

Arte participativo en el espacio público. Proposiciones metodológicas acerca de al- gunos de sus preceptos

Participatory Art at the public space.
Methodological propositions about some of
its precepts

Dra. Bibiana Crespo-Martín

Departamento Arts i Conservació-Restauració, Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona
bbcrespo@ub.edu

Recibido: 5/5/2016 Revisado: 6/6/2016 Publicado: 01/07/2016

RESUMEN

De la mano de tres proyectos artísticos —*Between the Door and the Street* (2013) de Suzanne Lacy, *The Moving Garden* (2009/2014) de Lee Mingwei y *The Land Foundation* (1998) de Rirkrit Tiravanija— este artículo reflexiona sobre algunos de los preceptos metodológicos que fundamentan las bases teóricas y conceptuales del arte participativo en el espacio público. Tomadas como casos de estudio sobre arte participativo, sendas proposiciones permiten explorar los conceptos de arte relacional / estética relacional propuestos por el comisario francés artífice del Altermodernismo, Nicolas Bourriaud, así como desarrollarlos y expandir este estudio considerando otros debates contemporáneos vinculados con la investigación basada en la práctica artística (*practice-led research / practice-based research in the arts*), ampliamente abordados por Hazel Simth y Roger T. Dean en su libro *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts* (2009).

Las propuestas de arte participativo en el espacio público implican un diálogo con el público —*relational art* o arte relacional antes mencionado—, se basan en la interacción, sociabilización y el intercambio entre los participantes así como en un diálogo con el entorno espacial —*site-*

specific art, es decir aquél arte diseñado específicamente para una localización determinada y que mantiene una interrelación con el propio espacio—, nos encontramos por tanto ante un tipo de creaciones de inmensas posibilidades creativas y resolutorias, lo cual no hace más que engrandecer el valor que conlleva su propia praxis.

De otra parte, por su misma naturaleza, el arte participativo no puede aventurarse a prefijar un resultado objetual artístico ya que, muchas de las veces, gravita sobre las acciones u actividades más que en la realización de objetos. Si bien se pueden augurar determinadas respuestas e interacciones, no se pueden dar resultados apriorísticos sobre las actitudes de los participantes, lo que resulta en una obra abierta. Esta característica de “lo abierto” no significa inconcluso. Veremos como otro de los preceptos que constituyen las prácticas artísticas participativas en el espacio público puede albergar un final abierto de múltiples resoluciones.

En última instancia, este artículo busca definir los primordiales principios constituyentes del arte participativo en el espacio público en nuestra contemporaneidad, con la finalidad de invitar, tanto a teóricos sobre la materia como a artistas, a su comprensión, divulgación y “participación” activa.

Palabras clave: Arte Participativo, Espacio Público, Esfera Pública, Espacio Urbano, Arte Relacional, Estética Relacional, Altermodernismo, Site-specific Art, Investigación Basada en las Artes, Practice-lead Research, Practice-based Research, Dialogical Art, Nuevas Metodologías Artísticas, Arte Colaborativo, Comunicación, Autoría Colectiva, Community Arts.

RESUM

De la mà de tres projectes artístics —*Between the Door and the Street* (2013) de Suzanne Lacy, *The Moving Garden* (2009/2014) de Lee Mingwei i *The Land Foundation* (1998) de Rirkrit Tiravanija— aquest article reflexiona sobre alguns dels preceptes metodològics que fonamenten les bases teòriques i conceptuals de l'art participatiu a l'espai públic. Preses com a casos d'estudi sobre art participatiu, sengles proposicions permeten explorar els conceptes d'art relacional / estètica relacional proposats pel comisari francès artífex de l'Altermodernisme, Nicolas Bourriaud, així com desenvolupar-los i expandir aquest estudi considerant altres debats contemporanis vinculats amb la recerca basada en la pràctica artística (*practice-led research / practice-based research in the arts*), àmpliament abordats per Hazel Simth i Roger T. Dean en el seu llibre *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts* (2009).

Les propostes d'art participatiu a l'espai públic impliquen un diàleg amb l'audiència —*relational art* o art relacional abans esmentat—, es basen en la interacció, sociabilització i l'intercanvi entre els participants així com en un diàleg amb l'entorn espacial —*site-specific art*, és a dir aquell art dissenyat específicament per a una localització determinada i que manté una interrelació amb el propi espai—, ens trobem per tant davant un tipus de creacions d'immenses possibilitats creatives i resolutories, la qual cosa no fa més que engrandir el valor que comporta la seva pròpia praxi.

D'altra banda, per la seva mateixa naturalesa, l'art participatiu no es pot aventurar a prefixar un resultat objetual artístic ja que, moltes vegades, gravita sobre les accions o activitats més que en la realització d'objectes. Si bé es poden augurar determinades respostes i interaccions, no es poden donar resultats apriorístics sobre les actituds dels participants, el que resulta en una obra oberta. Aquesta característica d'“allò obert” no significa inconclus. Veurem com un altre dels preceptes que constitueixen les pràctiques artístiques participatives a l'espai públic pot albergar un final obert de múltiples resolucions.

En darrera instància, aquest article busca definir els primordials principis constituents de l'art participatiu a l'espai públic en la nostra contemporaneïtat, amb la finalitat de convidar, tant a teòrics sobre la matèria com a artistes, a la seva comprensió, divulgació i “participació” activa.

Paraules clau: Art Participatiu, Espai Públic, Esfera Pública, Espai Urbà, Art Relacional, Estètica Relacional, Altermodernisme, Site-specific Art, Investigació Basada en les Arts, Practice-lead Research, Practice-based Research, Dialogical Art, Noves Metodologies Artístiques, Art Col·laboratiu, Comunicació, Autoria Col·lectiva, Community Arts.

ABSTRACT

At the hand of three artistic projects —Suzanne Lacy's *Between the Door and the Street* (2013), Lee Mingwei's *The Moving Garden* (2009/2014) and Rirkrit Tiravanija's *The Land Foundation*— this paper reflects on some of the methodological precepts underlying theoretical and conceptual foundations of participatory art at the public space. Taken as cases studies about participatory art, each propositions allow to explore relational art / relational aesthetics concepts proposed by the French curator artificer of the Altermodernism, Nicolas Bourriaud, as well as develop and expand this study considering other contemporary debates related to art practice-based research (practice-led research / practice-based research in the arts), widely addressed by Hazel Simth and Roger T. Dean in their book *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts* (2009).

Participatory art at the public space proposals implies a dialogue with the audience —relational art before mentioned—, they are based on interaction, socialization and exchange between participants as well as a dialogue with the space itself —site-specific art, that is art designed specifically for a particular location that has a relationship with the place itself—, thus we face with a type of creations of immense creative possibilities and resolutions, which increases the value of the praxis itself.

On the other side, by its own nature, participatory art can not venture prefixing an artistic objectual result because, many times, it gravitates on the actions or activities rather than making objects. Although certain responses and interactions can be predicted, a priori results on the attitudes of the participants can not be given, resulting in an open-ended work. This feature of the "open-ended" does not mean unfinished. We will see that another of the precepts that constitute participatory artistic practices at the public space can hold an open-ended ending of multiple resolutions.

Ultimately, this article searches for define the primary constituent principles of participatory art at the public space in our contemporary world, in order to invite both theorists on the subject and artists to understand it, disseminate it and actively "participate" of it.

Key words: Participatory Art, Public Space, Public Sphere, Urban Space, Relational Art, Relational Aesthetics, Altermodernism, Site-specific Art, Art-based Research, Practice-lead Research, Practice-based Research, Dialogical Art, New Art Methodologies, Collaborative Art, Communication, Collective Authorship, Community Arts.

Arte participativo: postulados y principios

En las últimas décadas se constata cada vez más como muchos artistas contemporáneos se alejan de la producción de objetos o artefactos, optando por desarrollar prácticas artísticas de naturaleza participativa, colaborativa o colectiva. Prácticas artísticas entre artistas y artistas, artistas y curadores, artistas y otros profesionales, artistas y espectadores, artistas y comunidades sociales..., rivalizando con el enfoque tradicional del artista que trabaja de forma individual. Este tipo de prácticas pone en entredicho la manera en la que hasta ahora hemos concebido la obra de arte en tanto a voz individual, y cuestiona el concepto de arte como medio regido por la autoexpresión. Las motivaciones que inducen hacia un trabajo participativo y/o colaborativo son de muy diversa índole, desde querer trabajar en pro de una sociedad más positiva e igualitaria de manera colectiva, a cultivar la generosidad de compartir como alternativa al individualismo contemporáneo, facultar al espectador en una experiencia artística participativa física o simbólica, o simplemente como manera de disfrutar y divertirse en grupo. Sea cual sea su motivación lo que sí se pone de relieve es un fuerte énfasis en innovadoras formas y metodologías artísticas que exploran la socialización y modos de comunicación, así como una conciencia creativa colectiva.

Claire Bishop, una de las autoridades más distinguidas en materia de arte participativo, en su libro sobre el particular sitúa los antecedentes de las prácticas participativas que se apropian de formas sociales como modo de acercar el arte a la vida diaria en los años 60: experiencias intangibles como bailar samba (Hélio Oiticica) o funk (Adrian Piper); beber cerveza (Tom Marioni); discutir sobre filosofía (Ian Wilson) o política (Joseph Beuys); organizar ventas en un garaje (Martha Rosler); regentar una cafetería (Allen Ruppertsberg; Daniel Spoerri; Gordon Matta-Clark), un hotel (Alighiero Boetti; Ruppertsberg) o una agencia de viajes (Christo y Jeanne-Claude) (Bishop, 2006a, p. 10). Y aunque al igual que la performance también aquí la documentación fotográfica conformaba una parte importante de la obra, difiere totalmente de ésta en tanto a la importancia que se otorga a la colaboración y a la dimensión social de la experiencia colectiva. Esta orientación social del proyecto artístico tuvo su máxima eclosión a finales de la década de los 90, pero forma parte de la culminación de una larga trayectoria cuyos precursores datan de los años 1920 con los eventos dadaístas que buscaban implicar al ciudadano —*Saison Dada 1921*—, los “*Enfers artificiels*” de André Breton, los espectáculos masivos soviéticos de la misma década, las teorías de 1934 de Walter Benjamin sobre el autor como productor (2003) tal que la dramaturgia de Bertolt Brecht, etc. y aunque se puede seguir catalogando importantes ejemplos de participación social en el espacio público en los movimientos artísticos de las vanguardias históricas, no es hasta los años 60 cuando emerge significati-

vamente en Francia con el movimiento Situacionista, en EEUU con los happenings y en Brasil con el Neoconcretismo, escindiéndose de la mera intención provocativa, junto con el absurdo y la excentricidad, de sus inicios como ingredientes de impacto estético.

Existen sustanciales matices sobre lo que comprende el arte participativo, muchas de las veces recogiendo en su acepción el arte colaborativo. Se ha definido colaboración¹ como el nombre genérico que designa obras de arte, exposiciones o proyectos en los que un grupo de personas desarrollan un concepto conjuntamente (Kravagna, 1998, s.p.). En función de la relación que se establezca entre los participantes y las metodologías de trabajo surgen otros términos emparentados, como cooperación, interacción, o acto colectivo. No obstante, a menudo, los métodos de trabajo en los que reside su diferencia se superponen y por ello llegan a usarse como homólogos. La colaboración se puede dar entre artistas (grupos de artistas), comisarios (curaduría colectiva) o incluso involucrar agentes externos; pueden existir colaboraciones entre un artista y los miembros de una comunidad o puede que el artista invite al público y la audiencia² a colaborar, con lo que se refiere específicamente a la noción de arte participativo. Según lo entiende Maria Lind, mientras que la colaboración es un concepto abierto que ofrece formas de participación con un beneficio mutuo entre los participantes, en el arte participativo el marco viene definido por el artista (Lind, 2007), y aunque los participantes son legítimos autores de la pieza la *alma mater* de la obra se debe al autor como ideólogo, si bien el espectador contrae un rol activo, deja de ser un consumidor pasivo para ser testigo, socio, cliente, invitado, coproductor, protagonista y coautor que toma decisiones y responsabilidades en la realización del proyecto.

Maria Lind clarifica las “prácticas colaborativas” distinguiendo diversas tipologías: colaboración, interacción y participación. La “colaboración” es el término generalizador que engloba diversas metodologías de trabajo que requieren más de un participante. La “interacción” puede darse cuando mucha gente trabaja conjuntamente o cuando individualmente “se pulsa un botón”. Y la “participación” es la “creación de un contexto” para que los participantes “tomen parte en algo que alguien ha creado” (2007). Cabe señalar que las aportaciones de Lind se pronuncian desde la categorización de las diferentes maneras en que la audiencia puede implicarse en la colaboración. Esa última acepción de arte colaborativo referida, es decir el arte participativo, es la que atenderé en este escrito en tanto que el artista crea y procura por un espacio de diálogo para que de algún modo se dé una interrelación con el público y la sociedad.

De otra parte, Christian Kravagna distingue el arte participativo de la interacción y de las acciones colectivas de la siguiente manera:

At least in terms of its tendency, the concept of a participatory practice is to be distinguished from two others: from interactivity and collective action. Interactivity goes beyond a mere perceptual offer to the extent that it allows for one or more reactions, which influence the work —usually in a momentary, reversible and repeatable manner— in the way it is manifested, but without fundamentally changing or co-determining its structure. Collective practice means the conception, production and implementation of works or actions by multiple people with no principle differentiation among them in terms of status. Participation, on the other hand, is initially based on a differentiation between producers and recipients, is interested in the participation of the latter, and turns over a substantial portion of the work to them either at the point of conception or in the further course of the work. Whereas interactive situations are usually addressed to an individual, participatory approaches are usually realized in group situations. There are combinations of all three, the boundaries are permeable, and rigid categorizations have little purpose.³ (Kravagna, 1998, s.p.).

A razón de una parte de la literatura especializada sobre el tema (Bishop 2006a, 2006b, Bourriaud 2007, Kester 2004, Kravagna 1998, Lind 2007, Schlieben 2007) y dependiendo del posicionamiento teórico sobre el que se fundamenten, resulta evidente cuán diferentes pueden ser las opiniones y definiciones de esta miscelánea de conceptos relacionados lo que, por otra parte, revela la complejidad de la naturaleza del arte participativo, englobando incluso otro tipo de temáticas como el activismo cultural, la autoría colectiva, la interacción humana, etc.

Las metodologías participativas y colaborativas de sociabilización (Bourriaud, 2009) pueden lograrse de múltiples maneras y abarcan desde reuniones sociales, a seminarios, talleres; o situaciones que producen interacción social y que se convierten en posibles mediadoras para la colaboración y la participación; o encuentros concretos definidos con anterioridad, instalaciones interactivas, entornos para conversar; o una interdisciplinariedad de algunas de ellas basada en una red de interrelaciones que el artista elabora. Este tipo de metodologías conectan irremediabilmente con lo que Nicolas Bourriaud, en uno de sus primeros ensayos sobre este tema y desde una perspectiva formal y estilística, dio a llamar *estética relacional* o *arte relacional* para designar a la obra que una serie de artistas de principios de los 90 (Angela Bulloch, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Gillian Weaving, Rirkrit Tiravanija entre otros) estaban realizando y cuyas prácticas eran “an attempt to create relationships between people over and above institutionalised relational forms”⁴ (2009). Este “movimiento”⁵ estético propone métodos de intercambio entre individuos y/o grupos sociales por medios distintos a los que ofrece la comunicación de masas. Bourriaud sugiere que estas prácticas persuaden al observador en una experiencia estética, alegando que estos artistas no desean reproducir o representar el mundo tal

y como lo conocemos, si no crear nuevas situaciones utilizando las relaciones humanas como materia prima. Además, para Bourriaud, la obra se presenta como un "intersticio social" en el que estas experiencias posibilitan una nueva vía de mejora social (2006, pp. 160-162).

Este tipo de prácticas deben también contextualizarse dentro de la *altermodernidad*, cuyos parámetros fueron descritos por el mismo Bourriaud en el catálogo de la *Tate Triennial* en el año 2009. Las raíces del Altermodernismo se hallan en el concepto filosófico de la "alteridad" como condición o estado de ser otro o de ser diferente; ello implica que un individuo sea capaz de ponerse en el lugar del otro, lo cual posibilita que pueda establecer relaciones con el otro basadas en la empatía y el diálogo, y la conciencia y valoración de las diferencias existentes. Así aflora la naturaleza transnacional y transcultural tanto de la metodología como del propio proyecto. Bourriaud manifiesta que, bajo premisas de altermodernidad, las formas artísticas exploran dimensiones de tiempo y espacio que no pueden reducirse a la presencia de un objeto en el aquí y ahora traspasando incluso las fronteras geográficas gracias a los avances tecnológicos de comunicación, si no que se convierte en una red de interrelaciones elaborada por el artista creando nuevos formatos de comunicación. De esta manera "la esfera de las relaciones humanas se ha convertido en formas artísticas plenas" y "el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representan hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales" (Bourriaud, 2007, p. 32). De esta suerte el artista deviene un "nómada" como prototipo de viajero contemporáneo (Bourriaud, 2009).

Una suma importante de procesos artísticos participativos y colaborativos han sido fuente metodológica para el activismo político y/o cultural como herramienta para articular protesta y denuncia gracias a la implicación de la audiencia y determinadas comunidades. Como Grant Kester explica en su *Dialogical Art* en este tipo de iniciativas artísticas, basadas en la interacción y el diálogo con una comunidad, la obra se entiende como un proceso abierto de comunicación en vez de como un objeto (2004). Schlieben ahonda sobre la cuestión de la comunicación colectiva y/o prácticas colaborativas como modo de fortalecer los procesos democráticos (2007). En su opinión esta polifonía —pluralidad de voces— no excluye la individualidad, más al contrario los mecanismos de construcción de identidad individual pueden ser transferidos a procesos de construcción de identidad colectiva, además de que las identidades colectivas son relacionales y no existen como entidades independientes (Kester, 2007).

Otra faceta que también atienden determinadas prácticas de arte participativo desarrolladas en espacios públicos de comunidades específicas⁶, también llamadas *community*

arts, es la de la educación no-formal. Ante una voluntad de justicia social y popular, el artista deviene un facilitador, un productor cultural, un transmisor de valores..., usando modelos de educación no reglados. Frente a las posturas de Bourriaud y Kester se levantan opiniones más rigurosas sobre el papel del artista como facilitador, entendiendo que el principio de facilitación en el arte participativo se fundamenta en la expresa voluntad del artista en la realización de la obra y en ser un actor más de los procesos puestos en marcha (Salas, 2015, pp. 1-661). Y desde otro prisma, Cunha Leal alerta del papel desarticulador del discurso artístico que sostiene el arte público, especialmente cuando éste se orienta a posicionamientos en los que la participación (la autora especifica, participación ciudadana) tiene un papel relevante (2010, pp. 35-52).

Arte participativo en el espacio público

Ante lo anteriormente expuesto, el espacio público resulta un contexto más que propicio para desarrollar proyectos de arte participativo (Ricart, 2009). También la “toma” del espacio público para incidir directamente en la esfera de la experiencia y la vivencia física de la ciudad cuenta con unos precedentes históricos claramente identificables. A finales de la década de los años sesenta Guy Debord, abanderando el movimiento situacionista, proponía una revisitación crítica pero simultáneamente creativa de la experiencia de los espacios urbanos como escenarios de la libertad y la aventura de vivir. Esta instrumentalización del espacio público codificado, funcionalista y controlado por parte de los artistas situacionistas, y otros movimientos que le precedieron o le sucedieron en ese mismo rumbo —léase Surrealismo, Dadaísmo, Fluxus, el grupo Stalker, Reclaim the Street, etc.— han ofrecido, desde distintos prismas, una visión renovada de la ciudad, una invitación directa a “apoderarse” de sus calles y un redescubrimiento de espacios marginales bajo la mirada utilitaria —descampados, callejones, “despojos” urbanos, entresijos viales resultado de una venturosa planificación urbana...— son ahora lugares donde pueden suceder encuentros, experiencias de intercomunicación, motores creativos, etc. Para Manuel Delgado (2007) el secreto de esta apropiación creativa de la ciudad radica en ser capaces de “restaurar una experiencia infantil de lo urbano” (Delgado, 2007, p. 266). En estos proyectos los artistas buscan intervenir de forma directa en las formas de vivir y experimentar la ciudad por parte de los ciudadanos, así como también indagar en mecanismos de acción para provocar cambios que puedan mejorar la vida de los vecinos.

Quizá uno de los argumentos más polémicos que se nos presenta es el uso de proyectos artísticos acompañados de declaraciones de beneficio social. Autores como Hal Foster han cuestionado las reivindicaciones sociales de la estética relacional (2006). Algunos artistas,

como el suizo Thomas Hirschhorn, cuidan sumamente no hacer ninguna afirmación social en sus obras, aunque los participantes de su trabajo a menudo aprecian el valor positivo que aporta a su comunidad. Otros muchos, sin embargo, desde Rick Lowe a Tania Bruguera, afrontan sin complejos la utilidad social como propósito de sus proyectos. El debate en torno a este uso del arte y el espacio público a menudo se polariza ante dos aspectos: Si un proyecto se configura como servicio social, como un centro de acogida para inmigrantes o un refugio seguro para profesionales del sexo ¿cuál es el valor de llamarlo arte? Y, si la aspiración de un proyecto de arte participativo en el espacio público con repercusiones es de ayuda y beneficio social ¿debe juzgarse sobre la base de los resultados instrumentales sin hacer referencia a lo que tradicionalmente se considera el valor estético? Desde luego la polémica está servida y la respuesta tampoco escapa del debate en los cenáculos del arte, la psicología, la sociología, etc.

De otra parte, se ha de considerar la dimensión *site-specific* del tema que nos ocupa. En su definición más somera el *site-specific art* se refiere a la obra de arte diseñada ex profeso para una localización en particular con la intención de establecer una interrelación con esa ubicación. Aunque el término *site-specific art* cuenta con una indudable aceptación sigue siendo controvertido ya que se da una disensión de posturas acerca de si se refiere a obra hecha específicamente para un “sitio” (como por ejemplo la escultura pública) u obra hecha como respuesta a la aproximación o “encuentro” a un “sitio”⁷ (como la obra desarrollada por los artistas pertenecientes al movimiento *Minimal Art* de las décadas de los 60 y 70 ¿o se puede aplicar el término a ambas posturas artísticas? Es decir, obra para el territorio u obra en relación al territorio. Puede parecer una simple problemática semántica pero es innegable que la obra resultante es absolutamente diferente dependiendo de un posicionamiento u otro. No obstante, y acorde a la vinculación que el *site-specific art* tiene con el arte participativo en el espacio público, este “sitio” es la dimensión en la que se da un proceso reflexivo y por lo tanto la especificidad del sitio puede caracterizarse en tanto a lugar o a contexto. De este modo, y parafraseando a Miwon Kwon la *site-specificity* se determina y explica conforme un marco social en el que el espacio intersubjetivo se convierte en el foco/centro —y el medio— de la investigación artística (2002). En este sentido pues, la obra participativa en el espacio público abarca un abanico de actuación interactiva de acción y transformación tanto en los espacios físicos como en las personas/comunidad que habitan esos espacios.

Practice-based Research (Investigación Basada en la Práctica) versus Practice-led Research (Investigación Dirigida por la Práctica) en las artes

Antes de adentrarse en disquisiciones sobre las tres obras propuestas a estudio cabe delimitar el prisma crítico-reflexivo desde el que se posiciona este ensayo. Entendiendo que el arte y la obra creativa contribuyen y construyen conocimiento, su investigación se hace incuestionable y necesaria. Los trabajos de investigación en los que la praxis artística es el eje central de estudio pueden dividirse en dos tipos: la investigación basada en la práctica y la investigación dirigida por la práctica, o lo que en inglés se ha dado a llamar *practice-based research* y *practice-led research in the arts*.

Simth y Dean (2009) han teorizado extensamente sobre las diferencias conceptuales que conlleva la investigación artística, diferenciando incluso entre la práctica dirigida por la investigación y la investigación dirigida por la práctica artística —*Practice-led Research, Research-led Practice*—. Las notables aportaciones de su estudio concluyen distinguiendo que, mientras que en la investigación basada en la praxis (*practice-based research*) el objeto o producto artístico es el epicentro de estudio y de ahí derivarán las contribuciones al conocimiento en el campo de las artes, en la investigación dirigida por la praxis (*practice-led research*) ésta está gobernada principalmente por la comprensión de la naturaleza de la propia práctica artística. Es decir, la investigación basada en la praxis se fundamenta, en gran medida, en la aportación de conocimiento mediante la práctica artística y los resultados creativos de la misma —el objeto o el producto artístico es método, medio y resolución del proceso investigador—; y la investigación dirigida por la praxis se ocupa de la comprensión y análisis de la praxis artística, el objetivo principal de la investigación es avanzar en el conocimiento sobre la práctica, del estudio de sus principios como fuente de generación de conocimiento de la propia práctica —la praxis artística se convierte aquí en parte integral del método investigador y no objetivo final para ser estudiado—. Si bien en muchos estudios investigadores sobre arte estos dos tipos de disposición aparecen simultáneamente y/o se alternan, por lo general hay uno de los dos que predomina en la metodología de estudio.

Valga esta categorización de la investigación para situar este escrito sobre las bases de los procesos inductivos y conductivos de la praxis artística como posicionamiento analítico y discursivo, o sea, de la investigación dirigida por la praxis teniendo en cuenta esta condición permutable, recién mencionada, que puede comportar.

Del acervo de obras que responden al objeto de estudio de este artículo —“Arte participativo en el espacio público”, honrando a esta paridad y rehusando hablar del arte

participativo que acontece exclusivamente dentro de un espacio museístico o del arte en el espacio público sin que haya acción participativa— muchas son las meritorias para detenerse en su análisis como: *Oda Projesi, Picnic* (2001) de Eric Göngrich, *Funk Lessons* (1982-84) de Adrian Piper, *Bad Kids* (2004) de Pawel Althamer, *24h. Foucault* (2004) de Thomas Hirschhorn, *A-Portable* (2001) de Atelier Van Lieshout, *The Battle of Orgreave* (2001) o *Social Parade* (2004) de Jeremy Sèller, y un largo etcétera. Igualmente, se podría haber seleccionado otras obras de los mismos Suzanne Lacy, Lee Mingwei y Rirkrit Tiravanija. Sin embargo, *Between the Door and the Street* (2013), *The Moving Garden* (2009/2014) y *The Land Foundation* (1998), respectivamente, aportan significativas diferencias a la vez que concomitancias para dilucidar algunos de los preceptos conceptuales y metodológicos del arte participativo en el espacio público. Si bien, y para ser precisos en la aproximación, las tres obras que a continuación se tratan tienen objeto y objetivos de conocimiento muy dispares y por ello se hace difícil identificar una metodología al uso compartida y aún menos común a todo el arte participativo, sí se puede aducir que presentan una serie de recursos metódicos que ejemplifican tres tipos proceder de sustanciales aportaciones, sin que ello signifique que son paradigma de todo el arte participativo en el espacio público

Suzanne Lacy, *Between the Door and the Street* (2013)

Suzanne Lacy⁸ (1945, Wasco, California, EEUU) es una artista cuya prolífica carrera incluye performances, vídeo, instalaciones fotográficas, crítica de arte y prácticas públicas en comunidades —*community art*—. Durante los años setenta se erigió como una de las artistas más conocidas de performance en Los Ángeles que perfilaron las bases del arte activista de compromiso social. Su trabajo comprende multitud de facetas siendo la más significativa aquella referida al arte participativo de escalas faraónicas, involucrando cientos de personas en sus proyectos.

Between the Door and the Street (fig. 1) surgió de una serie de conversaciones que Lacy mantuvo durante cinco meses con un grupo de mujeres activistas de la ciudad de Nueva York. Para la artista esta faceta “relacional” preparatoria fue clave para el desarrollo de su proyecto. Un grupo de 20 mujeres constituyeron una junta para recoger las ideas que afloraron, los temas tratados y las conclusiones de estas conversaciones. En la siguiente fase preparatoria del proyecto se implicaron casi 400 mujeres y algunos hombres de diversas organizaciones activistas, y la performance se celebró el 19 de octubre de 2013 en el barrio neoyorquino de Brooklyn (fig. 2). A nivel formal se cerró al tráfico una gran avenida del barrio para que todos los porches de las casas se convirtieran en espacios de

debate y conversación (fig. 3). Más de 60 portales se transformaron en zonas de reunión para tratar temáticas de género, raza, etnia, clase..., a la vez que reflejaban y evidenciaban la gran diversidad del espacio urbano de Brooklyn (fig. 4). El artista Bruno Lou-chouarn realizó una instalación sonora a lo largo de la calle y se estima que acudieron unas 2.500 personas. Ambos bordillos de la calle se delimitaron con una cinta adhesiva amarilla (fig. 5), se decoraron los pórticos con macetas y flores amarillas, y los artistas participantes llevaban pashminas y fulares de color amarillo. El color amarillo inundó el espacio urbano contrastando fuertemente con el color rojizo de las paredes de ladrillo tan características de la construcción de la zona, a la vez que se identificaban claramente las pequeñas congregaciones agrupadas en los portales. Las conversaciones no tenían un guión preestablecido, aunque se habían enviado líneas temáticas a discutir. Al finalizar los tiempos de conversación cada grupo situó en la calle un panel que resumía aspectos del encuentro lo que evidenció el carácter activista que tomaron todas las prácticas dialógicas.



Figura 1. Suzanne Lacy, *Between the Door and the Street* (2013). Producida por y Jean Cooney con Jennifer Hsu. Comisariada por Nato Thompson, con Catherine Morris, patrocinada por Creative Time y Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art en el Brooklyn Museum, Brooklyn, Nueva York.



Figura 2. Suzanne Lacy, *Between the Door and the Street* (2013). Producida por y Jean Cooney con Jennifer Hsu. Comisariada por Nato Thompson, con Catherine Morris, patrocinada por Creative Time y Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art en el Brooklyn Museum, Brooklyn, Nueva York.



Figura 3. Suzanne Lacy, *Between the Door and the Street* (2013). Producida por y Jean Cooney con Jennifer Hsu. Comisariada por Nato Thompson, con Catherine Morris, patrocinada por Creative Time y Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art en el Brooklyn Museum, Brooklyn, Nueva York.



Figura 4. Suzanne Lacy, *Between the Door and the Street* (2013). Producida por y Jean Cooney con Jennifer Hsu. Comisariada por Nato Thompson, con Catherine Morris, esponsorizada por Creative Time y Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art en el Brooklyn Museum, Brooklyn, Nueva York.



Figura 5. Suzanne Lacy, *Between the Door and the Street* (2013). Producida por y Jean Cooney con Jennifer Hsu. Comisariada por Nato Thompson, con Catherine Morris, esponsorizada por Creative Time y Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art en el Brooklyn Museum, Brooklyn, Nueva York.

Metodológicamente *Between the Door and the Street*, como “obra-proceso” participativo, acoge procedimientos sumamente representativos de esta comunión entre el arte participativo y el espacio público. Por un lado, los participantes de la acción son agentes indispensables para que la obra se lleve a cabo; no sólo eso, si no que su participación nutre de contenido la obra, de manera que es en esta generación de los contenidos que el fin y la finalidad política, social, activista, formativa, informativa y comunicadora aglutina la diversidad de opiniones, necesidades, vindicaciones y conocimientos de una comunidad. Para algunos autores esta convivencia entre los participantes y, la gestación y realización de la obra certifica una autoría compartida e incluso colectiva (Bishop, 2006b, pp. 180-181), y aunque Lacy capitaneara el evento la participación es principio constituyente de la obra en sí. De otra parte, no en vano el espacio público, en este caso espacio urbano, deviene el escenario pertinente para que el diálogo y el intercambio suceda. Un entorno democráticamente público y común en el que los escalones de los portales, tan peculiares de la idiosincrasia arquitectónica del barrio, homogeneizaron el talante estético. Un talante estético bañado de color amarillo en fulares, flores, carteles y paneles informativos de la acción, señalética urbana, etc. Se hace difícil calcular el alcance del impacto social que la acción pudo provocar, en términos cuantitativos no hay una tasación de actuaciones o medidas llevadas a cabo a posteriori para solventar o paliar las injusticias detectadas, pero, lo que cualitativamente sí se puede confirmar es que divulgar, difundir y compartir experiencias revierte en la toma de conciencia, la tolerancia hacia la diferencia y en un conjunto de valores de gran beneficio social.

Lee Mingwei, *The Moving Garden* (2009/2014)

Nacido en 1964 en Taichung (Taiwán), actualmente vive en Nueva York. Las instalaciones participativas de Lee Mingwei⁹ abrazan dos modalidades, aquellas en las que el público explora por sí mismo temáticas sobre confianza, intimidad, autoconocimiento, etc.; y acciones participativas *one-to-one* con el artista, en las que los visitantes reflexionan sobre esas mismas cuestiones comiendo, durmiendo, paseando y conversando con el artista. Los proyectos de Lee a menudo replican escenarios cotidianos de interacción a los que anteriormente nos hemos referido en este artículo como *open-ended*, es decir abiertos o no predeterminados, que toman diferentes formas y carácter dependiendo de la implicación de los participantes y el desarrollo de sus acciones. Sus obras buscan significar los aspectos “públicos” y “sociales” del arte. Mediante el cambio de rol del espectador silencioso que mira y admira las obras de arte a un espectador participativo y participante de sus proyectos, Mingwei crea sutiles conexiones emocionales entre la gente e

intenta construir un tipo de micro-relaciones sociales. La forma en la que se accede a la participación varía considerablemente en cada proyecto, y va desde las que todo el mundo puede participar hasta aquellas en las que se realiza un sorteo para compartir una cena con el artista.

Una de las preocupaciones subyacente en toda la obra del artista taiwanés es discurrir sobre cómo estamos conectados con el mundo. Nuestras vidas se configuran en muy diversos tipos de relaciones, no solamente con nuestros amigos y familia, sino también con nuestra comunidad y relaciones socio-políticas, además de, por supuesto, nuestra relación con la naturaleza o la historia. Para el artista, vivir como vivimos ahora, en un mundo donde internet se ha convertido en la manera habitual para relacionarnos hace que estas relaciones con el mundo sean cada vez más complejas.

Sin duda, Lee Mingwei puede considerarse ferviente seguidor de la estética relacional iniciada en los años 90 y discípulo ejemplar de artistas como Rirkrit Tiravanija, cuya obra comentaré más adelante.



Figura 6.-7 Lee Mingwei, *The Moving Garden* (2009/2014). Instalación. 10ª Bienal de Lyon (Francia) 2009 y Mori Art Museum, Tokio (Japón) 2014. Colección Amy y Leo Shih.

The Moving Garden (fig. 6) surgió como inspiración tras la lectura del libro "The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property" de Lewis Hyde. El artista quedó fascinado por el análisis de los efectos tanto de nuestra total inmersión en una economía de mercado como del mito de un libre mercado fundamentado en el regalo y nuestras habilidades para darlos y recibirlos. La obra se presentó por primera vez en la 10ª Bienal de Lyon en el año 2009 (fig. 7). La instalación estaba conformada por un soporte que albergaba una especie de riachuelo en el que había flores frescas (fig. 8 y 9).



Figura 7. Lee Mingwei, *The Moving Garden* (2009/2014). Instalación. 10ª Bienal de Lyon (Francia) 2009 y Mori Art Museum, Tokio (Japón) 2014. Colección Amy y Leo Shih



Figura 8.y 9 Lee Mingwei, *The Moving Garden* (2009/2014). Instalación. 10ª Bienal de Lyon (Francia) 2009 y Mori Art Museum, Tokio (Japón) 2014. Colección Amy y Leo Shih

La consigna de participación era una llamada a los visitantes a coger una de esas flores al abandonar el museo (fig. 10 y 11) si se comprometían a hacer dos cosas: una, desviarse de su ruta a casa y dos, durante ese trayecto dar la flor a un completo desconocido que creyeran que iba a apreciar ese inesperado acto de generosidad (fig. 12). *Please take a*

*flower with you when you leave the gallery and give it to a stranger on a detour to your way home.*¹⁰ Lee Mingwei.



Figura 10. Lee Mingwei, The Moving Garden (2009/2014). Instalación. 10ª Bienal de Lyon (Francia) 2009 y Mori Art Museum, Tokio (Japón) 2014. Colección Amy y Leo Shih.

Figura 11. Lee Mingwei, The Moving Garden (2014). Instalación. Mori Art Museum, Tokio (Japón). Colección Amy y Leo Shih



Figura 12. Lee Mingwei, The Moving Garden (2014). Acción participativa. Tokio (Japón).

La propuesta de Mingwei no contemplaba el seguimiento ni documentación de lo que ocurría después ya que *“As in life, we rarely learn how far our kindnesses (or unkindnesses) extend”*¹¹ (Mingwei), dejando al destino el discurrir de la acción. Pero fue esta condición de obra abierta la que hizo fluir su propio desarrollo, y algunos de los participantes de la Bienal “colgaron” en las redes sociales la narración de las nuevas relaciones que

habían establecido con esos desconocidos gracias a este inesperado acto de dar y recibir (fig. 13).

The Moving Garden tuvo una segunda edición en 2014 en el *Mori Art Museum* de Tokio. Mismas premisas, previsibles reacciones, imprevistos resultados.



Figura 13. Lee Mingwei, *The Moving Garden* (2009). Acción participativa. Lyon (Francia).

La motivación participativa en la obra de Mingwei en general, y en *The Moving Garden* en particular, pareciera ser de índole más jovial, lúdica, festiva y casi naíf, y no tan afín al arte activista o al arte político. No obstante, las coordenadas de compromiso social, entendido como voluntad de procurar por el bienestar y la mejora social, subyacen en su obra al igual que en la de sus congéneres.

Actualmente, muchos artistas no hacen a penas distinción entre la obra que realizan para exhibirse dentro o fuera del espacio expositivo, es gracias al giro participativo y colaborativo del trabajo artístico que se traspasa la fragilidad divisoria que hay entre los dos. La obra que nos ocupa es un claro ejemplo de un proceder metodológico del espacio público con estadios migratorios de participación: en un primer momento el espacio público del museo en el que se interacciona cogiendo una flor y aceptando las normas de la acción participativa; un segundo estadio sucede en el espacio urbano —Lyon y Tokio— y el acto interrelacional de regalar y recibir la flor —ahora se incorpora un nuevo agente participativo, quien acepta la flor—; y un tercer estadio es el espacio público de internet, al compartir la experiencia en las redes sociales, atendiendo a sus atributos inmanentes de

comunicación, interacción, interrelación y a la postre un espacio público democráticamente accesible. Su raigambre de obra abierta deja en el misterio hasta dónde se extiende la propuesta interactiva de Mingwei —¿Se establecerá una relación entre quien da y quien recibe la flor impensable antes de este acto filantrópico? ¿El nuevo receptor regalará a su vez esa flor y una nueva acción participativa/relacional se inicia en ese momento? ¿A propósito de compartir la experiencia, cuales han sido los confines comunicativos y participativos en las redes sociales?, etc., etc.—.

Rirkrit Tiravanija, *The Land Foundation* (1998-actualidad)

Artista de reconocimiento internacional nacido en Buenos Aires (Argentina) en 1961 que reside actualmente entre las ciudades de Nueva York, Berlín y Chiang Mai. El trabajo de Rirkrit Tiravanija se cristaliza en proyectos e instalaciones que ambicionan nutrir a la comunidad con la que colabore. Sus acciones participativas a menudo se formalizan en escenografías o en salas para cocinar —en su obra *Pad Thai* (1990) el artista cocinó este plato tradicional tailandés para su audiencia—, compartir una comida —*Soup/No Soup* (2012) se realizó en el *Grand Palais* de París, la acción consistió en doce horas de banquete comiendo un único plato también esta vez típico de la gastronomía tailandesa, sopa de coco—, leer, ofrecer un concierto y escuchar música, etc. Su obra se basa eminentemente en crear situaciones y contextos para generar comunicación e intercambio entre los participantes conectando el arte con la vida diaria. Desde estas premisas y postulados del arte con un cometido social con capacidad de producir interacción social y socialización, resulta obvio que Nicolas Borriaud lo haya considerado el artista contemporáneo representante por excelencia de la estética relacional.

Rirkrit Tiravanija es el cofundador, junto con el artista tailandés Kamin Lertchaiprasert, de *The Land Foundation* (fig. 14) un proyecto artístico experimental comunitario iniciado en el año 1998 que ofrece un espacio abierto a la participación y al compromiso social, la educación alternativa y el desarrollo autosostenible. En él se involucran libremente artistas y colaboradores de diferentes disciplinas e intereses cuyas intervenciones van desde la creación de viviendas (fig. 15), el cultivo de arroz (fig. 16), experimentos de energía alternativa, instalaciones artísticas, educación no-formal, etc. El objetivo principal es promover y apoyar la cultura, la agricultura ecológica y sostenible, y el autoconocimiento a través de la meditación Vipassana; así como también fomentar el pensamiento crítico mediante procesos de discusión y diálogo, el intercambio de conocimientos y la experimentación. Para ello se organizan múltiples actividades que incluyen exposiciones, seminarios, debates, talleres y proyectos basados en el *community art*.

Seis hectáreas de terreno situadas en Sanpathong (al norte de Tailandia) comprenden la totalidad de su extensión. Una “tierra” sin propietario que anhela desarrollar su básica infraestructura y convertirla en un modelo de agricultura funcional ecológica fruto de la participación y colaboración de artistas profesionales —como Philippe Parreno, Francois Roche o el colectivo danés SUPERFLEX en cuyo *supergas* se sirve de excremento animal para hacer biogas como combustible para cocinar y generar luz— o artistas emergentes, activistas culturales, granjeros, educadores y cualquier voluntariado que quiera cooperar activamente en este, expresado en palabras de Tiravanija, “laboratorio para el desarrollo autosostenible... [y] lugar donde se está probando un nuevo modelo de vida”.



Figura 14. Rirkrit Tiravanija. The Land Foundation (1998-actualidad). Proyecto de arte sostenible que tiene como objetivo promover prácticas artísticas en el norte de Tailandia.

Clare Veal en su artículo “Bringing The Land Foundation Back to Earth: a new model for the critical analysis of relational art” (2014) toma este proyecto como caso de estudio para abrir un foro de crítica analítica a este tipo de prácticas relacionales que, de alguna manera, forcejean entre los propósitos idealistas o utópicos de la obra y la realidad de su efectividad en un contexto contemporáneo capitalista. Cabe mencionar aquí que *The Land Foundation* surgió en un momento de profunda crisis económica en Tailandia, y



Figura 15. Rirkrit Tiravanija. The Land Foundation (1998-actualidad). Proyecto de arte sostenible que tiene como objetivo promover prácticas artísticas en el norte de Tailandia.



Figura 16. Rirkrit Tiravanija. The Land Foundation (1998-actualidad). Proyecto de arte sostenible que tiene como objetivo promover prácticas artísticas en el norte de Tailandia.

según la autora este proyecto sirve de ejemplo para demostrar la tensión existente entre el aparente éxito de la dimensión utópica y de ficción de esta obra, y la realidad física de esta manifestación aislada (Veal, 2014, s.p.). Validado y refrendado por los textos de Claire Bishop (2004), citada en anteriores ocasiones en este escrito como destacada teórica sobre arte participativo y gran detractora de la estética relacional propuesta por Bourriaud, el artículo prosigue exponiendo que este cisma entre la fisicidad de la obra y el discurso provoca un alejamiento evaluativo entre los valores políticos y los estéticos del trabajo, entre la compleja y hasta paradójica relación entre función y estética en tanto formas de realidad y ficción en el arte relacional. Pero es Hal Foster quien es más inclemente cuando cuestiona la obra de Tiravanija, asumiendo que sus obras son el paradigma del arte relacional y participativo, y no exento de ironía, afirma que el debate es el momento importante en la configuración de un proyecto, convirtiéndose el arte en “un lugar de socialización” (2006, p. 192).

De entre los aspectos que diferencian este proyecto de los antes presentados es que el espacio público en el que acontece *The Land Foundation* es un espacio rural que se debate entre dos planos de actuación, uno el de la globalización (en el que se insertan o emplazan artefactos) y otro el de lo local (un territorio productivo y para la sostenibilidad). Este cambio de espacio público abre nuevos horizontes participativos. El cambio de contexto provoca que las consignas cambien radicalmente. El contexto cultural, étnico, económico, social y geográfico de esta zona campesina en precario desarrollo genera unas necesidades sociales que Tiravanija se ha propuesto minimizar. Otra variación metodológica que suscita este contexto rural es que éste propicia la implicación de profe-

sionales de muy diversas disciplinas y voluntariado de muy distintas procedencias gracias a la diversidad de objetivos del proyecto. Esta heterogeneidad enriquece considerablemente la rentabilidad de las acciones, así como configura una comunidad constituida adrede para el proyecto, es decir, una *community art* nueva.

Determinar el valor y la calidad artística de las relaciones humanas y su capacidad de acción político-social levanta opiniones muy dispares, polémicas y controvertidas¹² (Bishop 2004, Foster 2006, Bourriaud 2006, Kester, 2004) que no trataré con profundidad ya que no forma parte del espectro de estudio de este artículo aunque sí quedan dibujadas en estas tres citas:

*There can be no failed, unsuccessful, unresolved, or boring works of collaborative art because all are equally essential, to the task of strengthening the social bond. While I am broadly sympathetic to that ambition, I would argue that it is also crucial to discuss, analyze, and compare such work critically as art. [...] This critical task is particularly pressing in Britain [...]. Reducing art to statistical information about target audiences and “performance indicators”, the government prioritizes social effect over considerations of artistic quality.*¹³ (Bishop, 2006b, p. 180).

*Art is the place that produces a specific sociability.*¹⁴ (Bourriaud, 2006, pp. 160-171).

*In Conversation Pieces Kester argues that consultative and “dialogic” art necessitates a shift in our understanding of what is art —away from the visual and sensory (which are individual experiences) and toward “discursive exchange and negotiation”. He challenges us to treat communication as an aesthetic form, but, ultimately, he fails to defend this, and seems perfectly content to allow that a socially collaborative art project could be deemed a success if it works on the level of social intervention even though it founders on the level of art. In the absence of a commitment to the aesthetic...*¹⁵ (Kester, 2004 en Bishop, 2006b, p. 181).

Epítome y conclusiones

A modo de recapitulación destacaré aquellas ideas y reflexiones fundamentales que sustentan los preceptos metodológicos del arte participativo en el espacio público que se han ido abordando.

El arte participativo en el espacio público se ocupa de la dimensión social de la experiencia artística colectiva es un contexto espacial específico. El artista activa un proceso de

nocimiento de la práctica misma —la praxis artística es parte integral del método investigador y no objetivo final de estudio—.

Y así, en relación a estos tres proyectos artísticos, se puede afirmar que las metodologías participativas en el espacio público se fundamentan en la configuración de situaciones que propician y producen interacción social y que se convierten en espacios conciliadores para la colaboración, la participación (artística o no), las relaciones sociales...; finalmente, circunstancias para la socialización y la interrelación humana con agentes participantes de diversa condición. Fórmulas que pueden ser predictivas son: reuniones sociales, encuentros, discusiones, seminarios, debates, conversaciones, eventos, talleres, proyección de películas, paseos, visitas guiadas por los residentes, comidas, tomar el té, reuniones de tupperwares, juegos, etc. Es decir, métodos diversos de intercambio entre individuos y/o grupos sociales. Sin embargo, cada una de las obras aquí tratadas aborda el espacio público desde distinta óptica y por ende distinta metodología. Mientras la obra de Lucy ocupa y transforma físicamente un espacio público (la calle) con un impacto en la esfera pública, la obra de Mingwei no. Éste se sirve del espacio público para producir un *encounter*¹⁶ de interacciones desde un posicionamiento de relaciones interpersonales, que no sociales. Y por otro lado, Tiravanija en su proyecto *The Land Foundation* opera con el espacio público entre lo global y lo social, entre el territorio físico y el *encounter* relacional.

Amén de las teorías de Nicolas Bourriaud sobre la estética relacional, la esfera de las relaciones humanas se ha convertido en forma y medio estético. Para este autor, las metodologías participativas en el espacio público adoptan las relaciones humanas como materia prima para propiciar una nueva vía de mejora social.

Este énfasis del proceso por encima del producto, tan caro a muchos movimientos de arte contemporáneo, comporta que las acciones u actividades adquieran toda la importancia menoscabando la realización de objetos, lo que a su vez supone que se trate de una obra abierta sin una resolución predeterminada ni estética, ni conceptual.

Por otra parte, ha quedado demostrado que determinadas metodologías de arte participativo coadyuvan a que muchos de estos proyectos dimanen en un arte de activismo político y/o cultural de compromiso social y de protección de las libertades individuales y colectivas, así como en una preocupación formativa educacional no-formal.

Como se ha indicado anteriormente, para muchos teóricos sobre el tema que asistimos nos hallamos ante un arte de autoría colectiva y compartida (Bishop, 2006b, pp. 180-181), una conciencia creativa colectiva que merma el estatus individual del autor en favor de un estatus igualitario entre los ejecutores del proyecto, puesto que influyen

grandemente en su constitución. Una colectividad que puede provenir de muy distintas asociaciones (artistas y artistas, artistas y curadores, artistas y otros profesionales, artistas y espectadores, artistas y comunidades sociales...).

Pese a que estas prácticas tienen poca resonancia en el mercado del arte —ya que los proyectos participativos son más difíciles de comercializar que las obras objetuales, y quizá no son tanto una “obra” si no un evento, un taller, un seminario o una performance— tienen, cada vez más, una presencia prominente en la esfera pública.

El giro social en el que ha mutado el arte contemporáneo ha provocado un giro ético en la crítica de arte. Y con ello se abren nuevos frentes en el espectro del pensamiento y la crítica de arte con opiniones confrontadas ¿Se puede determinar el valor y la calidad artística de las relaciones humanas conforme a su capacidad de acción político-social sin atender a consideraciones estéticas? ¿En un proyecto artístico de esta naturaleza, es la voluntad de beneficio social suficientemente garante para su validación, o debería además asegurar que cumple tal cometido de beneficio social? Todas ellas aporías de difícil respuesta dilucidadas por Jaques Rancière y Cunha Leal de la siguiente forma:

That is why we should recall once more, now following Jacques Rancière, that the preservation “of the autonomy of art from all forms of power and aestheticization”, was never “in order to preserve it for the pure enjoyment of art for its own sake but, on the contrary, as the inscription of the unresolved contradiction between the aesthetic promise and the realities of oppression in the world.”

Needless to say that we achieve a dead end, one that only art, public art I mean, has the means to overturn (answers never depend on theory, only diagnosis and questions do). Particularly at stake here is the ability of the participative forms of intervention in the public realm – those dependent not of an oppositional effect, but on social consensus – to outshine the pervasive disbelief on their aesthetical pregnancy.¹⁷ (Cunha Leal, 2010, pp. 51-52).

Sirva este panegírico acerca del arte participativo en el espacio público y relativo a estas innovadoras formas y metodologías artísticas que exploran la socialización y los modos de comunicación, para creer que construir nuevas relaciones sociales procura nuevas realidades sociales, y con ello profesar un aporte altruista de la actividad artística.

Notas

¹ *Colaboración* y *colaborador* adquirió connotaciones negativas después de la II Guerra Mundial. Ambos términos se usaron para referirse a los pertenecientes al régimen de Vichy francés que cooperaron con la ocupación alemana —“colaboración de estado”—. Hoy en día, sin embargo, la palabra *colaboración* se aplica como sinónimo de “trabajar conjuntamente”.

² La audiencia reduce lo público a aquel tipo de espectador que forma parte de un auditorio interesado en la cuestión artística.

³ “Al menos en cuanto a su tendencia, el concepto de práctica participativa ha de distinguirse de otros dos: interactividad y acción colectiva. La interactividad va más allá de una mera posibilidad perceptiva en la medida en que permite una o más reacciones que influyen en el trabajo —por lo general de manera momentánea, reversible y repetible— en la forma en que se manifieste, pero sin cambiar en esencia o co-determinar su estructura. La práctica colectiva se refiere a la concepción, producción y ejecución de obras o acciones por parte de múltiples personas sin un principio diferenciador entre ellos en términos de estatus. Participación, por otro lado, se basa inicialmente en una diferenciación entre productores y receptores, se interesa por la participación de estos últimos, y se convierten en una parte sustancial de la obra ya sea en el momento de la concepción o durante el curso de la obra. Mientras que las situaciones interactivas suelen estar dirigidas a un individuo, los enfoques participativos normalmente se producen en situaciones en grupo. Hay combinaciones de los tres, las fronteras son permeables, y las categorizaciones rígidas no tienen mucha utilidad.” Traducción de la autora.

⁴ “un intento de crear relaciones entre las personas por encima de las estructuras relacionales institucionalizadas”. Traducción de la autora.

⁵ Maria Lind ha rebatido en múltiples ocasiones los postulados de Bourriaud sobre la existencia de una estética relacional o un movimiento de arte relacional per se, aunque sí cree firmemente que hay una serie de artistas que están comprometidos con la realidad social y política que los rodea sin preocuparse por la producción de imágenes u objetos, y así lo explicitan en sus prácticas artísticas, ello no lo acredita como movimiento artístico o estético:

I am not particularly interested in the notion of “relational aesthetics” as such. I am however, deeply engaged in the work of a number of the artists who have been associated with that notion. Let me mention that in the early 90s when Nicolas Bourriaud published his first essays on this subject he was the first one who in writing tried to come to terms with what these artists were doing. He spotted something significant and he tried to connect and analyze what from a formal or stylistic perspective could appear as quite different. (Motta, 2008, s.p.).

—“No estoy particularmente interesada en el concepto de “estética relacional” como tal. Sin embargo, estoy profundamente comprometida en la obra de algunos de los artistas que han sido asociados a esa noción. Permítanme mencionar que a principio de los 90, cuando Nicolas Bourriaud publicó sus primeros ensayos sobre este tema él fue el primero que por escrito trató de armonizar lo que estos artistas estaban haciendo. Vio algo significativo e intentó conectar y analizar lo que desde un punto de vista formal o estilístico podría parecer muy diferente.” Traducción de la autora—.

⁶ A propósito de las intenciones del proyecto estas comunidades pueden ser preexistentes o de nueva creación.

⁷ Dos estudios que tratan exhaustivamente el *site-specific art* como arte público son: Suderburg, 2000 y Kwon 2004.

⁸ Para la consulta de su perfil profesional ver <http://www.suzannelacy.com/>

⁹ Para la consulta del conjunto de su obra ver <http://www.leemingwei.com/>

¹⁰ “Por favor coge una flor cuando salgas de la galería y desviándote de tu trayecto a casa dáse-la a un extraño”. Traducción de la autora.

¹¹ “Como en la vida, rara vez sabemos hasta dónde se expande nuestra amabilidad (o falta de amabilidad)”. Traducción de la autora.

¹² Recientes estudios han empezado a determinar que el apelativo que convendría aplicar a este tipo de proyectos es: *stations*, *platforms* o *places*.

¹³ “No hay obras de arte colaborativas frustradas, fallidas, inconclusas o aburridas porque todas son a su vez indispensables para fortalecer el vínculo social. Si bien estoy totalmente a favor de este objetivo, yo diría que también es crucial discutir, analizar y comparar críticamente dicho trabajo *como arte*. [...] Esta tarea crítica es particularmente urgente en Gran Bretaña [...]. Reducir el arte a la información estadística sobre objetivos de audiencia e “indicadores de rendimiento”, el gobierno da prioridad a las consecuencias sociales por encima de consideraciones de calidad artística.” Traducción de la autora.

¹⁴ “Arte es el espacio que genera una sociabilidad específica.” Traducción de la autora.

¹⁵ “En *Conversation Pieces* Kester argumenta que el arte de reuniones (consultas) y “dialógico” necesita un cambio sobre lo que entendemos que es el arte —fuera de lo visual y sensorial (que son experiencias individuales) y hacia una “negociación e intercambio discursivo”. Nos reta a tratar la comunicación como una forma estética, aunque, finalmente, fracasa en su definición, y parece estar perfectamente de acuerdo en permitir que un proyecto colaborativo de arte social pueda considerarse un éxito si funciona a nivel de intervención social, a pesar de que los fundamentos de categoría artística fracasen. Con ausencia de un compromiso estético...”. Traducción de la autora.

¹⁶ Aún a riesgo de abusar de terminología anglosajona el vocablo *encounter* se adecua mejor al propósito de la obra de Mingwei y Tiravanija que su traducción al castellano —encuentro— ya que recoge en su acepción tanto la dimensión de reunión y de hallazgo fortuito o inesperado, como el espacio de discusión y de confrontación de conflictos.

¹⁷ “Es por ello que debemos recordar una vez más, ahora parafraseando a Jacques Rancière, que la preservación “*de la autonomía del arte de todas las formas de poder y estetización*”, nunca fue “*con el fin de preservarlo por el puro disfrute del arte por sí mismo sino, por el contrario, como el reconocimiento de la contradicción no resuelta entre la promesa estética y las realidades de opresión en el mundo.*” (citado en Cunha Leal, 2009, pp. 129).

No hace falta decir que llegamos a un callejón sin salida, uno en el que sólo el arte, el arte público quiero decir, tiene los recursos para darle la vuelta (las respuestas nunca dependen de la teoría, sólo el diagnóstico y las preguntas lo hacen). Particularmente lo que aquí está en juego es la capacidad de las formas participativas de intervención en el espacio público —que dependen no de un efecto de oposición, sino del consenso social— para eclipsar la incredulidad generalizada sobre su concepción estética.” (Cunha Leal, 2009, pp. 129). Traducción de la autora.

N.B. La fuente de las imágenes es de acceso público en internet.

Referencias

- Benjamin, Walter (2003). "The Author as Producer, en Walter Benjamin *Selected Writings*, vol.2, parte 2. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. pp. 1931-1934.
- Bishop, Claire (2004). "Antagonism and Relational Aesthetic", *October*, 110, pp. 51-79. doi: 10.1162/0162287042379810
- Bishop, Claire (2006a). *Participation*. London: Cambridge. Whitechapel, The MIT Press.
- Bishop, Claire (2006b). "The Social Turn: Collaboration and inst discontents", *ArtForum February*, 6, pp. 178-183. ISBN 0-85488-147-6 (Whitechapel). ISBN 0-262-52464-3 (The MIT Press).
http://danm.ucsc.edu/media/events/2009/collaboration/readings/bishop_collaboration.pdf
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Altermodern: TateTriennial*. London: Published by Tate Publishing.
- Bourriaud, Nicolas (2007). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, Nicolas (2006). "Relational Aesthetics", en Claire Bishop (ed.) *Participation*. London: Cambridge. Whitechapel, The MIT Press, pp. 160-171. ISBN 0-85488-147-6 (Whitechapel). ISBN 0-262-52464-3 (The MIT Press).
- Cunha Leal, Joana (2010). "On the strange place of Public Art in contemporary Art Theory", *On the w@terfront*, núm. 16, pp. 35-52.
<http://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/225041/306153>
- Delgado, Manuel (2007). *Sociedades movilizadas. Pasos hacia una antropología de la calles*. Barcelona: Anagrama.
- Foster, Hal (2006). "Chat rooms", en Claire Bishop (ed.) *Participation*. London: Cambridge. Whitechapel, The MIT Press, pp. 190-195. ISBN 0-85488-147-6 (Whitechapel). ISBN 0-262-52464-3 (The MIT Press).
- Kester, Grant (2004). *Conversation pieces: Community and Communication in Modern Art*. California: Published by University of California Press.
- Kravagna, Christian (1998). "Working on the Community. Models of Participatory Practice", en *Republicart*. Multilingual Web Journal. s.p.
http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm
- Lind, Maria (2007). "The Collaborative Turn", en Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson (eds.) *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*. Londres: Black Dog Publishing, pp. 15-31. ISBN 13: 978 1 906155 18 6.
- Kwon, Miwon (2002). *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
https://monoskop.org/images/d/d3/Kwon_Miwon_One_Place_after_Another_Site-Specific_Art_and_Locational_Identity.pdf
- Motta, Carlos (2008). "Relations in Real Time: A Conversation with Maria Lind", *Sjónauki*, 3, s.p.
<http://carlosmotta.com/text/relations-in-real-time-a-conversation-with-maria-lind/>
- Rancière, Jacques (2009). *Aesthetics and its discontents*. Cambridge: Polity Press.
- Ricart, Nuria (2009). *Cartografies de La Mina: Art, espai públic, participació ciutadana*. (Tesis Doctoral). Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/1549>
- Schlieben, Katharina (2007). "Polyphonous language and construction of identity: its dynamic and its crux" en Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson (eds.) *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*. Londres: Black Dog Publishing. ISBN 13: 978 1 906155 18 6.
- Salas, Xavier (2015). *L'artista com a facilitador en els processos de participació ciutadana: el cas Baró de Viver a Barcelona* (Tesis Doctoral). Universitat de Barcelona.
<http://hdl.handle.net/2445/66923>



Simth, Hazel y Dean, Roger T. (2009). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edimburgh: Edinburgh Univ Pr. ISBN 10: [0748636285](https://www.isbn-international.org/product/9780748636285) / ISBN 13: [9780748636280](https://www.isbn-international.org/product/9780748636280)

Suderburg, Erika (2000). *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 0-8166-3159-X.

Veal, Clare (2014). "Bringing The Land Foundation Back to Earth: a new model for the critical analysis of relational art", *Journal of Aesthetics & Culture*, 6, s.p.

<http://dx.doi.org/10.3402/jac.v6.23701>

<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/23701>