de los ausentes. Con ello, se ha dado voz e imagen a los asesinados en el espacio en donde los vivos se manifiestan. Ante este aspecto, la artista también ha declarado que su obra busca una representación de la violencia sin recurrir a ella, dignificando el dolor de las víctimas y para lo cual, la referencia a la ausencia corporal ha sido la estrategia más efectiva.

Asimismo, en el trabajo de la artista colombiana y en esta pieza en específico, puede notarse el tratamiento no lineal de la historia. Salcedo ha conjugado en el mismo momento historias de desaparición de cinco décadas, aludiendo sin distinción al pasado y al presente, restituyendo simbólica o energéticamente la dignidad humana de los asesinados y los familiares de las víctimas. Al mismo tiempo, los recuadros de tela blanca que contaban la historia particular de cada una de las víctimas, establecían una tensión entre la historia hegemónica y la memoria personal de una familia en específico, unidas sin embargo todas ellas por un mismo conflicto social. En este sentido, un periodista se refirió a la obra de Salcedo como una imagen casi abstracta, en donde la tensión entre vida/muerte, ausencia/presencia y herida/memoria se transformó en un espacio público de duelo, haciendo que éste funcionara como un mausoleo, y donde el sobreviviente, la artista y el espectador quedaron entrelazados.²⁴

24 Cerón, Jaime; “MEMORIA Y DOLOR, el contramonumento de Doris Salcedo”, en *Semana: Ideas que lideran*, 13 de octubre de 2016. Disponible en línea: <http://www.semana.com/cultura/articulo/memoria-dolor-contramonumento-doris-salcedo/54519-3>

Desde la perspectiva del juicio social sobre *Sumando ausencias*, la crítica que resonó con más fuerza en los medios de comunicación fue la actitud de Salcedo, de quien se dijo no haber sido cordial con las personas que colaboraron en la instalación. Una de las participantes dijo que la artista comentó: “Eso de la ayuda es terrible, no hacen las cosas bien, no saben enhebrar, no saben coser”. También se le escuchó decir a una de las personas que manejaba a la prensa que muchos de los voluntarios no sabían bien por qué estaban en la Plaza. Una estudiante de la Universidad Nacional escribió una carta a Doris Salcedo en la que le dice que inicialmente vio la obra como un acto potente, pero que “el afán de la artista por sacar no sé cuántos nombres al día le restó toda la solemnidad al asunto” y que “un gesto tan simple como dirigirnos la palabra para generar una reflexión colectiva habría bastado para darle alma a su obra”. Aunque los participantes de la instalación tenían el “deber moral” de conocer la obra de Doris Salcedo si es que en realidad querían formar parte de la intervención, la falta de información hizo que para algunos la obra perdiera sentido.²⁵

El crítico de arte y docente de la Universidad Nacional Ricardo Arcos-Palma declaró que admira el trabajo de Doris Salcedo pero que lo considera inoportuno: “La obra es válida y más cuando se habla de las víctimas, lo que sucede es que el momento de realizarla me pareció desafortunado porque había un campamento por la paz, era irrespetar lo que ya estaba sucediendo ahí”. El director del Museo del Barrio de Manizales, Luis Fernando Arango, mencionó que estaba en completo desacuerdo con la intervención de Salcedo. Para Arango, debió primar la ética por encima del protagonismo

25 Doria, Paula; “Las críticas a Doris Salcedo por su intervención en la plaza de Bolívar”, en *Semana: Ideas que lideran*, 12 de octubre de 2016. Disponible en línea: <http://www.semana.com/cultura/articulo/criticas-a-la-obra-de-doris-salcedo-sumando-ausencias/498873>

y consideró la pieza como una falta de respeto hacia las personas que ya tenían la plaza ocupada. Según el director, el problema de la obra era la actitud de la artista, que no era la mejor si se trataba de trabajo en equipo y de un tema tan delicado como las víctimas. Arango le pregunta abiertamente a la artista: “¿Era propicio un clima de tensión y asumir una actitud gerencial de patrona al mando? ¿De los múltiples premios, y de sus innumerables contratos, que son todos muy merecidos, a cuántas víctimas ha beneficiado? ¿Hasta dónde se ha vinculado con las víctimas y con sus circunstancias? No está en la obligación pero es una cuestión de ética”. Halim Badawi, crítico de arte y director de la Fundación Arkhé: archivos de arte latinoamericano, opinó que aunque resulte inevitable tener sospechas éticas frente a Salcedo, más cuestionable sería la inacción, es decir, que la artista hubiera optado por el silencio.²⁶

Sumando ausencias suscitó cuestiones muy similares a las analizadas por Bishop en este capítulo en torno a la discusión sobre el criterio más adecuado para valorar las obras participativas, colaborativas o relacionales. Ejemplo de ello son las distintas opiniones encontradas respecto al proyecto de la artista colombiana, que giraron alrededor de la pregunta de si debe juzgarse el arte socialmente comprometido desde la ética, los preceptos morales o la calidad de relaciones producidas en el proceso colaborativo, ¿la actitud pública de la artista va en detrimento del valor artístico del proyecto? Pareciera que los dos juicios fueran en efecto incompatibles. A mi modo de ver, si tomamos la distancia crítica mencionada por Bishop y analizamos la obra fuera de su contexto original, las dificultades del proceso colaborativo de *Sumando ausencias* no le restan a los méritos artísticos al proyecto: la carga

26 *Ibidem.*

conceptual de los nombres de las víctimas y de las personas que colaboraron —siendo familiares de las víctimas las que cosieron las telas—, las dimensiones monumentales y los vínculos con estrategias formales similares a las del arte conceptual y politizado latinoamericano como el “Siluetazo”. El discurso social adoptado por los medios informativos inquirió insistentemente sobre si el trabajo colaborativo de Salcedo no podía haber estado en el mismo espacio del campamento por la paz, es decir, si la pieza no podía haber sido parte de la movilización social. En última instancia, se le lanzó a la artista colombiana la pregunta sobre el papel que desempeñó la obra en el campo político. Aunado a la cuestión anterior, nos parece importante lo que la artista recordó a los medios ante las críticas respecto a su carácter:

Lo que yo pueda sentir pasa a un segundo plano. Lo importante es generar imágenes capaces de oponerse a la hegemonía simbólica que la guerra y la violencia nos han impuesto hace tantos años. Sumando ausencias es una obra en la que las víctimas del conflicto fueron puestas en el centro de nuestra vida política por una comunidad efímera que se forjó en los días en que hicimos la obra. Eran tejedores generosos que con devoción y respeto lograron unir, en una sola imagen, el dolor de miles de familias. La obra es una acción de duelo y nada, absolutamente nada, hay más humano que el duelo.²⁷

27 Orozco Tascón, Cecilia; “Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre: Doris Salcedo”, en *El espectador*, 15 de octubre de 2016. Disponible en línea: <http://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/quisiera-toda-mi-obra- fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581>

Además, en la misma entrevista, agregó que el arte que ella produce sí enfrenta la violencia en tanto que procura restituir el sentido, el significado y la dignidad que les ha sido arrebatadas a las víctimas y recordó que el arte trata de incorporarlas de nuevo a la esfera de lo humano. Respecto al papel del arte en relación a la participación social, Salcedo declaró a los medios que el arte representa para ella la posibilidad de construir una historia fragmentada desde la perspectiva de los derrotados, y que el día de la derrota del Sí muchos colombianos estuvieron en duelo. Para la artista, el arte traza un espacio diferente al de la vida rutinaria, un espacio aparte, distinto al de las reglas y los usos de la cotidianidad. Comenta que en *Sumando ausencias* buscó trabajar con aquello que no puede ser representado: el silencio, la muerte y el vacío; y que por tanto, el arte es paradójico y se sitúa en una intersección entre el silencio y la elocuencia.²⁸

Por último, sobre la relación entre el arte y política, Salcedo señaló que el filósofo Jean-Luc Nancy afirma que la política inicia y termina en el cuerpo, a partir de lo cual su trabajo está centrado en lo que sucede con los seres humanos asaltados por la violencia, convencida de que la violencia política define el *ethos* de nuestra sociedad. Para la artista era importante también contar la historia incompleta y fragmentada de los vencidos y declaró que Walter Benjamín pensó que los vencidos podíamos narrar nuestra historia construida desde el presente del historiador, o a partir del artista que observa el pasado: “Nuestro pasado no es algo dado, es algo que podemos construir en el momento en que lo narramos.”²⁹

28 *Ibidem.*

29 *Ib.*

Sintetizando, la obra *Sumando ausencias* de Doris Salcedo es un ejemplo reciente que condensa la discusión sobre el “giro ético” en la crítica de arte contemporáneo mencionada por Bishop; la cual implica que los artistas están siendo juzgados cada vez más por sus procesos de trabajo, el grado en el que proveen buenos o malos modelos de colaboración, criticados ante cualquier indicio de explotación potencial que falle en representar a los sujetos, o acusados de egocentrismo cuando incluyen la participación de otros para llevar a cabo un proyecto en vez de permitir el surgimiento de una colaboración consensuada. En ese sentido, si evaluáramos la pieza de Salcedo de acuerdo al criterio de coexistencia de Bourriaud, la pieza colapsaría por su falta de plantear y proveer un modelo de participación social y de inclusión del otro en sus dinámicas. En el lado opuesto, y como argumenté en los párrafos anteriores, *Sumando ausencias* atiende distintas preocupaciones plásticas desde donde puede confirmarse que se trata de un ejercicio artístico bastante interesante. La revisión anterior sólo demuestra que las problemáticas discutidas en este capítulo están lejos de ser resueltas y más bien requieren de un análisis más profundo que en el siguiente apartado tomarán la forma del binomio autonomía/heteronomía del arte para abordar el debate sobre la efectividad política de las prácticas relacionales.

3

La dimensión política de las
prácticas relacionales

En este capítulo se atenderá la problemática discutida en torno a la tercera afirmación que Bourriaud realiza en *Estética relacional* respecto a la dimensión política del nuevo arte de los años noventa. El teórico francés proclama que el arte relacional posee una radicalidad política más efectiva que la atestiguada en las prácticas participativas y colaborativas de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. Por lo tanto, los objetivos de este apartado consisten en definir a qué se refiere Bourriaud con esta declaración, para después explicar las réplicas llevadas a cabo por Claire Bishop y Stewart Martin sobre la efectividad política de lo relacional.

Ambos autores responden a *Estética relacional* con estrategias distintas, la primera lo hace mediante la creación del concepto “antagonismo relacional” y el segundo, mediante un análisis sobre la discusión entre la autonomía y la heteronomía del arte. La obra de artistas como Thomas Hirschhorn, Vanessa Beecroft o Tania Bruguera me permitirán ahondar en la problemática sobre la efectividad política de las prácticas participativas, colaborativas y relacionales contemporáneas.

3.1 El proyecto político de lo relacional

Una parte importante de *Estética relacional* se enfoca en dar contexto a las prácticas artísticas de los años noventa. Es por eso que Bourriaud echa mano de los nuevos avances tecnológicos globales para delimitar el nuevo horizonte de las condiciones de trabajo y de los medios de producción de la década. La segunda tarea fundamental de Bourriaud es la de diferenciar lo relacional con respecto a los desarrollos del arte y es en este sentido en el que el teórico

francés distingue la puesta en práctica de un modelo artístico distinto de hacer política.

Bourriaud enuncia que los artistas contemporáneos —enumerados en *Estética relacional* que ahora entendemos como relacionales— no tienen la ambición de repetir las formas o postulados de antes y menos aún de asignarle al arte las mismas funciones. A continuación explica que la mayoría de los “mundos artísticos” que conocemos hoy consisten en aprender a habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la “evolución histórica”. En palabras de Bourriaud: “las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista”.¹

Bourriaud plantea que las prácticas relacionales interactúan de forma distinta con la noción de política. Describe que los nuevos artistas de la década no recurren a las típicas formas de las protestas públicas masivas, no apuestan por exigir libertades y reformas políticas, ni están interesados en la crítica institucional y que por tanto, esta nueva generación de artistas ha sido criticada por no llevar a cabo “ningún proyecto político”. Sin embargo, para el curador francés no hay “nada más absurdo que afirmar que el arte contemporáneo no desarrolla proyecto cultural o político alguno y que sus aspectos subversivos no tienen base teórica: su proyecto concierne tanto a las condiciones de trabajo y de producción de objetos culturales como a las formas cambiantes de la vida en sociedad”.²

1 Bourriaud, Nicolas; *Estética relacional*, *Op. Cit.*, p. 12.

2 *Ibidem*, p. 12-13.

Para Bourriaud, lo relacional sí implica una postura política al propiciar con sus obras espacios alternos al intercambio capitalista. El teórico francés basa su idea de política en el concepto marxista de intersticio:

Antes de llegar a ejemplos concretos, es importante reconsiderar el lugar de las obras en el sistema global de la economía, simbólica o material, que rige la sociedad contemporánea: para nosotros, más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social. Este término, “intersticio”, fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, etc. El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas a las vigentes en este sistema. Este es justamente el carácter del arte contemporáneo: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas. El arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola.³

³ *Ib.*, p. 15-16.

Bourriaud argumenta también que las obras de arte se presentan como intersticios sociales dentro de los cuales las nuevas “posibilidades de vida” se revelan efectivamente posibles. Según Bourriaud, parece más urgente inventar relaciones posibles con los vecinos en el presente que esperar días mejores. Y para él, “eso es todo, pero ya es muchísimo”.⁴

Para ejemplificar lo anterior, Bourriaud menciona que:

Las exposiciones de Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Carsten Höller, Henry Bond, Douglas Gordon o Pierre Huyghe, construyen modelos de lo social aptos para producir relaciones humanas, tal como una arquitectura “produce” literalmente los itinerarios de quienes la ocupan. No se trata sin embargo de trabajos sobre la “escultura social” en el sentido que le daba Beuys: si estos artistas prolongan realmente la idea de vanguardia, no tienen la ingenuidad o el cinismo de “hacer como si” la utopía radical y universalista estuviera todavía hoy a la orden del día. Correspondería hablar de micro-utopías, de intersticios abiertos en el cuerpo social. Estos intersticios funcionan como programas relacionales: economías-mundos donde se invierten las relaciones el trabajo y del tiempo libre (como en la exposición Made on the 1st of May de Parreno, en mayo de 1995), donde cada uno puede entrar en contacto con los demás (como en la obra de Douglas Gordon), donde se aprende de nuevo la amistad y el compartir (como las cantinas nómadas de Tiravanija), donde las relaciones profesionales son objeto

4 *Ib.*, p. 54.

*de una celebración alegre (como en el video Hotel occidental, de Henry Bond, 1993), o donde la gente está en contacto permanente con la imagen de su trabajo (como en la obra de Pierre Hyughe).*⁵

Dicho lo anterior, pueden advertirse dos características del proyecto político que de acuerdo con Bourriaud lleva a cabo el arte relacional. La primera es la pertenencia al circuito institucional del arte. Esto implica que los intersticios sociales que ve Bourriaud en las prácticas relacionales suceden en su mayoría al interior de las exposiciones donde se muestran estas obras. La segunda es el tono positivo con el que Bourriaud describe los ejemplos de piezas relacionales como intersticios sociales. En un momento inicial, el curador francés elogia el hecho de que los artistas relacionales se enfoquen en crear relaciones con los vecinos, para posteriormente, enumerar las formas en las que las obras relacionales hacen frente al sistema de intercambio capitalista, tales como “invertir las relaciones de trabajo”, “entrar en contacto con los demás”, “aprender a compartir” o “celebrar las relaciones profesionales”.

Respecto a la primera característica observada sobre la pertenencia al circuito artístico, Bourriaud reconoce hacia el final de *Estética relacional* que “las prácticas artísticas relacionales han sido objeto de críticas porque se limitan al espacio de las galerías y de los centros culturales, contradiciendo el deseo de lo social, que es la base de su sentido”, y que “se les reprocha que niegan los conflictos sociales, las diferencias y la imposibilidad de comunicarse en un espacio social, en beneficio de una ilusión elitista de las formas de

⁵ *Ib.*, p. 86.

lo social porque se limitan al medio del arte”. Bourriaud menciona también que “la principal queja sobre el arte relacional es que representaría una forma suavizada de la crítica social”. Ante ello, responde que “lo que estas críticas olvidan es que el contenido de estas propuestas artísticas debe ser juzgado formalmente en relación con la historia del arte, tomando en cuenta el valor político de las formas, lo que yo llamo *criterio de coexistencia*”. Y que “sería absurdo juzgar el contenido social o político de una obra relacional desembarazándose pura y simplemente de su valor estético”.⁶

Esto último resalta por contraste con lo propuesto anteriormente por Bourriaud sobre el criterio de coexistencia. Con este criterio, el teórico francés abogaba por una nueva forma de juzgar las obras relacionales, un juicio que evaluara el modelo social propuesto por los artistas. Si bien es cierto que en *Estética relacional* Bourriaud no cancela en ningún momento las posibilidades del juicio estético sobre el arte relacional, sí puede notarse aquí una rectificación sobre la noción del criterio de coexistencia. Podría decirse que Bourriaud suaviza su postura, y en vez de favorecer sólo un juicio social de lo relacional, admite la interdependencia de las dimensiones artística y social, en mayor consonancia con Bishop de lo que la crítica norteamericana quiere reconocer, sobre su propuesta de no resolver la polaridad entre estos dos campos y mantenerlos en constante tensión.

En relación a mi segunda observación, respecto al tono positivo con el que Bourriaud describe las estrategias relacionales, pareciera ser justo esta forma de enunciación utilizada por el curador francés a la que responde Bishop con la creación del concepto “an-

6 *Ib.*, p. 102-103.

tagonismo relacional”. Éste consiste en incluir relaciones más disruptivas, de conflicto y controversiales que las que describe Bourriaud en las estrategias artísticas de participación y colaboración, con el objetivo de problematizar estas prácticas en el contexto contemporáneo.

3.2 Antagonismo relacional

Claire Bishop propone la idea de antagonismo relacional como un modo de incluir el disenso para favorecer procesos más democráticos en el arte. La crítica estadounidense explica primero que Bourriaud intenta insertar el arte relacional en la cultura general al declarar que este arte es una respuesta a la economía de servicios del mundo actual y al internet, lo cual causa un deseo de contactar frente a frente con otros. Como vimos, para Bishop, Bourriaud fuerza la explicación sobre la supuesta distancia de lo relacional con las prácticas artísticas de las décadas anteriores y observa además, que pareciera que el único núcleo de lo significativo de la propuesta de *Estética relacional* —políticamente hablando—, es el hecho de que los los artistas relacionales cambian la búsqueda de la utopía de un mundo mejor, por el planteamiento de soluciones temporales en el aquí y ahora.⁷

También, ante la idea de Bourriaud de igualar el juicio estético con uno social respecto a las relaciones producidas por una obra de arte, Bishop se pregunta “si el arte relacional produce relaciones,

7 Bishop, Claire; “Antagonism and Relational Aesthetics”, *Op. Cit.*, p. 54.

entonces la siguiente pregunta lógica sería ¿qué tipos de relaciones están siendo producidas?, ¿por quién y para quién?”⁸ Con esto, Bishop quiere señalar que si Bourriaud destaca como “ejemplares” las relaciones de los artistas relacionales, entonces hay que tomar seriamente la pregunta sobre la calidad de las relaciones producidas por su obras.⁹

De manera que a diferencia de Bourriaud, el concepto de política de Bishop tiene que ver más con la propuesta de antagonismo de los Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. En el texto de su autoría, *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia*¹⁰, los filósofos proponen que el conflicto, la división y la inestabilidad son las condiciones para la existencia de la democracia. Bishop declara que su objetivo es analizar críticamente mediante este texto, la dimensión política aclamada por Bourriaud respecto a lo relacional.¹¹

De acuerdo con Bishop, uno de los conceptos principales de Laclau y Mouffe es el de antagonismo, que propone que una sociedad democrática no es una donde los antagonismos han desaparecido, sino una donde las fronteras políticas son puestas a debate constantemente, es decir, donde las relaciones de conflicto son propi-

8 *Ibidem*, p. 65.

9 *Ib.*, p. 77.

10 El texto, originalmente publicado en inglés en 1985 bajo el título *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, fue traducido al español en 1987. Véase Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal; *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia*, Siglo XXI editores, Madrid, 1987.

11 Bishop, Claire; “Antagonism and Relational Aesthetics”, *Op. Cit.*, p. 65.

ciadas y no borradas. Para Bishop, si en una sociedad no hay antagonismo, entonces sólo existe el consenso impuesto por el orden autoritario y aclara que éste no es un concepto pesimista, sino que implica imaginar la utopía al balancear los ideales imaginarios con el manejo práctico de lo social. En este sentido, Bishop utiliza el término “antagonismo” para sugerir que las relaciones puestas en práctica por los artistas relacionales no son democráticas, porque sólo ponen en escena lo que Bourriaud llama micro-utopías, pequeñas comunidades que se unen porque sus integrantes tienen algo en común.¹²

Como se mencionó anteriormente, Bishop piensa que al contrario de los artistas relacionales como Tiravanija, la teoría de Laclau y Mouffe puede verse en el trabajo de Santiago Sierra o Thomas Hirschhorn¹³, porque ambos enfatizan el rol del diálogo y la negociación sin reducir el contenido de sus obras a estas relaciones. Es en-

12 *Ibidem*, p. 65-67.

13 Nacido en 1957 en Suiza, Thomas Hirschhorn da forma al discurso público en relación al descontento político y ofrece modelos alternos para pensarlo, bajo la creencia de que todo ser humano posee un entendimiento innato del arte. Mediante el uso del collage como forma de crítica e interpretación, Hirschhorn presenta la historia y la teoría filosófica tal como lo hace con las imágenes y los objetos cotidianos. El artista produjo una serie de monumentos a diversos filósofos como Spinoza, Foucault, Deleuze o Gramsci y aunque efímeros, tenían la intención de perdurar en la memoria colectiva de aquellos que los experimentaron. Hirschhorn fue premiado con el Kurt Schwitters Prize (2011), el Dutch Association Internationale des Critiques d'Art Award (2007), Joseph Beuys Preis für Forschung (2004) y el Marcel Duchamp Prize (2000). El artista también ha presentado exposiciones en la Dia Art Foundation (2013), la Trienal ICP (2013), en la Bial de Estambul (2013), en el Musée du Quai Branly (2012), en la Trienal del Palais de Tokyo (2012), en la Bial de Venecia (2011, 1999) o en el Museo Tamayo (2008), entre otros.

tonces cuando propone el concepto de “antagonismo relacional” para referirse al trabajo de estos artistas. Según Bishop, el trabajo de Sierra, Deller, Zmijevski, Schlingensiefel o Hirschhorn, está marcado por sensaciones de ansiedad e incomodidad en vez de pertenencia, en tanto que parten de la imposibilidad de las micro-utopías. Respecto a la obra de este último, menciona que “la tensión en sus obras surge de la colaboración con personas de distintos niveles económicos, lo que pone en cuestión la percepción del arte mismo como dominio que integra otras estructuras políticas y sociales.”¹⁴ Posteriormente analiza una de las obras del artista suizo:

La obra de Thomas Hirschhorn es convencionalmente leída en términos de su contribución a la tradición escultórica. Se dice que su trabajo reinventa el monumento, el pabellón y el altar al sumergir al espectador entre imágenes encontradas, videos y fotocopias, puestos junto a materiales baratos y perecederos como cartón, cinta canela y papel aluminio. Hirschhorn es bien conocido por sus afirmaciones de que él no hace arte político, sino que hace arte políticamente. Sin embargo, este compromiso político no toma la forma literal de activar al espectador en la obra de arte. La mayoría de las preocupaciones del artista pudieron verse en el Monumento a Bataille (2002) llevada a cabo en la Documenta XI, en Nordstadt, un suburbio de Kassel a varios kilómetros de los eventos principales de la Documenta. El monumento consistió en tres grandes instalaciones: un trío de chozas improvisadas, un bar manejado por una familia local, y una escultura de un árbol, todas erigidas en un terreno alre-

14 Bishop, Claire; “Antagonism and Relational Aesthetics”, *Op. Cit.*, p. 70.

dedor de dos unidades habitacionales. Las chozas fueron construidas con los materiales propios de Hirschhorn: madera de segunda mano, papel aluminio, plástico adherente y cinta canela. En la primera instalación, una de las chozas albergaba una librería con materiales agrupados en cinco temas bataillanos: mundo, imagen, arte, sexo y deporte. También fueron instalados varios sillones usados, una televisión y un video. Toda la instalación fue diseñada para facilitar la familiarización con el filósofo francés, del cual Hirschhorn afirma ser un “fan”. Las otras dos chozas albergaban un estudio de televisión y una instalación con información acerca de la vida y la obra de Bataille.¹⁵

A continuación, Bishop examina las dinámicas que la pieza producía:

Para llegar al Monumento a Bataille, los visitantes tenían que tomar un aventón de una compañía turca de taxis que fue contratada para transportar a los visitantes de la Documenta al y desde el lugar. Los espectadores eran entonces abandonados en el monumento hasta que un taxi estaba disponible para regresar, tiempo durante el cual inevitablemente hacían uso del bar. Al ubicar el monumento en medio de una comunidad cuya etnia y estatus económico no era el público meta de la Documenta, Hirschhorn forzaba una curiosa reconciliación entre el flujo de los turistas artísticos y los residentes del área. Más que hacer a los locales víctimas de lo que él llama el “efecto

¹⁵ *Ibidem*, p. 74.

zoo”, el proyecto de Hirschhorn hizo que los visitantes se sintieran como desafortunados intrusos. Aun más disruptivo a la luz de las pretensiones intelectuales del mundo del arte internacional, el monumento de Hirschhorn tomó de manera seria a los habitantes locales como lectores potenciales de Bataille. Este gesto indujo a un rango de respuestas emotivas entre los visitantes, incluyendo acusaciones de que el gesto de Hirschhorn era inapropiado y condescendiente. Esta incomodidad reveló las frágiles condiciones de la autoconstruida identidad del mundo del arte. El complicado juego entre los mecanismos de identificación y desidentificación del contenido, la construcción y la ubicación del Monumento a Bataille, fue radical y perturbador, puesto que el “efecto zoo” actuaba de dos maneras: más que ofrecer, tal como el folleto de Documenta afirmaba, un “compromiso comunitario”, el Monumento a Bataille servía para desestabilizar cualquier noción de identidad comunitaria sobre lo que podría significar ser un “fan” del arte y la filosofía.¹⁶

Para Bishop, Hirschhorn evidencia que no es suficiente decir que una obra es democrática por el simple hecho de ser interactiva, porque incluso las obras más abiertas determinan la profundidad con la que los espectadores deben involucrarse. “Hirschhorn diría que tales pretensiones no son necesarias puesto que todo arte, interactivo o no, puede ser crítico y hacernos pensar de manera distinta al sistema dominante.”¹⁷

¹⁶ *Ib.*

¹⁷ *Ib.*, p. 77.

Al respecto del *Monumento a Bataille*, Bishop concluye que uno de los supuestos que subyacen a *Estética relacional* es la idea —introducida por las vanguardias históricas y que ha sido reiterada desde entonces— de que el arte no debe ser una esfera independiente, sino que debe fundirse con la vida. Y explica que ahora que el arte se ha fusionado tanto con la vida cotidiana —como tiempo de ocio, entretenimiento o negocios— artistas como Hirschhorn reafirman la autonomía de la creatividad artística. Hacer un arte político significa para Hirschhorn, hacer un arte que no seduzca, un arte opuesto a la cualidad, y que sobre todo desate la reflexión



14. Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002.



15 y 16. Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002.



17 y 18. Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002.

y el pensamiento, el primer paso para tomar acción política de acuerdo con Bishop y con el artista.¹⁸

Pienso que lo anterior acerca la estrategia de Bishop a la crítica artística, explicada por ella misma como aquella enraizada en el bohemianismo del siglo XIX, y que apuesta por la libertad individual del artista para resistir la subjetivación capitalista. Es decir, aunque Bishop abogue por una tensión constante entre el juicio estético y el juicio social, su postura apunta más bien hacia el opuesto de Bourriaud: la primera rescata la autonomía del arte desde la perspectiva de la efectividad artística de las obras participativas, mientras que el segundo aboga por la heteronomía del arte al favorecer la perspectiva de los modelos sociales que promueve lo relacional. Paradójicamente, los artistas destacados por Bishop ponen en acción obras que inciden sobre todo en dinámicas sociales fuera de galerías o museos, mientras que los artistas relacionales de Bourriaud activan en su mayoría, los espacios al interior de las instituciones artísticas. Esto demuestra que al examinar la dimensión política de las prácticas participativas, colaborativas o relacionales, nos encontramos con argumentos que no son unidireccionales y que se corresponderían mejor con una perspectiva dialéctica entre el discurso artístico y el discurso social, entre la autonomía y la heteronomía del arte.

¹⁸ *Ib.*, p. 75-77.

3.3 Autonomía y heteronomía del arte

El filósofo inglés Stewart Martin¹⁹ analiza el problema sobre la efectividad política de lo relacional, revisando la tensión histórica entre la autonomía y la heteronomía del arte explicada por Adorno, proponiendo a su vez una perspectiva dialéctica.

Martin plantea que en el debate en torno a *Estética relacional* se ha cuestionado la concepción de lo social y del juicio ético de este tipo de obras —refiriéndose a la construcción de Bishop—, y advierte que lo que no encontramos es una crítica de la economía política respecto al intercambio social propuesto por la teoría relacional. Es decir, una consideración de cómo el arte relacional produce un intercambio social desligado del intercambio capitalista, y de cómo la forma relacional se vincula o se opone a la forma mercantilizada. Este es el objetivo del texto de Martin, llamar la atención sobre lo que considera como una concepción limitada sobre el arte como intercambio social, para así, explicar cómo lo relacional es irremediablemente una estetización del intercambio capitalista. Al hacer esto, la aportación de Martin representa un intento de repensar el proyecto político de lo relacional como la concepción dialéctica entre el arte y su mercantilización.²⁰

19 Stewart Martin es Profesor adjunto de Filosofía y Bellas Artes en la Universidad de Middlesex en Londres y miembro del grupo editorial de la revista *Radical Philosophy*. Sus publicaciones incluyen “Marx” (*Encyclopedia of Aesthetics*, 2014); “Short Treatise on Art” (*Aesthetics and Contemporary Art*, 2011); “Artistic Communism: A Sketch” (*Third Text*, 2009); y “The Absolute Artwork Meets The Absolute Commodity” (*Radical Philosophy*, 2007). Su investigación se centra en la crítica filosófica sobre el capitalismo, con atención particular en los temas de la cultura y el arte contemporáneo.

20 Martin, Stewart; “Critique of Relational Aesthetics”, en *Third Text*, Vol. 21,

Para el filósofo inglés es necesario en primer lugar, recordar que de acuerdo con el recuento de Marx sobre la mercantilización, puede distinguirse una dialéctica entre sujeto y objeto, o sea, entre personas y cosas. Esta es una dialéctica de inversión, en donde las personas aparecen como objetos y los objetos como personas. La relación del arte con la cultura del capitalismo puede condensarse en relación con esta dialéctica. Para Marx, esta inversión produce la enajenación humana.²¹

Martin señala que la relación histórica del arte con la subordinación a la mercantilización ha girado en torno al asunto sobre si las obras son mercancías que permiten la subordinación de la humanidad al capital; o si no lo es, y por consiguiente, resiste dicha subyugación. Esto fundamenta la polémica entre el arte puro y el anti arte que ha desgarrado a la estética en la izquierda: si el arte debe ser rechazado como mercancía o ratificado porque no lo es; si el arte es crítico debido a su autonomía o debido a su heterónoma determinación por lo social. El teórico inglés también explica que la polémica ha resultado ser inextricable debido a que la oposición entre el anti arte y el arte puro es una contradicción interna a la forma mercantil, especialmente dentro de una cultura crecientemente mercantilizada. De modo que el arte puro y el anti arte son dos caras de la misma moneda. Y continúa:

Por un lado, la postura anti arte ha tenido que confrontar el asunto de que la disolución del arte en la vida no es emancipatoria, sino más bien una disolución en la vida

#4, Routledge, Londres, Julio del 2007, p. 372.

21 *Ibidem.*

capitalista. Ello también ha tenido que lidiar con el hecho de que la cultura capitalista ha llevado hasta sus últimas consecuencias la función del anti arte. Por otro lado, la postura del arte autónomo ha tenido que confrontar el hecho de que esta pureza es una forma de reificación profundamente enraizada en la mercantilización del arte. De cualquier forma, la resistencia del arte a la mercantilización está forzada a tomar una forma inherentemente crítica o auto crítica. Esto sugiere que la construcción auto crítica del arte moderno se debe a su forma mercantil, lo cual es ignorado por varias narrativas formales. [...] La alternativa a esta dialéctica entre el anti arte y el arte puro es establecer nuevos términos para pensar la contradicción de la mercancía, fuera del marco del arte.²²

Con lo explicado hasta este punto por Martin, puede identificarse a la estética relacional como una teoría sobre la determinación heterónoma del arte por lo social —el arte como intercambio o intersticio social, en palabras de Bourriaud. Ante ello, y para formular la crítica a la teoría relacional mediante el reconocimiento de la dialéctica inherente a la mercantilización del arte, Martin recurre a un defensor del arte autónomo que contrasta con la heteronomía de lo relacional: Theodor W. Adorno, cuyo corpus teórico proporciona pistas clave sobre cómo la dialéctica entre el arte y la mercancía funciona como una dialéctica entre la autonomía y la heteronomía.²³

²² *Ib.*, p. 373.

²³ *Ib.*, p. 373-374.

De acuerdo con Martin, la obra de arte autónoma es para Adorno una mercancía fetichizada que aspira a ser valuada independientemente de su uso, y por consiguiente, valuable en sus propios términos. Según el teórico inglés, en Adorno, esta autonomía del arte es antisubjetiva o anti social; al mismo tiempo, el arte puro es un fetiche en el sentido marxista de que refuta u oscurece su determinación social. Y agrega que la opinión de Adorno de que las sociedades capitalistas se caracterizan por el dominio del intercambio social mediante el valor de cambio, implica que el arte es crítico al capitalismo como resultado de su carácter anti social y su incomunicación —en concreto, por la antipatía hacia las cosas que Bourriaud recupera como virtudes artísticas, como la posibilidad de las obras de proponer modelos de socialización o su interés por la comunicación con el otro. Así, para Adorno, el arte es crítico en tanto que es mudo, en tanto que comunica su mudez. Martin observa que para Adorno, la obra de arte —en tanto autónoma— aparece como un sujeto singular y como tal, resiste la subordinación del valor de cambio.²⁴

Si *Estética relacional* es una teoría del arte como forma del intercambio social, entonces la cuestión que plantea el autor con relación a la mercantilización es ¿cómo interactúa el arte relacional con la forma del intercambio capitalista?, ¿cómo resiste el arte relacional a la forma valor? Bourriaud aspira a ver al arte con una propiedad esencialmente crítica en relación a la cultura capitalista y sin embargo, no determina la naturaleza de esta tensión. De manera primordial, Martin subraya que Bourriaud parece expli

24 *Ib.*, p. 374.

car estas preguntas mediante la subordinación del producir objetos estéticos a la producción de relaciones entre personas.²⁵

Martin cree que *Estética relacional* puede entenderse en términos marxistas, en el sentido de que las obras relacionales representan un rechazo al fetichismo de la mercancía, es decir, una reafirmación del modelo de relaciones sociales entre personas frente al modelo de relaciones con objetos-mercancías. Mientras Adorno distingue una recuperación del arte en su fetichismo mercantil como una crítica inherente a la forma mercantil, Bourriaud interpreta el carácter social o no objetual de las obras relacionales como la simple negación de las relaciones entre cosas, y la consecuente afirmación de las relaciones sociales entre personas, negando así toda la estrategia de Adorno. Por consiguiente, mientras que para Adorno es la no comunicabilidad y el carácter enigmático del arte lo que lo hace crítico, para Bourriaud, es precisamente su comunicabilidad y transparencia.²⁶ En síntesis y en palabras de Martin, “Bourriaud mantiene una postura básica: relaciones sociales contra objetos”, y a continuación explica que:

El arte es presentado por Bourriaud como un espacio libre del intercambio capitalista. El principal problema del teórico francés es su nada dialéctica reafirmación de lo social contra los objetos como clave de la resistencia del arte al intercambio capitalista. Aquí sucede un error común y decisivo, Bourriaud afirma que los objetos son una trampa de la reificación, y que esta trampa puede

25 *Ib.*, p. 376.

26 *Ib.*, p. 376-378.

evitarse al afirmar las relaciones sociales. Pero decir esto es quedar atrapado, ya que para Marx, el valor del intercambio capitalista no se constituye al nivel de los objetos, sino al nivel del trabajo social, como una medida del trabajo abstracto. Es la mercantilización del trabajo lo que constituye el valor “objetivo” de las mercancías. Pensar que la fuente del valor está en el objeto-mercancía es caer en el error que Marx denomina fetichismo. Así, Bourriaud participa de una forma común de fetichismo político al pensar que la erradicación del objeto mercantil, erradica el intercambio capitalista. Si evitamos el fetichismo, nos deshacemos de cualquier ilusión respecto a que la simple afirmación de lo social dentro de las sociedades capitalistas es crítica al intercambio mercantil.²⁷

Con ello, para Martin se hace evidente que el “fetichismo de lo social” de Bourriaud produce una inversión respecto a sus afirmaciones críticas sobre la teoría relacional y señala que las controversias principales respecto a lo relacional contestan a la retórica de radicalidad política utilizada por el teórico francés. De acuerdo con Martin, la indiferencia de Bourriaud a estas contradicciones deriva en la polémica sobre las exigencias del potencial emancipatorio del arte relacional. Asimismo, ejemplifica su noción dialéctica entre la obra autónoma y heterónoma, entre efectividad artística y política, con la obra de Tiravanija, Santiago Sierra o Vanessa Beecroft.²⁸

²⁷ *Ib.*, p. 378-379.

²⁸ *Ib.*, p. 386.

Por lo que podría decirse que las obras relacionales, más que efectivamente políticas, son efectivamente artísticas. Yo agregaría que para Martin las obras de arte son efectivamente políticas en tanto su eficacia artística.

El filósofo inglés menciona por ejemplo, que en las piezas *Untitled (Free/Still)* y *Untitled (Tomorrow Is Another Day)* de Tiravanija, las relaciones sociales que tomaban lugar al interior del negocio de la galería fueron puestas al descubierto, y explica que las interacciones humanas que por lo general permanecen ocultas o subordinadas a las piezas en el entorno de galerías o museos, fueron puestas en primer plano, convirtiéndose en la obra. Martin agrega que lo que parece insustancial y descuidado en los objetos regados por la galería en la obra de Tiravanija, es de hecho una manera de enfocar la atención sobre estas relaciones sociales que hacen funcionar a la galería o la institución mediante la venta de obras de arte como mercancías. Si para Bishop el artista argentino-tailandés reproduce en sus piezas las relaciones humanas del sistema económico, para Martin representan de hecho una forma de poner de manifiesto que la dimensión social también se mercantiliza.²⁹

En el mismo sentido, Martin reconoce la efectividad artística de la obra del artista Santiago Sierra y reconoce —en concordancia con Bishop— que sus obras son anómalas para la teoría de Bourriaud, puesto que son obras relacionales que no representan otro intersticio social más que el de la mercantilización. Para Martin, Sierra disuelve el fetichismo de la obra de arte pero sólo en tanto la mercantilización de las relaciones de trabajo que producen las

29 *Ib.*, p. 381-382.

piezas. Es decir, son obras de arte del intercambio social mediadas por el dinero.³⁰

Sierra tiene claro que la disolución del arte en la vida es su disolución en el capitalismo. Lo anterior puede verse particularmente en la pieza *Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda* (2004), una acción de tres horas de duración en la que dos trabajadores fueron contratados para turnarse e introducir su brazo derecho a través de un hueco, perforado en el techo de concreto con antelación, desde la vivienda situada en la planta superior de una galería ubicada en la colonia Roma de la Ciudad de México.³¹

En la obra puede observarse, además de la ya mencionada estrategia de Sierra de vincular los intereses minimalistas por el cuerpo y la arquitectura —el hueco en el techo perforado a la medida del brazo de los trabajadores—, las implicaciones políticas sobre la relación dialéctica entre autonomía y heteronomía del arte. Es decir, si el espacio autónomo del cubo blanco de la galería se rompe para abarcar el espacio de la vida cotidiana —la vivienda del piso de arriba—, entonces la explotación capitalista de la realidad social entra en el campo del arte; en este caso, mediante una relación de trabajo pauperizada. De nueva cuenta, entra en conflicto la diferencia de clases del público artístico —los espectadores de la autonomía del arte— y los trabajadores contratados para llevar a cabo la acción —la clase social más explotada por el capitalismo en la realidad social.

30 *Ib.*, p. 382.

31 “Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda”, en sitio web oficial de Santiago Sierra. Disponible en: http://www.santiago-sierra.com/20041_1024.php

En último lugar, Martin rebate el hecho de que Bourriaud fundamente el uso de personas en las obras de Vanessa Beecroft para enfatizar el arte como una forma de encuentro social. Y piensa que considerar el trabajo de la artista italiana como un intersticio social desvinculado del intercambio capitalista es por demás cómico. Ejemplo de lo anterior es la pieza mostrada por la artista en la exposición “Traffic” —VBI6 (1996)—, en la que diez mujeres de distintos color de piel fueron contratadas para permanecer de pie durante los horarios de exhibición, vestidas sólo con tacones, lencería y la misma peluca rubia, luciendo como un grupo de maniqués ante las miradas de los visitantes. Para el filósofo inglés, es claro que la obra de Beecroft es poco más que una masa de cuerpos femeninos fetichizados, listos para comercializarse.³²

Finalmente, Martin destaca que la posibilidad de sobrepasar la alienación de las relaciones sociales en el arte permanece ligada a un proyecto político anticapitalista. “Un proyecto tal, requiere para su reconocimiento, una crítica a la dialéctica del intercambio social en la cultura capitalista, al centro de cualquier teoría o prácticas críticas del arte contemporáneo”.³³

32 Martin, Stewart; *Op. Cit.*, p. 380.

33 *Ibidem*, p. 386.



19. Santiago Sierra, *Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda*, 2004.



20. Santiago Sierra, *Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda*, 2004.



21. Vanessa Beecroft, *VB16*, 1996.

3.4 Efectividad artística vs. efectividad política:

El Susurro de Tatlin #6 de Tania Bruguera

La obra de la artista cubana Tania Bruguera³⁴ profundizará la discusión sobre las implicaciones políticas de las prácticas artísticas contemporáneas de participación y colaboración, desde la perspectiva dialéctica sobre la relación entre la efectividad artística y la efectividad política de una obra de arte.

De acuerdo con la curadora Lucía Sanromán³⁵ el tema principal de Bruguera siempre ha sido la relación entre el poder y sus sujetos,

34 Nacida en La Habana en 1968, sus obras exponen con frecuencia los efectos sociales de las fuerzas políticas y presentan problemas globales de poder, migración, censura y represión mediante obras de participación que convierten, en palabras de la artista, a los “espectadores” en “ciudadanos”. Al crear propuestas y modelos estéticos para que otros los utilicen y los adapten, más que autora, Bruguera se define a sí misma como una “iniciadora”, y a menudo colabora con múltiples instituciones e individuos de forma que la realización plena de su obra de arte ocurre cuando otros la adoptan y la perpetúan. La artista fue premiada con *Honoris Causa* por The School of the Art Institute of Chicago, seleccionada en el #Index100 Freedom of Expression Award, elegida como una de los 100 pensadores globales por la revista *Foreign Policy*, ganadora de un premio Herb Alpert, miembro de Radcliffe and Yale World y la primera artista residente de la Oficina de Asuntos de Inmigrantes del Alcalde de Nueva York.

35 Lucía Sanromán es una curadora independiente que vive entre la Ciudad de México y San Diego, California. Su trabajo investiga la estética con relación a la eficacia en las prácticas artísticas sociales y participativas, con un particular interés en los vínculos de la teoría e historia del arte con otras disciplinas fuera del campo artístico. Fungió como curadora asociada en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego del 2006 al 2011. Como curadora independiente, Sanromán recibió el premio Warhol Foundation Curatorial Fellowship en el 2012 y en el 2013, el Warhol Exhibition Grant for Citizen Culture por la exposición “Art and Architecture Shape Policy” en el Museo de Arte de Santa Mónica en 2014.

y las formas en que el arte puede aplicarse a la vida colectiva enfocándose en las emociones transformadoras asociadas con la experiencia del arte en la acción política. Sanromán explica que los medios utilizados por la artista cubana han ido de provocaciones políticas hasta intervenciones en los medios masivos de comunicación y campañas en las redes sociales.³⁶ Además menciona que uno de los conceptos centrales para Bruguera es el de “arte útil”, mediante el cual considera al arte como una herramienta para instigar el cambio y abordar los problemas urgentes de la sociedad.³⁷

Al respecto, en conversación con la artista Suzanne Lacy, Bruguera explica:

Trato de repensar para qué sirve el arte. Cuál es su función y cuál es el papel de los artistas en la sociedad. La respuesta que doy a estas preguntas sería considerar el arte como una herramienta, no como un fin en sí mismo sino como un conductor: trabajar con emociones y con estética como una estrategia táctica y como un estado temporal. Propongo a través de mi obra transformar al espectador en ciudadano activo, y a los museos y las instituciones culturales en espacios cívicos. La meta es instigar una conversación pública y crear un cuerpo de trabajo que pueda proporcionar un espectro de recursos intencionales para crear un arte útil. Comprender cómo el arte puede actuar

36 Sanromán, Lucía y Kantor, Susie; “Las instituciones transicionales y el arte de la especificidad en el tiempo político”, en *Tania Bruguera: Hablándole al poder*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo/Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2018, p. 8.

37 *Ibidem*, p. 16.

*políticamente o instigar situaciones políticas, más que re-presentar la esfera política.*³⁸

Una pieza emblemática de Bruguera fue *El Susurro de Tatlin # 6 (versión para La Habana)*, llevada a cabo el 29 de marzo del 2009 como parte de la décima Bienal de La Habana, y tuvo lugar en el patio central del Centro Wilfredo Lam, institución encargada de la organización y realización de las ediciones anteriores de la Bienal. En ella, se montó un escenario y un podium con una cortina amarilla de fondo, en el podium se instaló un micrófono con salida a un altavoz al interior del Centro y a otro más, colocado fuera del edificio. En el escenario, dos personas vestidas con uniforme color olivo —el color militar en Cuba— resguardaban el podium. Doscientas cámaras desechables fueron entregadas al público presente para documentar la acción y se les comunicó que el micrófono estaría abierto para que una persona a la vez, pudiera expresarse libremente y sin censuras durante un minuto en la tribuna frente a ellos. Después de un silencio inicial, la primera persona subió al escenario y a continuación, las personas vestidas de militar que custodiaban el escenario le colocaron una paloma blanca en el hombro. Transcurrido el tiempo asignado, los custodios retiraron la paloma del hombro del orador y lo expulsaron de la tarima para que volviera a formar parte del público. El mismo protocolo se repitió con cada orador hasta que la paloma optó por echar vuelo. Un total de 39 personas hicieron uso del micrófono para expresar sus afinidades y críticas al sistema político cubano durante los 41 minutos en que se llevó a cabo la pieza, después de

38 “Conversación entre Tania Bruguera y Suzanne Lacy”, en *Tania Bruguera: Hablándole al poder, Op. Cit.*, p. 27.

lo cual, la artista subió al podio para agradecerle a los cubanos por su valentía y ejercicio de libre expresión. Los altavoces instalados dentro y fuera del edificio propiciaron que varias personas que no estaban involucradas en los eventos de la Bienal se integraran como espectadores.³⁹

La segunda persona en hacer uso del podium y el micrófono fue Yoani Sánchez, una *blogger* cubana independiente y organizadora de la plataforma #YoTambiénExijo, quien había preparado por escrito su intervención para el minuto de libre expresión ofrecido por la pieza de Bruguera:

Cuba es un país rodeado de mar y es también un isla cercada por la censura. Al muro del control informativo, internet y especialmente los blogs le han abierto algunas grietas. El fenómeno de la blogósfera alternativa ha ido creciendo y ya es conocido por una buena parte de la población cubana. Somos todavía unos pocos bloggers, pero nuestros sitios acentúan el despertar de la opinión ciudadana. Las autoridades consideran a las nuevas tecnologías como un “potro salvaje” que hay que domesticar; pero los bloggers independientes queremos que corran libremente. Las dificultades para difundir nuestros sitios son muchas. De mano en mano y gracias a las memorias flash, los CDs y los obsoletos disquetes, el contenido de los blogs recorre la isla. Internet se está convirtiendo en una plaza pública de discusión, donde los cubanos escribimos

39 “El Susurro de Tatlin #6 (versión para La Habana)”, en sitio web oficial de Tania Bruguera. Disponible en: <http://www.taniabruquera.com/cms/112-1-El+Susurro+de+Tatlin+6+versin+para+La+Habana+.htm>

*nuestros criterios. La isla real ha comenzado a ser una isla virtual, más democrática y plural. Lamentablemente, esos aires de libre opinión que recorren la red, apenas si han soplado sobre nuestra vigilada realidad. No sigamos esperando a que nos autoricen a entrar a internet, a tener un blog o a escribir una opinión. Ya es hora de saltarnos el muro del control.*⁴⁰

Otros comentarios que pudieron escucharse desdeñaron también la censura que se vive en Cuba: “Que un día la libertad de expresión en Cuba no sea un performance”, o “Sólo quiero decir que esta oportunidad de poder subir aquí arriba se siente muy bien. A todo el que no lo haya hecho, aunque no tenga una idea fija, que suba por favor. Se siente muy muy bien y es un paso de avance. Por favor suban”. También hubo quien reconoció sentirse temeroso: “En un encuentro con intelectuales, dicen que una vez Virgilio Piñera respondió las palabras: ‘sólo sé que tengo miedo’. Yo también”. O quien se cuestionó: “Y ¿Por qué necesitamos un podium para decir la verdad, acaso simplemente esperamos que con nuestras obras... ¿Por qué necesitamos un podio para decir lo que nos carcome el alma? ¿Por qué necesitamos un podio para decir la verdad?” A la vez pudieron escucharse aquellos que apoyaban al Estado cubano: “Millones de niños muriendo de hambre. ¡Ninguno es cubano!”, o “A mí me parece que esto debería estar prohibido”.⁴¹

40 “Transcripción del performance”, en sitio web oficial de Tania Bruguera. Disponible en: http://www.taniabruquera.com/cms/files/works_tatlinwhisper6_transcripcion_esp_1.pdf

41 *Ibidem*.

Por otro lado, Bruguera relata que debido a la difusión en los medios masivos de comunicación extranjeros —especialmente los canales de Miami vistos por los cubanos a través de los populares accesos ilegales a la televisión por cable—, el rumor sobre el evento se extendió por la ciudad a sectores de la población que no pertenecían a la élite artística. Por lo que al día siguiente algunas personas se presentaron en el lugar para ver si todavía se encontraban abiertos los micrófonos, entre ellos las Damas de Blanco, un grupo pacifista que clama por la libertad de sus esposos, presos políticos en Cuba.⁴²

En los días siguientes a la presentación de la pieza, la Bienal de La Habana publicó un comunicado en el que declaró que “varias personas ajenas a la cultura, encabezadas por una ‘disidente’ profesional fabricada por el poderoso grupo mediático PRISA —refiriéndose a la *blogger* Yoani Sánchez—, aprovecharon un performance de la artista Tania Bruguera para realizar una provocación contra la Revolución Cubana”. En el comunicado se señaló que se trataba “de individuos al servicio de la maquinaria propagandística anticubana que repitieron el desgastado reclamo de ‘libertad’ y ‘democracia’ exigido por sus patrocinadores” y que dichos individuos “hablaron, o actuaron más bien, para las cámaras; por lo que hoy varios medios de la Florida convertían el incidente en una gran noticia”. En el comunicado, la Bienal acusó de “particularmente ofensivo que usen el espacio libre y plural de nuestro evento, asalariados de quienes manipulan la opinión pública, mienten, censuran, mutilan y coartan sistemáticamente la libertad de ex-

42 “El Susurro de Tatlin #6 (versión para La Habana)”, en sitio web oficial de Tania Bruguera. Disponible en: <http://www.taniabruquera.com/cms/112-1-El+Susurro+de+Tatlin+6+versin+para+La+Habana+.htm>



22 y 23. Tania Bruguera, *El Susurro de Tatlin #6*, 2009.



24 y 25. Tania Bruguera, *El Susurro de Tatlin #6*, 2009.

presión y de pensamiento”, y aclaró que “el Comité Organizador de la Décima Bienal de La Habana, considera este hecho un acto anticultural, de oportunismo vergonzoso, que ofende a los artistas cubanos, a los artistas extranjeros que han venido a ofrecernos sus obras y su solidaridad, y a todos los que hemos trabajado durante tantos meses, en condiciones muy difíciles, para llevar adelante un evento de tanta trascendencia”. Finalmente, la Bienal también consideró que la obra del “artista chicano Guillermo Gómez Peña contrasta de manera lastimosa con el espectáculo protagonizado por unos pocos buscadores de notoriedad y de dinero fácil, sin ideas ni decoro”.⁴³ En el comunicado, en cambio, no se mencionaba que la Bienal había presentado cargos contra algunos de los participantes y como afirmaría Yoani Sánchez ocho años después, varios de los que participaron en *El Susurro de Tatlin #6 (versión para La Habana)* seguían teniendo prohibido entrar a las salas de cine, teatro y conciertos.⁴⁴

Después de vivir en Italia, Bruguera regresó a Cuba en el 2014 para recrear la acción, esta vez en la Plaza de la Revolución de La Habana. El objetivo era el de abrir los micrófonos a todo aquel que quisiera expresar qué tipo de nación esperaba tener tras el anuncio del inicio de las relaciones diplomáticas entre el país caribeño y Estados Unidos. Tras convocar en distintos medios a la participación de la ciudadanía para el día 30 de diciembre a las tres de

43 “Declaración del Comité Organizador de la Décima Bienal de La Habana”, en *La Jiribilla, revista de cultura cubana*, Año VIII, 3 de abril de 2009. Disponible en: http://epoca2.lajiribilla.cu/2009/n412_03/412_50.html

44 Sánchez, Yoani; “Tania Bruguera, an Extraordinary Cuban Artist”, en *HuffPost, The Blog*, 6 de diciembre de 2017. Disponible en: https://www.huffingtonpost.com/yoani-sanchez/tania-bruguera-an-extraor_b_799995.html

la tarde, el gobierno consideró que el performance consistiría en una provocación de los opositores a la tranquilidad de la actividad política cubana. Y finalmente, el acto no se llevó a cabo debido a que el día de la acción, Bruguera fue acosada y detenida en su residencia desde las 10 de la mañana por agentes de la Seguridad del Estado. También fueron detenidos otros activistas para impedir su participación en el performance: el reportero Víctor Ariel González, el fotógrafo Claudio Fuentes, el periodista Reinaldo Escobar, las Damas de Blanco Aliuska Gómez y Lourdes Esquivel, los activistas José Díaz Silva, y Eliécer Ávila, líder de la organización Somos Más. Los arrestos incluyeron además un grupo de unas cincuenta personas que habían asistido a presenciar la acción y que al enterarse de la detención de Bruguera, decidieron movilizarse para criticar la acción policial.⁴⁵

En términos artísticos, hay que señalar varios aspectos fundamentales. En primer lugar, el título de la pieza —*El Susurro de Tatlin*— es una clara referencia al Constructivismo ruso. Las curadoras Lucía Sanromán y Susie Kantor piensan que lo anterior alude al hecho de que Bruguera heredó de los constructivistas la cuestión central sobre cuál era el papel y la eficacia del artista en la redefinición de una nueva sociedad, desafiando la noción novecentista del creador autónomo comprometido con la autoexpresión individual, en el contexto social, económico y político de la Revolución

45 Alonso, Itzel; “Tania Bruguera #YoTambiénExijo”, en *GASTV*, diciembre de 2014. Disponible en: <http://gastv.mx/tania-bruguera-yotambienexijo/> y Díaz-Guardiola, Javier; “Tania Bruguera: ‘La izquierda no debería desentenderse de mi retención en Cuba’”, en *ABC Cultura*, 29 de enero de 2015. Disponible en: <https://www.abc.es/cultura/arte/20150129/abci-tania-bruguera-izquierda-espana-201501282118.html>

rusa.⁴⁶ Mientras que la artista cubana explica que el título de la serie evoca al debilitamiento del impacto que originalmente tuvo la *Torre Monumento*, diseño del artista y arquitecto ruso Vladimir Tatlin, quien concibió la sede de la Tercera Internacional Comunista como un ícono del entusiasmo y la grandiosidad de la Revolución bolchevique. Para Bruguera, esa intensidad, credibilidad y exaltación frente a las revoluciones se ha frustrado —al igual que la Torre de Tatlin que nunca llegó a ejecutarse—, de modo que la utopía se replantearía así como un débil susurro, y agrega que esta serie exalta el deseo por la implicación ciudadana en la construcción de una nueva realidad política.⁴⁷

En segundo lugar, destacaría que la forma plástica de la obra ha sido modelada por las condiciones del contexto y no ya por las decisiones que tomó la artista respecto al resultado final de la pieza. Al tratarse de una estructura abierta, a la que varias personas pueden acceder y contribuir a su formación, Bruguera limita su rol artístico al de plantear y dar inicio a la acción. Pero a fin de cuentas, son las condiciones históricas, sociales y políticas las que dotan de sentido a la obra. Dichas condiciones incluyen tanto la propia historia cubana, como la actual censura a la libertad de expresión y las restricciones sobre la difusión y el acceso a la información. Es decir, la efectividad artística del performance opera desde la conjunción del sitio específico en donde se lleva a cabo, la pertenencia de los lectores y participantes a los códigos culturales cubanos y condicionados a dichas restricciones, todo ello a la sombra de las

46 Sanromán, Lucía y Kantor, Susie; *Op. Cit.*, p. 9.

47 “El Susurro de Tatlin #6 (versión para La Habana)”, en sitio web oficial de Tania Bruguera. Disponible en: <http://www.taniabruquera.com/cms/112-1-El+Susurro+de+Tatlin+6+versin+para+La+Habana+.htm>

implicaciones históricas y políticas que la forma de un podium, un discurso o una paloma blanca propician.⁴⁸

Las implicaciones históricas tienen que ver con la alusión al discurso que Fidel Castro pronunció el 8 de enero de 1959, habiendo triunfado la Revolución Cubana, y en el que una paloma blanca se le posó en el hombro⁴⁹. En aquel mitin, Castro habló sobre lo que significaba ser revolucionario una vez ganada la Revolución, mencionó que probablemente sería un papel más duro de lo que

48 La importancia de la especificidad del contexto y el tiempo histórico ha sido clara para Bruguera dado el contacto que ha tenido con el mundo del arte occidental. En una entrevista, la artista cubana afirma: “Cuando estudié arte en Cuba, se sobrentendía que no hacías arte para ti misma sino para el pueblo, y que el arte debía ser útil. Desde luego, la idea de la utilidad para el gobierno era: ‘Queremos utilizarte para que nos hagas propaganda’. Una frase hecha en Cuba es: ‘El arte es un arma de la Revolución’. Esta afirmación era una manera de retorcer una proposición interesante —la del arte como instrumento— en una (muy aburrida) propaganda, y define cómo la Revolución considera el deseo artístico y cómo encamina el entusiasmo”. Ante lo cual, Suzanne Lacy responde lo siguiente: “Lo que dices es muy interesante. Vienes de una idea del arte que era ya de hecho política, mientras que para nosotros en Estados Unidos, en esa época, el arte estaba impelido por el comercio, y nuestro mayor desafío era desarrollar formas más populistas de producirlo”. Véase “Conversación entre Tania Bruguera y Suzanne Lacy”, *Op. Cit.*, p. 28.

49 De acuerdo con Bruguera, esta acción ratificó el liderazgo absoluto de Castro en un consenso generalizado que funcionó tanto para los que quisieron interpretar esta imagen como la paz que se garantizaba a los ciudadanos, el Mesías o la estética del futuro por construir. Véase sitio web oficial de la artista, disponible en: <http://www.taniabruquera.com/cms/112-1-El+Susurro+de+Tatlin+6+versin+para+La+Habana+.htm> Mientras que Bishop declara que esta imagen fue hábilmente desmitologizada por un entrenador de aves. Véase Bishop, Claire; “Speech Disorder: Claire Bishop on Tania Bruguera at the 10th Havana Biennial”, en *Artforum*, verano del 2009, p. 121.

había sido hasta ese momento y que se trataba de un rol que no debía concluir nunca. En *El Susurro de Tatlin #6*, la paloma blanca que es colocada en el hombro del orador en turno, pone en acción una recreación del discurso de Castro encarnada en cada una de las intervenciones de los participantes, al tiempo que el podium vacío —cuando éste es desocupado— enmarca también la ausencia del líder que por 49 años (1959-2008) estuvo al frente del pueblo cubano. En la pieza de Bruguera, las violaciones que los participantes realizaron a las restricciones sobre la libertad de expresión, reviven en el contexto actual cubano de la pregunta que planteó Castro en su discurso sobre lo que significaba ser revolucionario.

En un tercer término, para Bruguera, el elemento más importante en la serie *El Susurro de Tatlin* es la participación del espectador, quien puede determinar el curso y forma final de la obra. De manera fundamental, los espectadores que hacen uso del minuto de libertad de expresión no se convierten sólo en participantes, sino en actores políticos. De acuerdo con la artista cubana: “La obra ha sido concebida como una estructura que presiona los límites de las instituciones de poder, donde la responsabilidad está en el público, quien para participar tiene que asumir su rol como ciudadano integrado al proceso político de manera activa”.⁵⁰ En el mismo sentido, la responsabilidad cívica de los oradores, se corresponde también con el gesto de proveer con cámaras de fotos a los espectadores, para documentar la acción en tiempo real, de modo que se le ha cedido al público la responsabilidad política, la autoría y la propiedad de la documentación. En última instancia, muestra

50 “El Susurro de Tatlin #6 (versión para La Habana)”, en sitio web oficial de Tania Bruguera. Disponible en: <http://www.taniabruguera.com/cms/112-1-El+Susurro+de+Tatlin+6+versin+para+La+Habana+.htm>

de ello son los cargos que fueron imputados a algunas personas que hicieron uso del podium y del micrófono, o los arrestos que se llevaron a cabo a los involucrados en lo que pretendía ser una recreación de la pieza en el 2014.

Finalmente, hay que subrayar la función de esta obra como acto político en sí mismo. Sanromán y Kantor tienen claro por ejemplo que en el trabajo de Bruguera la agencia no viene a ser activada por la artista, sino por una respuesta colectiva, gracias a la participación deliberada o comprometida de los diversos actores sociales durante el tiempo del performance, el cual cambia y se transforma a medida que el contexto político fluctúa.⁵¹ La pieza de Bruguera logró articular una discusión entre varios sectores que rebasaban el mundo del arte: los diversos medios de comunicación nacionales e internacionales, los distintos sectores sociales representados por los oradores de diversas posturas políticas y las mismas autoridades gubernamentales cubanas, quienes con sus intervenciones, aumentaron tanto la visibilidad sobre la falta de libertad de expresión en el país caribeño como la efectividad artística de la obra para incidir en el campo político. Es decir, con *El Susurro de Tatlin #6*, Bruguera consigue vincular distintos agentes y actores políticos: la escena local e internacional del arte contemporáneo, la ciudadanía cubana, los medios de comunicación y las instituciones del Estado cubano. Por lo tanto, puede deducirse que la noción de política de Bruguera tiene que ver con el convertir a los espectadores que ejercen su ciudadanía al iniciar discusiones públicas sobre las preocupaciones sociales e involucrar otras áreas de experiencia o campos de acción.

51 Sanromán, Lucía y Kantor, Susie; *Op. Cit.*, p. 11-12.

En este sentido, Sanromán y Kantor nos recuerdan que para la artista cubana:

El arte debe ser útil, una herramienta que beneficie a la sociedad proporcionando soluciones concretas a problemas específicos y cuya meta primaria sea el cambio de las costumbres políticas. De todos modos, aunque Bruguera es una artista cuya intención idealista, incluso inocente, es mejorar la sociedad y alterar la dinámica del poder actuando sobre gobiernos opresivos, su obra no carece de conflictos, y usa a menudo la disensión, la confrontación y el descontento como tácticas.⁵²

La idea anterior nos lleva de regreso a pensar el trabajo de Bruguera en los términos del antagonismo relacional de Bishop. El conflicto, el disenso, la confrontación y el descontento entre las diferentes posturas de los participantes y de los medios —como el comunicado de la Bienal de La Habana—, lo que reportaron activistas y *bloggers* como Yoani Sánchez o las represalias tomadas por parte del gobierno cubano, no concluyeron en la creación de una comunidad unificada por sus acuerdos y puntos en común, sino que fue precisamente a través de las diferencias entre todos

52 Sanromán, Lucía y Kantor, Susie; *Op. Cit.*, p. 21.

Al contrario del papel que juega el arte para Bruguera, el artista Santiago Sierra mencionó en una entrevista que él no podía cambiar nada, y que “no hay posibilidad de que el arte pueda cambiar nada”. Ambas posturas, la de Bruguera y la de Sierra, resultan representativas respecto a las condiciones que propician con sus obras. Véase Bishop, Claire; “Antagonism and Relational Aesthetics”, *Op. Cit.*, p. 71.

los sectores, que el ejercicio de Bruguera consiguió vincularlos a todos y dar visibilidad a un problema político local en la escena internacional.

Al respecto de los acontecimientos de la Bienal de La Habana, Bishop se preguntó si acaso la obra de Bruguera había resultado tan artística y políticamente poderosa debido a las condiciones represivas bajo las cuales fue producida. Ante lo que la crítica norteamericana propuso dar respuesta mediante el término de Bruguera de “arte útil”, con el que la artista cubana se refiere a la conjunción de la acción política y la ilegalidad, entendida como aquello que fuerza los límites de lo que las cúpulas de poder definen como legal y aceptable, para que el arte pudiera lograr algo en el campo de lo social —ya sean libertades civiles o políticas culturales. Y reconoce que *El Susurro de Tatlin #6 (versión para La Habana)* tuvo éxito en garantizar una hora de libre expresión a los cubanos.⁵³

Al igual que Bishop y Bourriaud, Bruguera ha abordado la pregunta sobre el juicio más adecuado para leer los proyectos artísticos de compromiso social y observa que en la línea de trabajo de este tipo de arte, se piden resultados y repercusiones, lo que implica llenar las expectativas de dos áreas distintas: tanto en el arte como en el área o disciplina del tema que se esté tratando, propiciando por tanto múltiples parámetros para juzgar el éxito o el fracaso de un proyecto. Para Bruguera es importante “hablar” ambas lenguas e insertarse plenamente en ambos mundos, el mundo del arte y el de esa otra disciplina o campo dentro del cual actúa la obra. Más aún, la artista cubana reconoce que ella se enfoca en los resultados

53 Bishop, Claire; “Speech Disorder: Claire Bishop on Tania Bruguera at the 10th Havana Biennial”, *Op. Cit.*, p. 122.

políticos de la obra y afirma que “No se trata de ‘estar juntos’ sino de ‘estar juntos con el fin de...’”⁵⁴ La artista cubana cree que los proyectos de arte socialmente comprometido no pueden medirse sólo bajo los parámetros del mundo del arte, y piensa que el mundo del arte debe dar un giro y cambiar los lentes según los cuales “ve” lo que sucede, en el que las posiciones éticas y políticas sean tan relevantes como la estética, y a veces incluso se conviertan en el criterio estético.⁵⁵

Recapitulando, en la discusión sobre esta problemática advertimos distintas nociones de lo político con relación a las prácticas artísticas contemporáneas relacionales, de participación, colaboración o socialmente comprometidas. Observamos que para Bourriaud, el arte relacional lleva a cabo un proyecto político en tanto que propone “intersticios sociales” en el sentido marxista del término —espacios para las relaciones humanas con posibilidades de intercambio alternativas a las vigentes en este sistema. Mientras que Bishop rescata el concepto de “antagonismo” de Laclau y Mouffe, donde lo político tiene que ver más con la inclusión del disenso y las diferencias en pos de procesos más democráticos en nuestras sociedades. Bishop propone la idea de “antagonismo relacional” para referirse al trabajo de artistas como Thomas Hirschhorn, Jeremy Deller, Christoph Schlingensiefel, Artur Zmijewski o Santiago Sierra, quienes incluyen en sus piezas relaciones más

54 Esta frase puede ser leída en términos de lo que para Bishop significa lo relacional de Bourriaud, un “aprender a estar juntos” como objetivo final de este tipo de obras. Al contrario, Bruguera avanza la discusión proponiendo una nueva concepción de las prácticas sociales y colaborativas, en las que no sólo se pongan en práctica estrategias del “estar juntos”, sino que se trabaje en conjunto para la consecución de un fin en común.

55 “Conversación entre Tania Bruguera y Suzanne Lacy”, *Op. Cit.*, p. 29-36.

tensas y conflictivas que las propuestas por Bourriaud. Martin en cambio, desmantela la propuesta de intersticio de Bourriaud al analizar sus afirmaciones desde la economía política, mediante una perspectiva dialéctica entre la autonomía y la heteronomía del arte. El filósofo inglés contrasta la idea de Adorno sobre la resistencia de la obra de arte al capitalismo en tanto su autonomía, frente a la estrategia de Bourriaud de subrayar la heteronomía de lo relacional para justificar su proyecto político. Desde esta perspectiva, para Martin, las obras relacionales no son políticas, sino efectivamente artísticas, y desde esta idea destaca la efectividad de los artistas de Bourriaud como Rirkrit Tiravanija y Vanessa Bee-croft, así como la del artista español analizado por Bishop, Santiago Sierra. En última instancia, la obra de Tania Bruguera concibe lo político desde la conversión de los espectadores en ciudadanos, el iniciar discusiones públicas entre varios agentes e intervenir en otras áreas de experiencia o campos de acción. Lo anterior es puesto en práctica en la pieza de su autoría *El Susurro de Tatlin #6*, en donde los participantes se enfrentaron a arrestos y cargos con consecuencias futuras, mientras que distintos sectores tomaron postura en los medios de comunicación, desde la Bienal de La Habana, la crítica artística internacional, activistas cubanos, o las autoridades gubernamentales mismas.

Consideraciones finales

Con el objetivo de analizar el texto de Nicolas Bourriaud como el nuevo paradigma vigente de las prácticas artísticas de participación y colaboración, se identificó en la argumentación del teórico francés la correspondencia de las preocupaciones de lo relacional con las condiciones del contexto globalizado de la década de los noventa —la división del trabajo, la especialización del conocimiento y el impacto de la tecnología.

A partir del estudio del debate en torno a la propuesta de Bourriaud distinguimos tres líneas principales de la discusión: primero, el problema sobre la definición de las prácticas de participación y colaboración en el arte contemporáneo; segundo, la problemática sobre el criterio más adecuado para evaluar este tipo de prácticas artísticas; y tercero, la controversia respecto a la proclamada efectividad y radicalidad política de lo relacional.

Con relación a la primera parte de la discusión, establecimos la definición de lo relacional de Bourriaud como el arte que acciona en el horizonte teórico-práctico de la esfera de las interacciones humanas y su contexto social. En las décadas siguientes, el arte relacional se identificaría con los artistas de los años noventas mencionados por Bourriaud. Además, hicimos notar que el teórico francés delimita lo relacional en función de su desvinculación con los desarrollos del arte del siglo XX. Ante lo cual, nos preguntamos

sobre de las diferencias entre el arte relacional y las prácticas de participación y colaboración de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. La distinción más evidente entre ellos es la pertenencia y asimilación al circuito principal del arte contemporáneo que la generación de artistas defendidos por Bourriaud experimentó, mientras que las prácticas artísticas de las décadas anteriores, tuvieron lugar más bien al margen de dicho circuito. Asimismo, ubicamos a las prácticas participativas y de colaboración anteriores a lo relacional en el horizonte en el que el arte buscaba tener un impacto en la realidad política y social. En el caso del arte relacional de los años noventa, el paradigma artístico giró más en torno a proponer modos de sociabilidad alternos, explorando problemas específicos como la conectividad, la interactividad o el estar juntos, en el contexto de los avances de la tecnología en el campo de la comunicación.

En esta problemática respecto a la clasificación y categorización de las prácticas artísticas de participación y colaboración, encontramos el concepto de participación de Claire Bishop, el de colaboración de Maria Lind y el de arte socialmente comprometido de Pablo Helguera. En Bishop, el concepto de participación reconoce la genealogía de este tipo de arte enraizada en las estrategias artísticas de las décadas anteriores, a diferencia de lo propuesto por Bourriaud. La participación artística es para Bishop la activación del espectador en la obra de arte con el objetivo de propiciar el empoderamiento del sujeto que participa, ceder la autoría a los involucrados y restablecer el vínculo social de la comunidad, características alineadas con la búsqueda de un proceso más democrático e igualitario en los procesos creativos. Para Lind, en cambio, la colaboración en el arte se refiere a todos los procesos donde la gente trabaja en conjunto, y dentro del cual pueden considerarse estrategias como la coopera-

ción, la acción colectiva o la interacción, así como para referirse al trabajo llevado a cabo entre artistas, entre artistas y curadores o entre artistas y otros grupos sociales. Por su parte, Helguera y Bishop concuerdan en concebir el arte socialmente comprometido como el giro que tomaron las prácticas de participación y colaboración ante lo relacional, para afirmar su interés por incidir en los contextos y problemáticas sociales. Helguera define este tipo de arte como aquel que depende de la interacción social, llevando a la práctica una actividad híbrida y multidisciplinaria, en un espacio ubicado entre el arte y el no arte.

Una de las líneas de salida que la discusión de esta problemática permitiría, sería el de integrar una actualización sobre la definición de lo relacional como arte de las interacciones humanas. En una entrevista, Bourriaud reelabora su postura sobre el sentido centralmente antropocéntrico del arte relacional, y reconoce que los artistas de esta década buscan cuestionar las categorías de sujeto activo u objeto pasivo, de manera que el agente activo ya no es humano necesariamente, ni el objeto necesariamente inerte. Bourriaud agrega que los artistas que le interesan hoy en día tienen a crear nuevos circuitos formales que disuelven las categorías tradicionales de imagen, objeto, humano o máquina, y destaca que la idea central en la Bienal de Taipei (2014) —de la que fungió como curador— era la de poner al día la tesis de *Estética relacional* desde un punto de vista expandido, invitando a artistas que incluían animales, plantas o minerales en una esfera relacional global, como Pierre Hyughe, Philippe Parreno, Mark Leckey, Mika Rottenberg o Laure Prouvost.¹

1 Lykkeberg, Toke; “Nicolas Bourriaud: ‘Political Commitment is a Beginning, Not an End’”, en *Kunstkritikk*, 19 de septiembre de 2016.

Con respecto a la segunda problemática discutida, se aludió a la idea de Bourriaud sobre la necesidad de un criterio diferente para juzgar lo relacional en función de la calidad de los modelos sociales propuestos en las obras de los artistas: el criterio de coexistencia. En este sentido, Bishop reconoce que la proliferación y diversificación de las prácticas sociales que surgieron en respuesta a las afirmaciones de Bourriaud, dio entrada al auge de la crítica social para juzgar las obras relacionales, participativas o colaborativas. Por ello, Bishop no sólo propone evaluar lo interesante artísticamente hablando de este tipo de proyectos, sino que analiza el origen y la pertinencia de ambos juicios, deduciendo que las dos críticas —la estética y la social— existen continuamente de manera simultánea y aboga por mantenerlas en tensión constante.

En lo personal, agregaría que el tomar una distancia crítica frente a los proyectos socialmente comprometidos, pensándolos fuera de sus contextos originales, resulta útil para reconocer el origen de los juicios frente a este tipo de prácticas, si se trata de juicios provenientes de la crítica artística, o juicios del discurso social. Creo que es necesario discutir los méritos artísticos de este tipo de prácticas —en consonancia con Bishop—, y sin embargo, hay algunos casos, como el trabajo de Tania Bruguera, en donde el mérito artístico está dado precisamente por las implicaciones políticas, sociales y hasta éticas que una obra de arte propicia.

Finalmente, sobre la tercera hebra del debate en torno a lo relacional, se revisó la tesis de Bourriaud que afirma la puesta en práctica de un proyecto político del arte relacional. A partir de lo analizado

Disponible en: <http://www.kunstkritikk.no/artikler/political-commitment-is-a-beginning-not-an-end/>

en este último apartado, distinguimos que la crítica y discusión sobre las ideas de Bourriaud son de hecho una crítica a las afirmaciones que el teórico incluye en el texto de *Estética relacional*, respecto a que este tipo de arte realiza un proyecto político más efectivo que las estrategias activistas de las décadas anteriores. Es decir, las réplicas en contra de lo relacional no están dirigidas a las obras relacionales de los artistas mencionados por Bourriaud, ya que ningún artista ha mencionado que su obra sea más o menos efectiva que las piezas de otras décadas, sino que lo que se discute es por tanto, la retórica de radicalidad política utilizada por Bourriaud para hablar de lo relacional.

A pesar de las diferentes posturas a partir de las cuales Bourriaud, Bishop, Martin o Bruguera entienden lo político en el arte, si algo puede reconocerse con claridad es que las prácticas de participación y colaboración sí tienen la capacidad de replantear las nociones de lo que significa la efectividad política de un proyecto artístico. Las posturas encontradas en esta línea de la investigación dejan pendiente un aspecto que continúa resultándome interesante y que valdría la pena abordar en el futuro. Me refiero a profundizar la exploración abierta sobre el cómo colaborar juntos. O más aún, abrir la reflexión a la pregunta de cómo colaborar juntos hacia un fin común, en el sentido mencionado por Bruguera.

En el lado opuesto, recordando las preocupaciones iniciales que me llevaron a desarrollar esta investigación, puedo reconocer que experimenté un desplazamiento. Habiendo partido de mis intereses por traer al campo del arte mi propia práctica con organizaciones activistas y el trabajo con grupos, concluyo este proyecto con una perspectiva más ambivalente —la relación dialéctica entre la esfera artística y la social— en la que toma relevancia para mí

tomar en seria consideración la postura que desde el discurso o crítica artística se lanza frente a las prácticas sociales en el arte: el hecho de que plantear modelos de socialización o participación no propicia necesariamente la creación de condiciones más democráticas o de equidad social. Es decir, mi reflexión se ha movido del interés por incidir en la esfera de las prácticas sociales a una que reconoce la capacidad de la producción artística para replantear las nociones de lo político a partir de su autonomía. Además, me parece invaluable la certera enseñanza de Martin respecto a la idea de que fundir el arte en la vida, implica su fusión en la vida capitalista. Lo anterior desemboca indudablemente en la asimilación de toda la discusión en mi propia concepción como artista.

Y es que en este proceso de investigación y redacción, reafirmé una intensa pasión por el análisis y la discusión sobre el valor artístico de las obras. En definitiva, los proyectos que comienzo incorporan las contradicciones y tensiones entre ambos campos de acción, dejando de lado los intereses bienintencionados sobre la participación social y poniendo en acción relaciones más conflictivas e interesantes entre objetos y experiencias, entre arte y mercancía, explorando las tensiones entre clases sociales o las diferencias entre beneficio social y emprendimiento, además de las paradojas entre una iniciativa independiente y los procesos de institucionalización.

Como ejemplo de lo anterior, recientemente, ha tomado forma una plataforma creada en colaboración con mi pareja, el Dr. José Luis (Demian) García Mondragón, a la que hemos nombrado La Consultoría Arte Contemporáneo y que está dirigida a impartir clases de arte contemporáneo, asesorías de proyectos artísticos y visitas guiadas a exposiciones, a estudiantes con un alto perfil so-

cioeconómico. Algunas preocupaciones artísticas más específicas, aparte de los mencionados en el párrafo anterior, se dirigen a las preguntas sobre cómo dar una forma artística a una actividad laboral, cómo diluir la diferencia entre producción artística y medio de remuneración económica, o cómo obtener el reconocimiento de las instituciones artísticas al tiempo en el que se defiende la naturaleza independiente del proyecto. Por último lugar, la plataforma pretende problematizar las tensiones entre un proceso pedagógico y la mercantilización del mismo, o la polémica sobre el libre acceso al arte frente a la cultura como actividad elitista.

Referencias básicas

AGUILAR, Guadalupe; *El arte participativo*, Palabras del Humaya/
Tercera Época, Culiacán, 2012.

BISHOP, Claire; “Antagonism and Relational Aesthetics”, en *OCTOBER* #110, October Magazine/MIT, Massachusetts, otoño de 2004.

Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, Verso, Londres, 2012.

Participation (ed.), Whitechapel/MIT Press, Massachusetts, 2006.

“Participation and Spectacle: Where Are We Now?”, en Nato Thompson (ed.), *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, Creative Time Books/MIT Press, Nueva York, 2012.

“Speech Disorder: Claire Bishop on Tania Bruguera at the 10th Havana Biennial”, en *Artforum*, verano del 2009.

“The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, en *Art Forum*, Nueva York, February 2006.

BLANCO, Paloma (et. al.); *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas; *Estética relacional*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006.

La exforma, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2015.

Postproducción. La cultura como escenario: Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2009.

Radicante, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2009.

“Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica”, en Hernández Navarro, Miguel Ángel (ed.); *Heterocronías: Tiempo, arte y arqueologías del presente*, CENDEAC, Murcia, 2008.

“Traffic: Space-Times of the Exchanges”, en *Traffic* (catálogo de exposición), CAPC Musée d’art contemporain de Bordeaux, París, 1996.

DOWNEY, Anthony; “Towards a Politics of (Relational) Aesthetics”, en *Third Text*, Vol. 21, Issue 3, Routledge, Londres, mayo del 2007.

FELSHIN, Nina (ed.) ; *But, is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Bay Press, Seattle, 1995.

- GABLIK, Suzi; "Connective Aesthetics", en *American Art*, Vol. 6, #2, primavera de 1992.
- GALLO, Rubén; *New Tendencias on Mexican Art: The 1990s*, Palgrave/Macmillan, Nueva York, 2004.
- GUTIÉRREZ Galindo, Blanca; "Creatividad y democracia: Joseph Beuys y la crítica de la economía política", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXV, núm. 103, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México, 2013. p. 99-140.
- HELGUERA, Pablo; *Education for Socially Engaged Art: A materials and Techniques Handbook*, Jorge Pinto Books, Nueva York, 2011.
- KESTER, Grant; *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Oakland, 2004.
- LACLAU, Ernesto y Mouffe, Chantal; *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia*, Siglo veintiuno editores, Madrid, 1987.
- LADDAGA, Reinaldo; *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006.
- Estética de laboratorio*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2010.
- LACY, Suzanne (ed.); *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995.

- LIND, Maria; “The Collaborative Turn”, en Billing, Johanna (et. al.); *Taking The Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Black Dog Publishing, Londres, 2007.
- MARTIN, Stewart; “Critique of Relational Aesthetics”, en *Third Text*, Vol. 21, #4, Routledge, Londres, julio del 2007.
- MORRIS, Robert; “Notes on Sculpture”, en *ArtForum*, octubre de 1966.
- OSBORNE, Peter (ed.); *Arte Conceptual*; Phaidon Press, Londres 2012.
- POPPER, Frank; *Arte, Acción y Participación: El artista y la creatividad hoy*, Akal, Madrid, 1984.
- RANCIÈRE, Jacques; *El espectador emancipado*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2010.
- La división de lo sensible*; Prometeo Libros, Buenos Aires, 2014.
- SANROMÁN, Lucía (et. al.); *Tania Bruguera: Hablándole al poder*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo/Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2018.
- THOMPSON, Nato; *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*,
- WRIGHT, Stephen. “The Delicate Essence of Artistic Collaboration”, en *Third Text*, Vol. 18, #6, Routledge, Londres, octubre del 2004. p. 533-536.

En línea:

ALONSO, Itzel; “Tania Bruguera #YoTambiénExijo”, en *GASTV*, diciembre de 2014. Disponible en: <http://gastv.mx/tania-bruguera-yotambienexijo/>

CERÓN, Jaime; “MEMORIA Y DOLOR, el contramonumento de Doris Salcedo”, en *Semana: Ideas que lideran*, 13 de octubre de 2002. Disponible en: <http://www.semana.com/cultura/articulo/memoria-dolor-contramonumento-doris-salcedo/54519-3>

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier; “Tania Bruguera: ‘La izquierda no debería desentenderse de mi retención en Cuba’”, en *ABC Cultura*, 29 de enero de 2015. Disponible en: <https://www.abc.es/cultura/arte/20150129/abci-tania-bruguera-izquierda-espana-201501282118.html>

DORIA, Paula; “Las críticas a Doris Salcedo por su intervención en la plaza de Bolívar”, en *Semana: Ideas que lideran*, 12 de octubre de 2016. Disponible en: <http://www.semana.com/cultura/articulo/criticas-a-la-obra-de-doris-salcedosumando-ausencias/498873>

Freedman, Carl; “Traffic”, en *Frieze Magazine*, Issue 28, Londres, mayo de 1996. Disponible en: <https://frieze.com/article/traffic>.

LYKKEBERG, Toke; “Nicolas Bourriaud: ‘Political Commitment is a Beginning, Not an End’”, en *Kunstkríttikk*, 19 de septiembre

de 2016. Disponible en: <http://www.kunstkritikk.no/artikler/political-commitment-is-a-beginning-not-an-end/>

MIRANDA, Boris; “Las razones por las que el ‘No’ se impuso en el plebiscito en Colombia”, en *BBC Mundo*, 3 de octubre de 2016. Disponible en: <http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37537629>

OROZCO Tascón, Cecilia; “Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre”: Doris Salcedo, en *El espectador*, 15 de octubre de 2016. Disponible en: <http://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/quisiera-toda-mi-obra-fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581>

PETRAS, James; “El menemismo: el contexto internacional de la década del 90”, en *Herramienta: Revista de debate y crítica marxista*, no. 12, Buenos Aires, *Otoño de 2000*. Disponible en: <http://www.herramienta.com.ar/revistaherramienta-n-12/el-menemismo-el-contexto-internacional-de-la-decada-del-90>

SÁNCHEZ, Yoani; “Tania Bruguera, an Extraordinary Cuban Artist”, en *HuffPost, The Blog*, 6 de diciembre de 2017. Disponible en: https://www.huffingtonpost.com/yoani-sanchez/tania-bruguera-an-extraor_b_799995.html

SIMPSON, Bennet; “Public Relations: An Interview with Nicolas Bourriaud”, en *ArtForum*, abril del 2001. Disponible en: <http://web.mit.edu/allanmc/www/simpson1.pdf>

“Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda”, en sitio web oficial de Santiago Sierra. Disponible en: http://www.santiago-sierra.com/20041_1024.php

“Colombia merece una acción de duelo’: Doris Salcedo”, en *Semana: Ideas que lideran*, 8 de octubre de 2016. Disponible en: <http://www.semana.com/enfoque/articulo/doris-salcedo-y-obra-colectiva-para-responder-al-no-en-el-plebiscito/498199>

“Declaración del Comité Organizador de la Décima Bienal de La Habana”, en *La Jiribilla, revista de cultura cubana*, Año VIII, 3 de abril de 2009. Disponible en: http://epoca2.lajiribilla.cu/2009/n412_03/412_50.html

“El Susurro de Tatlin #6 (versión para La Habana)”, en sitio web oficial de Tania Bruguera. Disponible en: <http://www.taniabruquera.com/cms/112-1-El+Susurro+de+Tatlin+6+ver+sin+para+La+Habana+.htm>

“En imágenes: la acción de duelo de Doris Salcedo”, en *Semana: Ideas que lideran*, 11 de octubre de 2016. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/galeria/doris-salcedo-imagenes-accion-de-duelo-para-exigir-implementacion-de-acuerdo-de-paz/498661>

“Información básica sobre la Unión Europea”. Disponible en: https://europa.eu/european-union/about-eu_es

“La protesta de Doris Salcedo por un pronto acuerdo”, en *Semana: Ideas que lideran*, octubre de 2016. Disponible en: <http://>

www.semana.com/cultura/multimedia/doris-salcedo-su-accion-de-duelo-para-responder-el-no-en-el-plebiscito-por-la-paz/498731

“Mapping The Terrain performance and conference”. Disponible en: <http://www.suzannelacy.com/mapping-the-terrain/>

“Transcripción del performance”, en sitio web oficial de Tania Bruguera. Disponible en: http://www.taniabruquera.com/cms/files/works_tatlinwhisper6_transcripcion_esp_1.pdf

Referencias complementarias

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

BADIOU, Alain; *Reflexiones sobre nuestro tiempo. Interrogaciones acerca de la ética, la política y la experiencia de lo inhumano*, Ediciones Cifrado, Buenos Aires, 2000.

CAMNITZER, Luis; *Didáctica de la liberación: Conceptualismos en Latinoamérica*, CENDEAC, Murcia, 2009.

DEAN, Jodi; *Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics*, Duke University Press, Durham, 2008.

- GUASCH Ferrer, Anna María. *El arte en la era de lo global. 1989-2015*, Alianza Forma, Madrid, 2016.
- LONGONI, Ana, “‘Vanguardia’ y ‘revolución’, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70”, en *Brumaria*, n° 8, Madrid, primavera de 2007, pp. 61-77.
- MIESSEN, Markus; *The Nightmare of Participation: Crossbench Praxis as a Mode of Criticality*, Sternberg Press, Londres, 2010.
- SENNETT, Richard, *Juntos. Rituales, placeres y políticas de cooperación*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- SMITH, Terry; *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques; “The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Employments of Autonomy and Heteronomy”, en *New Left Review*, Londres, 2008.
- THOMPSON, Nato (ed.); *Seeing Power: Art and Activism in the 21st Century*, Melville House, Brooklyn, 2015.
- TONY Bennett, *Formalism and Marxism*, Law Book Co of Australia, 1979.
- YÚDICE, George, *El recurso de la cultura. Uso de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- ZIZEK, Slavoj; *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

Imágenes

1 y 2.

Jens Haaning, *Turkish Jokes*, 1994.

<https://www.mutualart.com/Artwork/Turkish-Jokes/>

3.

Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free/Still)*, 1992.

<http://www.kurimanzutto.com/artists/rirkrit-tiravanija>

4.

Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free/Still)*, 1992.

<https://www.surface.com/articles/rirkrit-tiravanija-talks-politics-cooking-ceramics/>

5.

Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free/Still)*, 1992.

<https://experimentalstudio.ca/extendedpracticeslevel34/2019/01/17/rirkrit-tiravanija/>

6 y 7.

Santiago Sierra, *Muro de una galería arrancado, inclinado a sesenta grados del suelo y sostenido por cinco personas*, abril del 2000.

http://www.santiago-sierra.com/20006_1024.php?key=3

8.

Doris Salcedo, *Sumando Ausencias*, 2016.

<https://www.scoopnest.com/es/user/EnriquePena->

losa/785980891042578432-la-obra-sumando-ausencias-de-doris-salcedo-por-la-paz

9.

Doris Salcedo, *Sumando Ausencias*, 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=eVP5PXaWHc8>

10-13.

Doris Salcedo, *Sumando Ausencias*, 2016.

<http://www.semana.com/nacion/galeria/doris-salcedo-imagenes-accion-de-duelo-para-exigir-implementacion-de-acuerdo-de-paz/498661>

14 y 15.

Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002.

<http://www.on-curating.org/issue-33-reader/post-north-documenta11-and-the-challenges-of-the-global-exhibition.html#.XJB-M4xMzZQM>

16-18.

Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002.

<https://legermj.typepad.com/blog/2010/12/community-subjects.html>

19 y 20.

Santiago Sierra, *Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda*, 2004.

http://www.santiago-sierra.com/20041_1024.php?key=3

21.

Vanessa Beecroft, *VB16*, 1996.

<https://www.nytimes.com/slideshow/2016/05/19/t-magazine/the-very-best-of-vanessa-beecroft.html>

22-25.

Tania Bruguera, *El Susurro de Tatlin #6*, 2009.

<http://www.taniabruquera.com/cms/112-0-Tatlins+Whisper+6+Havana+version.htm>

2019

Arte contemporáneo
y *Estética relacional*
Crítica y discusión en torno a
Estética Relacional de Nicolas Bourriaud

Marlon Miguel García Patiño

Diseño: Gina Moreno