

**INFIERNOS
ARTIFICIALES**

ARTE

PARTICIPATIVO

Y



POLÍTICAS

DE

LA

ESPECTADURÍA

CLAIRE BISHOP

t-e-e o r i a

INFIERNOS ARTIFICIALES

Arte participativo y política de la espectaduría

CLAIRE BISHOP

t-e-eoría

Contenido

Introducción

p. 11

1

El giro social:
la colaboración y sus
insatisfacciones

p. 25

2

Infiernos artificiales:
la vanguardia histórica

p. 71

3

*Je participe, tu participes,
il participe...*

p. 123

4

Sadismo social
explicitado

p. 169

5

Lo social bajo
el socialismo

p. 209

6

Personas incidentales:
APG y artes comunitarias

p. 263

7

Former West: El arte como
proyecto a inicios de los 90

p. 309

8

Performance delegada:
subcontratar la autenticidad

p. 347

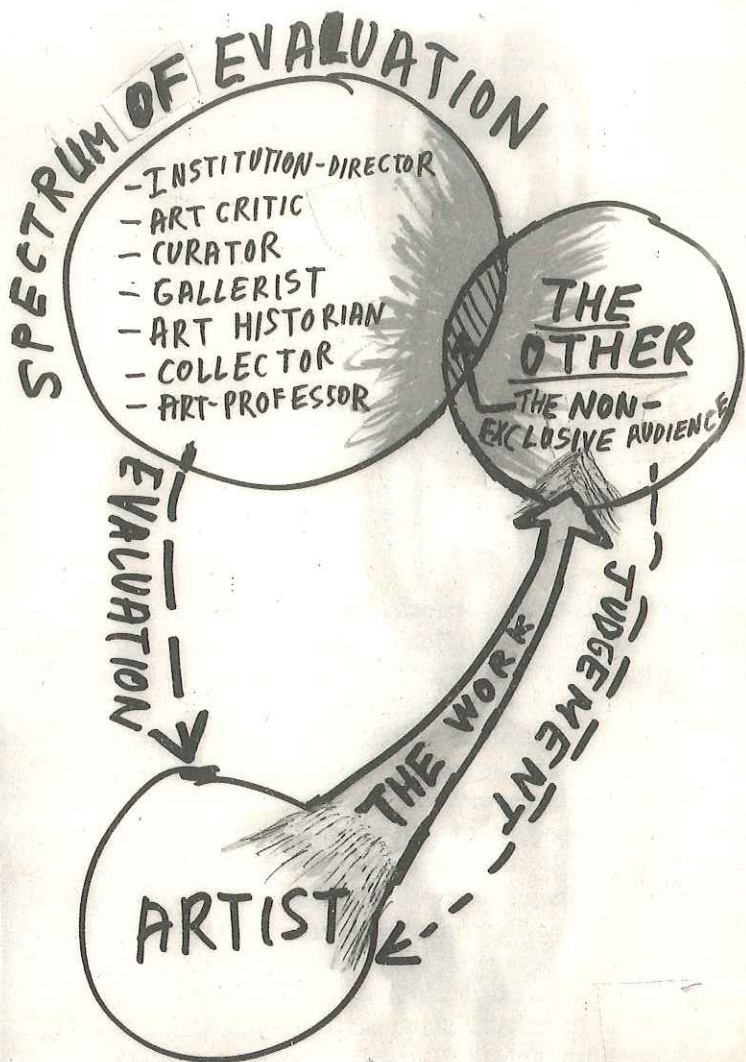
9

Proyectos pedagógicos:
“¿Cómo hacer vivir una
clase escolar como
una obra de arte?”

p. 381

Conclusión

p. 433



Thomas Hirschhorn, *Spectre of Evaluation*, 2010, tinta sobre papel.

Introducción

Todos los artistas son parecidos. Sueñan con hacer algo que sea más social, más colaborativo y más real que el arte.

Dan Graham

Alfredo Jaar entrega cámaras desechables a los residentes de Catia, Caracas, cuyas imágenes se exhiben como la primera exposición en un museo local (*Camera Lucida*, 1996); Lucy Orta imparte talleres en Johannesburgo para enseñar a desempleados nuevas técnicas de moda y discutir sobre la solidaridad colectiva (*Nexus Architecture*, 1997-); Superflex pone en marcha una estación de televisión por Internet para los residentes de edad avanzada de un proyecto habitacional en Liverpool (*Tenantspin*, 1999); Jeanne van Heeswijk convierte un centro comercial condenado al abandono en un centro cultural para los residentes de Vlaardingen, Rotterdam (*De Strip*, 2001-2004); la Long March Foundation recaba información sobre papeles picados, populares en provincias remotas de China (*Papercutting Project*, 2002-); Annika Eriksson invita a grupos e individuos a comunicar sus ideas y habilidades en la feria de arte de Frieze (*Do you want an audience?*, 2004); Temporary Services improvisa un ambiente escultórico y un espacio comunitario vecinal en un lote baldío en Echo Park, Los Angeles (*Construction Site*, 2005); Vik Muniz abre una escuela de arte para niños de las favelas de Rio (*Centro Espacial Vik Muniz*, Rio de Janeiro, 2006-).

Estos proyectos son sólo una muestra de la oleada del interés artístico en la participación y colaboración que ha tenido lugar desde inicios de los 90 y en una multitud de sitios en el mundo.

Este campo expandido de prácticas postestudio existe actualmente con gran variedad de nombres: *arte socialmente comprometido*, *arte basado en la comunidad*, *comunidades experimentales*, *arte dialógico*, *arte litoral*, *arte intervencionista*, *arte participativo*, *arte colaborativo*, *arte contextual* y (más recientemente) *práctica social*. Me referiré a esta tendencia como *arte participativo* dado que connota el involucramiento de varias personas (en oposición a la relación uno a uno de la *interactividad*) y evita las ambigüedades del *compromiso social*, que puede referirse a un amplio rango de obras, desde la pintura *engagé* a las acciones intervencionistas en medios masivos. Por supuesto, en la medida en que el arte responde a su entorno (incluso *via negativa*), ¿qué artista *no está* socialmente comprometido?¹ Por lo tanto, este libro está organizado alrededor de una definición de participación en la cual la gente constituye el medio y material artístico central, a la manera del teatro y el performance.

Debe enfatizarse desde el inicio que los proyectos analizados en este libro poco tienen que ver con la *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud (1998/2002), a pesar de que la retórica alrededor de este trabajo parezca ser, al menos a un nivel teórico, un tanto similar.² No obstante, varios de los proyectos que formaron el ímpetu para este libro han emergido a raíz de la *Estética relacional* y los debates que ocasionó. Los artistas que trato a continuación están menos interesados en la *estética relacional* que en las recompensas creativas de la participación como un proceso de trabajo politizado. Uno de los logros del libro de Bourriaud fue hacer a los proyectos discursivos y dialógicos más flexibles para museos y galerías; sin embargo, la reacción crítica a su teoría catalizó una discusión mucho más informada y crítica alrededor del arte par-

1. Jeremy Deller: "Francis Bacon estaba comprometido socialmente, Warhol estaba comprometido, si eres un buen artista estás comprometido socialmente, ya sea que estés pintando o haciendo esculturas". (Entrevista con la autora, 12 de abril de 2005.)

2. Por ejemplo, Bourriaud argumenta que el arte relacional toma como horizonte teórico "la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado". Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), p.13. Pero cuando observo a los artistas que apoya, independientemente de sus argumentos, encontramos que están menos interesados en las relaciones intersubjetivas y su contexto social que en la espectacularidad como insertada de manera más general dentro de los sistemas de exhibición, temporalidad, ficción, diseño y el "escenario". El presente libro continúa mi crítica de *Estética relacional* publicada en *October* 110, otoño 2004, pp. 51-79.

ticipativo. Hasta inicios de los 90, el arte basado en la comunidad estuvo confinado a la periferia del mundo del arte; hoy se ha convertido en un género por derecho propio, con cursos de maestría sobre práctica social y dos premios dedicados.³

Esta orientación a un contexto social ha crecido exponencialmente y, como mi primer párrafo lo indica, es ahora un fenómeno casi global –que abarca desde América hasta el sureste asiático y Rusia, pero florece más intensamente en países europeos con fuerte tradición de financiamiento público de las artes–. A pesar de que estas prácticas han tenido, en su mayoría, un perfil relativamente débil en el mundo comercial del arte –los proyectos colectivos son más difíciles de mercadear que las obras de artistas individuales, y menos susceptibles a ser “obras” que una selección fragmentada de eventos sociales, publicaciones, talleres o performances– ocupan no obstante un lugar prominente en el sector público: en comisiones públicas, bienales y exposiciones de temática política. A pesar de que ocasionalmente haré referencia a ejemplos contemporáneos de contextos no occidentales, el centro de este estudio es el ascenso de esta práctica en Europa y su conexión con el imaginario político cambiante de esa región (por las razones que explicaré más adelante). Pero independientemente de la localización geográfica, el sello distintivo de una orientación artística hacia lo social en los 90 ha sido una serie de deseos compartidos por invertir la relación tradicional entre el objeto de arte, el artista y la audiencia. Para ponerlo de manera sencilla: el artista es concebido menos como un productor individual de objetos discretos que como un colaborador y productor de *situaciones*; la obra de arte, como un producto finito, portátil, mercantilizable, es reconcebida como un proyecto continuo o de largo plazo con un inicio y fin inciertos, mientras que la audiencia, previamente concebida como el “observador” o “espectador”, es ahora reposicionada como coproductora o *participante*. Como los capítulos siguientes intentarán clarificarlo, estos cambios son a

3. Ver por ejemplo los programas de maestría en Arte y Práctica Social de la Portland State University y del California College of the Arts; en Práctica Pública en el Otis College of Art and Design, y en Práctica Contextual en la Carnegie Mellon University, Pittsburgh. El premio Leonore Annenberg Prize for Art and Social Change (Nueva York) fue inaugurado en 2009, mientras que el Premio Internacional para Arte Participativo (promovido por la región Emilia-Romagna, Italia) fue inaugurado en 2011.

menudo más poderosos como ideales que como realidades actualizadas, pero todos apuntan a ejercer presión sobre los modos de producción y consumo convencionales en el capitalismo. Como tal, el discurso está enmarcado dentro de la tradición de escritura marxista y postmarxista del arte como una tarea desenajenante que no debe ser sujeta a la división del trabajo y la especialización profesional.

En un artículo de 2006 me referí a este arte como uno que manifestaba un “giro social”, pero uno de los argumentos centrales de este libro es que este desarrollo debe posicionarse de manera más precisa como un retorno a lo social, parte de una historia continua de intentos por repensar el arte colectivamente.⁴ A pesar de que el arte de los 90 y 2000 forma la motivación primaria de esta investigación, la preocupación de los artistas por la participación y colaboración no surge sin precedentes. Desde una perspectiva occidental europea, el giro social en el arte contemporáneo puede contextualizarse por dos momentos históricos previos, ambos sinónimos de la agitación política y los movimientos por el cambio social: las vanguardias históricas en Europa alrededor de 1917, y la llamada “neo” vanguardia que lleva a 1968. El resurgimiento conspicuo del arte participativo en los 90 me lleva a formular la caída del comunismo en 1989 como el tercer punto de transformación. Trianguladas, estas tres fechas forman una narrativa del triunfo, la heroica resistencia final y el colapso de una visión colectivista de la sociedad.⁵ Cada fase ha sido acompañada por un repensamiento

4. Claire Bishop, “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, *Artforum*, febrero 2006, pp. 178–83.

5. Debe enfatizarse que esta estructura ideológica tripartita es menos aplicable en dos de las regiones cubiertas en este libro. En Argentina, 1968 estaba más asociado con la resistencia a la opresión militar (la dictadura de Onganía) que con la revolución de izquierda, a pesar de que los artistas sabían de los levantamientos en Francia y hacían referencia a ellos en su trabajo. Como señala Nicolás Guagnini: “Si acaso, las fechas de una cronología sudamericana podrían oscilar entre el AI-5 en Brasil en 1964 y la salida de Pinochet en 1986; la experiencia social que lleva al 68 en América del Sur es aquella de la represión. Todo el trabajo posterior en el subcontinente (Grupo CADA, Proyecto Venus, Eloísa Cartonera, las intervenciones de Cildo Meireles) apuntan a reconstruir los vínculos sociales destruidos por las dictaduras, las políticas de Kissinger, el Plan Cóndor, etc.” (Guagnini, correo electrónico a la autora, 8 de octubre de 2010.) En la antigua Checoslovaquia, 1968 connota la invasión soviética y el comienzo de la llamada “normalización”; en la antigua Yugoslavia, por el contrario,

utópico de la relación del arte con lo social y de su potencial político —manifestado en una reconsideración de las formas en las que el arte se produce, consume y debate.

En líneas generales, la estructura del libro está dividida en tres partes. La primera forma una introducción teórica y pone sobre la mesa los términos clave alrededor de los cuales gira el arte participativo y las motivaciones para la presente publicación en un contexto europeo. La segunda sección comprende casos de estudio históricos: puntos álgidos en los cuales temas pertinentes a los debates contemporáneos alrededor del compromiso social en el arte han sido particularmente precisos en su aparición y enfoque. La tercera y última sección intenta historizar el periodo posterior a 1989 y se enfoca en dos tendencias contemporáneas del arte participativo.

Algunos de los temas clave que emergen a lo largo de estos capítulos, son las tensiones entre calidad e igualdad, autoría individual y colectiva, y la lucha constante por encontrar equivalentes artísticos para posiciones políticas. El teatro y el performance son cruciales para muchos de estos estudios de caso, dado que el compromiso participativo tiende a expresarse con mayor fuerza en el encuentro vivo entre actores personificados en contextos particulares. Se desea que estos capítulos pudiesen abrir un espacio para repensar la historia del arte del siglo xx a través de la lente del teatro más que de la pintura (como en la narrativa Greenbergiana) o del *ready-made* (como en el libro de Krauss, Bois, Buchloh y Foster, *Arte desde 1900*, 2005). Algunos otros subtemas incluyen la educación y la terapia: ambas son experiencias basadas en procesos que dependen del intercambio intersubjetivo, y convergen efectivamente con el teatro y el performance en varios momentos en los capítulos siguientes.

El primero de los capítulos históricos comienza con la invención de una audiencia masiva popular en una de las *serate* del Futurismo italiano (de 1910 en adelante) y las innovaciones teatrales que tuvieron lugar en los años posteriores a la Revolución Bolchevique, enfocándose en los espacios entre teoría, práctica, política cultural y recepción de la audiencia. Estos disputados eventos son contrastados con la Sesión Dadá de 1921, cuando

1968 fue sinónimo de los llamados estudiantiles para una forma más auténtica de comunismo. La formación del Bloque Soviético en 1947 sería entonces una fecha más significativa para esta región que 1968.

André Breton y sus colegas “salieron a la calle” con la intención de cambiar el tenor del performance Dadá lejos de uno del escándalo.⁶ Los siguientes cuatro capítulos examinan las formas de participación social de posguerra bajo cuatro contextos ideológicos dispares, con miras a mostrar las inversiones políticas divergentes que presumiblemente pueden acompañar expresiones artísticas ostensiblemente similares. El primero de éstos (Capítulo 3) se centra en el París de los 60: examina las alternativas del arte visual ideadas por la Internacional Situacionista, y contrasta sus “situaciones construidas” con las acciones participativas concebidas por el Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV - Grupo de Investigación de Artes Visuales), por un lado, y los *happenings* anárquicos y eróticos de Jean-Jacques Lebel por el otro. A pesar de que la literatura sobre la Internacional Situacionista es extensa, también tiende a ser parcial; mi propósito ha sido proporcionar una lectura crítica de la contribución del grupo al arte, a pesar de que esto va en contra de sus intenciones declaradas y aquéllas de sus seguidores. Si la escena francesa ofrece un repertorio liberador de respuestas al consumismo capitalista en Europa, entonces las acciones participativas en América del Sur fueron formuladas en relación con una serie de dictaduras militares brutales que comenzaron a mediados de los 60; las agresivas y fragmentadas propuestas artísticas y teatrales que tuvieron lugar a causa de esto en Argentina son el tema del Capítulo 4. El siguiente capítulo mira hacia Europa del Este y la Unión Soviética, específicamente a la proliferación de *happenings* participativos en la antigua Checoslovaquia a finales de los 60 y principios de los 70, y el trabajo de Collective Actions Group en Moscú de 1976 en adelante. Estos ejemplos de los contextos socialistas buscan problematizar las afirmaciones contemporáneas de que la participación es sinónimo de colectivismo, y por tanto inherentemente opuesta al capitalismo. Más que reforzar el dogma colectivista de la ideología dominante, estos estudios de caso indican que el arte participativo bajo el socialismo de Estado fue implementado generalmente como un medio para crear una esfera privatizada de expresión individual. El último de estos cuatro capítulos “ideológicos” se enfoca en la participación en una socialdemocracia de un Estado benefactor, mirando a dos innovaciones artísticas que florecieron en el Reino

6. André Breton, “Artificial Hells, Inauguration of the ‘1921 Dada Season’”, en *October* 105, verano 2003, p. 139.

Unido en los 70: el Community Arts Movement y el Artist Placement Group. Poco trabajo de historia del arte se ha realizado sobre cualquiera de estos dos fenómenos, y se desea que esta conjunción provocadora detone debates futuros.

La tercera sección del libro comienza por proporcionar una narrativa del surgimiento del compromiso social en el arte contemporáneo en Europa tras la caída del comunismo, enfocándose en el *proyecto* como un vehículo privilegiado de experimentación utópica en una época en la que el proyecto de izquierda parecía haberse desvanecido del imaginario político. Los Capítulos 8 y 9 se enfocan en dos modos de participación prevalecientes en el arte contemporáneo: la performance "delegada" (en la cual personas ordinarias son contratadas para ejecutar una actividad en lugar del artista) y proyectos pedagógicos (en los cuales el arte converge con actividades y objetivos educativos). Ambos capítulos buscan tomar en cuenta las implicaciones metodológicas del arte participativo basado en procesos, y proponer criterios alternativos para considerar estos trabajos. El libro termina con una consideración de la identidad cambiante de la audiencia a lo largo del siglo xx, y sugiere que los modelos artísticos de democracia sólo tienen una tenue relación con las formas actuales de democracia.

El alcance de este libro queda, por supuesto, lejos de ser exhaustivo. Varios proyectos importantes y tendencias recientes han quedado descartadas. No he lidiado, por ejemplo, con proyectos transdisciplinarios, basados en investigación, arte activista o intervencionista, en parte porque estos proyectos no involucran primordialmente a personas como su medio o material de trabajo, y en parte porque tienen su propia serie de problemas discursivos que me gustaría tratar como un tema separado en el futuro. He sido igualmente estricta sobre el alcance geográfico de este libro, que está organizado alrededor del legado de la vanguardia histórica —de ahí la decisión de incluir a Europa del Este y América del Sur, pero no Asia—. ⁷ Se podrán preguntar también los lectores sobre la escasez de estudios de caso de América del Norte. Cuando comencé esta investigación, estaba interesada inicialmente en producir una contrahistoria, dado que el discurso sobre el compromiso

7. Se realizaron excursiones para el proyecto de Rirkrit Tiravanija y Kamin Lerchaiprasert, *The Land* (Chiang Mai) y para el *Long March Project* de Lu Jie (Beijing), pero estos proyectos aparecen de manera incómoda dentro de mi narrativa, a pesar del hecho de que los instigadores de ambos fueron educados en Occidente.

INTRODUCCIÓN

social ha sido dominado durante mucho tiempo por críticos norteamericanos que escriben sobre arte norteamericano –basados en temas sobre el nuevo género de arte público, especificidad de sitio y prácticas dialógicas–. Mi deseo por hacer de lado estos debates no pretendía socavar su importancia; por el contrario, el trabajo de estos críticos-historiadores ha sido central para el surgimiento de este campo y los términos que tenemos disponibles ahora para su análisis.⁸ No obstante, conforme se desarrollaba la investigación, preocupaciones más enfocadas en temas políticos reemplazaron mi ingenuo deseo antihegemónico de evitar una reinterpretación de la historia del arte norteamericana, a pesar de mi ocasional inclusión de algunos ejemplos clave de Estados Unidos. Una de las motivaciones detrás de este libro se origina de una profunda ambivalencia sobre la instrumentalización del arte participativo conforme se ha desarrollado en la política cultural europea en tándem con el desmantelamiento del estado de bienestar. El contexto del Reino Unido bajo el New Labour (1997-2010) acogió en particular este tipo de arte como una forma de ingeniería social blanda. El contexto de Estados Unidos, con su ausencia casi total de financiamiento público, tiene una relación fundamentalmente distinta con la cuestión de la instrumentalización del arte.

Concluiré esta introducción con algunos puntos metodológicos sobre la realización de una investigación de arte que involucra personas y procesos sociales. Una cosa es clara: los análisis visuales resultan insuficientes cuando se confrontan con el material documental que se nos da para comprender varias de estas prácticas. Aprender el arte participativo únicamente a partir de imágenes es casi imposible: fotografías casuales de gente hablando, comiendo, asistiendo a un taller o proyección o seminario nos dicen muy poco, casi nada, sobre el contexto y concepto de un proyecto determinado. Raramente nos proporcionan más que una evidencia fragmentaria, y no comunican cosa alguna de la dinámica afectiva que impulsa a los artistas a realizar estos proyectos y a la gente a participar en ellos. ¿Hasta qué grado es esto un problema nuevo? Parte del mejor arte conceptual y performance de los 60 y 70

8. Los textos clave incluirían la discusión en torno al New Genre Public Art a inicios de los 90 (Mary Jane Jacob, Suzanne Lacy, Michael Brenson), textos sobre arte y activismo (Nina Felshin, Grant Kester, Gregory Sholette), y los acercamientos teóricos al arte público y a la especificidad de sitio (Rosalyn Deutsche, Miwon Kwon). De estos autores, con quien me siento especialmente en deuda, es con Rosalyn Deutsche.

buscaba de manera similar refutar al objeto-mercancía en favor de una experiencia elusiva. No obstante, la visualidad siempre ha permanecido como un elemento importante para esta tarea: por más “poco cualificados” o desubjetivizados que estén, el arte conceptual y el performance logran no obstante propiciar un amplio rango de respuestas afectivas, y su documentación fotográfica es capaz de provocar un entretenimiento flemático, una vergüenza retorcida, reverencia icónica o repugnancia paralizante. Por el contrario, el arte participativo de hoy día tiene a menudo problemas para enfatizar el proceso sobre una imagen, concepto u objeto definitivos. Tiende a valorar lo que es invisible: una dinámica de grupo, una situación social, un cambio de energía, una conciencia elevada. Como resultado, es un arte dependiente de la experiencia de primera mano, y preferiblemente de larga duración (días, meses o incluso años). Muy pocos observadores están en posición de tomar tal panorama de proyectos participativos de largo plazo: los estudiantes e investigadores a menudo dependen de los recuentos provistos por el artista, el curador, un puñado de sus asistentes y, si tienen suerte, quizá algunos de los participantes. Varios de los estudios de caso contemporáneos en este libro fueron recopilados a través de excursiones fortuitas, las cuales me llevaron a comprender que todo este trabajo requiere mucho más compromiso de tiempo en el sitio al que yo estaba habituada como crítica de arte de instalación, performance y exposiciones. Idealmente, eran necesarias varias visitas, de preferencia distribuidas a lo largo de la duración del proyecto —un lujo no siempre disponible para un crítico mal pagado y un académico con un itinerario apretado—. La complejidad de cada contexto y los personajes involucrados son una razón por la cual las narrativas dominantes alrededor del arte participativo han venido a recaer, frecuentemente, en las manos de aquellos curadores responsables de cada proyecto y quienes a menudo son los únicos en atestiguar su desarrollo completo —en ocasiones presentes más que el propio artista—.⁹ Una motivación importante para este estudio fue mi frustración ante la ejecución de una distancia crítica en estas narrativas curatoriales, a pesar de

9. Una conversación en el Walker Art Center en Minneapolis con su equipo curatorial y de educación sacó a la luz varias instancias en las que los artistas se van para trabajar en otras exposiciones, dejando al equipo del departamento de Educación a cargo del seguimiento del proyecto. (Conversación en el Walker Art Center, 31 de octubre de 2008.)

INTRODUCCIÓN

que he llegado a darme cuenta de que al realizar múltiples visitas a un proyecto dado, este destino aqueja de manera creciente al crítico. Mientras más se involucra uno, es más difícil ser objetivo —especialmente cuando el componente central de un proyecto concierne a la formación de relaciones personales, las cuales inevitablemente proceden a impactar la propia investigación—. La narrativa escondida de este libro es por lo tanto una trayectoria de la distancia escéptica a la imbricación: conforme las relaciones con los productores se consolidaban, mi cómodo estado de observador externo (impotente pero confiado en mi superioridad crítica) tenía que ser recalibrado dentro de líneas más constructivas.

Este recorrido se refleja en el libro: los lectores pueden notar el cambio entre la polémica en el Capítulo 1 —publicado antes (en una versión más corta) en 2006— y la conclusión de 2011. El título del libro, *Infiernos artificiales*, pretende servir como un descriptor tanto positivo como negativo del arte participativo. Tomado del epónimo *post mortem* de André Breton de la *Grande Saison Dada* en la primavera de 1921, en el cual él discute sobre el potencial exquisito de la disrupción social en la esfera pública, el título aparece para formas más audaces, afectivas y perturbadoras del arte participativo y su crítica. El análisis de Breton sugiere también que el trabajo percibido por sus artífices como un fracaso experimental en su propia época (como la Temporada Dadá de 1921), puede tener no obstante resonancia en el futuro, bajo nuevas condiciones. Este modelo de reacción retardada ha sido fundamental para mi selección de ejemplos, cuya inclusión está basada en la relevancia que éstos tienen en el presente, más que por su significancia al momento de su realización.

Desde una perspectiva disciplinaria, cualquier arte que se involucra con la sociedad y la gente, demanda una lectura metodológica que es, al menos en parte, sociológica. Por esto quiero decir que un análisis de este arte debe involucrarse necesariamente con conceptos que han tenido tradicionalmente mucho más vigencia dentro de las ciencias sociales que en las humanidades: comunidad, sociedad, empoderamiento, agencia. Como resultado de la creciente curiosidad de los artistas en la participación, los vocabularios específicos de organización social y los modelos de democracia han venido a asumir una nueva relevancia para el análisis del arte contemporáneo. Pero dado que el arte participativo no es solamente una actividad social sino también una simbólica, ambas insertadas en el mundo y a la vez removidas de él, las cien-

cias sociales positivistas son al final menos útiles en este respecto que las reflexiones abstractas de la filosofía política. Este aspecto metodológico del “giro social” es uno de los retos enfrentados por los historiadores y críticos de arte cuando lidian con el campo expandido del arte contemporáneo. El arte participativo requiere que encontremos nuevas maneras de analizar el arte que ya no está ligado únicamente a la visualidad, a pesar de que la *forma* permanece como un vehículo crucial para comunicar significado. Con el fin de analizar los trabajos discutidos en este libro, han importado teorías y términos de la filosofía política, pero también de la historia del teatro y los estudios del performance, la política cultural y la arquitectura.¹⁰ Esta combinación difiere de otros momentos interdisciplinarios en la historia del arte (tal como el uso del marxismo, el psicoanálisis y la lingüística en los 70). Hoy día, la cuestión ya no es si emplear estos métodos para reescribir la historia del arte desde una posición política declarada —a pesar de que ciertamente juega un papel—, sino el reconocimiento de que es imposible abordar adecuadamente un arte socialmente orientado *sin* recurrir a estas disciplinas, y que esta interdisciplinariedad iguala (y se origina de) las ambiciones y contenido del arte mismo.¹¹

Al mismo tiempo, debe enfatizarse que uno de los objetivos de este libro es mostrar lo poco adecuado de un acercamiento positivista sociológico al arte participativo (como propone, por ejemplo, la política cultural de los estudios de *think tanks*, que se enfocan en resultados demostrables) y para reforzar la necesidad de mantener vivas las reflexiones esencialmente imprecisas sobre la calidad que caracteriza a las humanidades. En el campo del arte participativo, *calidad* es a menudo una palabra discutida: rechazada por varios artistas y curadores politizados como sirviente de los intereses del mercado y las élites poderosas, la “calidad” ha sido dañada por su asociación con un elitismo académico en la historia

10. Ver por ejemplo Jeremy Till, Peter Blundell Jones y Doina Petrescu (eds.), *Architecture and Participation* (Londres: Spon, 2005).

11. El giro discursivo del arte hacia las ciencias sociales se refleja en un número de “antologías” de exposiciones desde finales de los 90, el cual rechaza el formato tradicional del catálogo (con sus ensayos sobre historia del arte, fotografías brillantes y las descripciones de las obras exhibidas). Los momentos clave en este respecto son Group Material, *Democracy* (Seattle: Bay Press, 1990); Martha Rosler, *If You Lived Here* (Seattle: Bay Press, 1991) y el catálogo de Peter Weibel para el pabellón austriaco de la Bienal de Venecia, 1993.

INTRODUCCIÓN

del arte. Opciones más radicales han tendido a abogar por una confusión de los límites de la alta/baja cultura o por priorizar otros términos (en palabras de Thomas Hirschhorn, "Energía sí, ¡calidad no!"). Este libro se declara como la hipótesis de que los juicios de valor son necesarios, no como un medio para reforzar la cultura de élites y regular las fronteras del arte y no arte, sino como una forma de comprender y clarificar nuestros valores compartidos en un momento histórico determinado. Algunos proyectos son indiscutiblemente más ricos, densos e inagotables que otros, dado al talento del artista para concebir una obra compleja y su locación dentro de un tiempo, lugar y situación específicos. Hay una necesidad urgente de devolver la atención a los modos de complejidad conceptual y afectiva generados por los proyectos de arte socialmente orientados, particularmente para aquellos que afirman rechazar la calidad estética, con el fin de hacerlos más poderosos y otorgarles un lugar en la historia. Después de todo, los rechazos estéticos han ocurrido en muchas ocasiones previas. Tal y como hemos venido a reconocer al cabaret Dadá, al *détournement* situacionista, o al arte conceptual desmaterializado y al performance como poseedores de una estética de producción y circulación propia, así también los fotodocumentos, a menudo de aspecto informal, de los proyectos participativos tienen su propio régimen de experiencia. El punto no es observar estos fenómenos visuales antiestéticos (áreas de lectura, periódicos autopublicados, desfiles, demostraciones, las ubicuas plataformas de hojas de madera, incontables fotografías de personas) como los objetos de un nuevo formalismo, sino analizar cómo han contribuido a reforzar la forma en la que la experiencia social y artística están siendo generadas.

Un punto metodológico secundario se relaciona con la pragmática de mi investigación. Ya he mencionado el alcance geográfico de este libro: es internacional, pero no pretende ser global. Manteniéndose local, uno se arriesga al provincialismo; yendo a lo global, uno se arriesga a la dilución. El idioma ha sido un problema constante: al investigar mis estudios de caso, me he confrontado con la inevitable realidad de que no tengo los requerimientos lingüísticos para hacer el trabajo de archivo original en tantos contextos diferentes. Para bien o para mal, el inglés es la *lingua franca* del mundo del arte, y es el idioma en el que he llevado la mayor parte de esta investigación. Y debido al carácter basado en la experiencia del arte participativo y su relación tangencial con el canon, la mayor parte de esta investigación ha sido discursiva:

siete años de conversaciones, entrevistas y discusiones con artistas y curadores, por no mencionar las audiencias ante las que he presentado ponencias, colegas que fueron interlocutores pacientes y estudiantes de diversas instituciones.

Uno de los objetivos del libro es generar un vocabulario crítico más matizado (y honesto) con el cual abordar las vicisitudes de la autoría y de la espectaduría colaborativas. En el presente, este discurso gira muy a menudo alrededor del binario poco útil de la espectaduría “activa” y “pasiva”, y –más recientemente– la falsa polaridad de la “mala” autoría singular y la “buena” autoría colectiva. Estos binarios necesitan ser observados con cautela, y con ellos el argumento fácil –escuchado en cada debate público al que he asistido sobre este arte– que la autoría singular sirve principalmente para glorificar la carrera y fama del artista. Esta crítica se dirige continuamente al arte participativo a pesar del hecho de que desde finales de los 60, artistas a través de todos los medios se involucraban continuamente en diálogos y en negociaciones creativas con otras personas: técnicos, fabricantes, curadores, organismos públicos, otros artistas, intelectuales, participantes, y así sucesivamente. Los mundos de la música, el cine, la literatura, la moda y el teatro cuentan con un rico vocabulario para describir posiciones autorales coexistentes (director, autor, intérprete, editor, productor, agente de *casting*, ingeniero de sonido, estilista, fotógrafo), de los cuales todos son tomados como esenciales para la realización creativa de un proyecto dado. La falta de una terminología equivalente en el arte visual contemporáneo ha llevado a un marco teórico crítico reductivo, apuntalado por la indignación moral.

La investigación académica no está menos sujeta a las paradojas de valor de la autoría individual y colectiva: los libros monográficos escritos por un solo autor tienen más estatus que los volúmenes editados, mientras la beca más reconocida está sujeta al monitoreo colectivo llamado “revisión por pares”. Estoy plenamente consciente de que esta forma de investigación es convencional, y ha dado por resultado un estudio monográfico –más que una exposición, un DVD, sitio web, archivo, o un resultado de formato más colaborativo.¹² Por otro lado, mientras existe ya un gran número de antologías editadas y catálogos de exposición

12. El seminario es de hecho el foro ideal para esta investigación: la dinámica continua de debate y análisis en el salón de clases permite al material permanecer vivo y en discusión mucho más que en un libro.

INTRODUCCIÓN

alrededor de este tema, pocos de ellos hacen un argumento sostenido.¹³ Debemos tener en mente que no hay una receta fija para el buen arte o la buena autoría. Como nos recordaba Roland Barthes en 1968, las autorías (de toda clase) son múltiples y están en deuda continua con las otras. Lo que importa son las ideas, experiencias y posibilidades que resultan de estas interacciones. El proyecto central de este libro consiste en encontrar formas de dar cuenta del arte participativo que se enfoquen en el significado de lo que éste produce, más que atender solamente al proceso. Este resultado –el objeto, concepto, imagen o historia mediadores– es el vínculo necesario entre el artista y una audiencia secundaria (tú y yo, y todos los demás que no participaron); el hecho histórico de nuestra presencia inerradicable requiere un análisis de las políticas de la espectralidad, incluso –y especialmente– cuando el arte participativo desea rechazarlo.

13. Ver por ejemplo: WHW (eds.), *Collective Creativity* (Kassel: Fridericianum, 2005); Blake Stimson y Gregory Sholette (eds.), *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007); Johanna Billing, Maria Lind y Lars Nilsson (eds.), *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices* (Londres: Black Dog Publishing, 2007); Charles Esche y Will Bradley (eds.), *Art and Social Change: A Critical Reader* (Londres: Afterall y MIT Press, 2007).

1

El giro social: la colaboración y sus insatisfacciones

Una serie de puntos de referencia teóricos domina la literatura actual sobre arte participativo y colaborativo: Walter Benjamin, Michel de Certeau, la Internacional Situacionista, Paulo Freire, Deleuze y Guattari, y Hakim Bey, sólo por nombrar a unos pocos.¹ Entre ellos, el que se cita con mayor frecuencia es el cineasta y escritor francés Guy Debord, por su acusación a los efectos enajenantes y divisivos del capitalismo en *La sociedad del espectáculo* (1967), y por su teorización de las “situaciones” producidas colectivamente. Para muchos artistas y curadores de izquierda, la crítica de Debord da en el corazón de por qué la participación es importante como proyecto: rehumaniza a una sociedad adormilada y fragmentada por la instrumentalización represora de la producción capitalista. Dada la saturación casi total del mercado en nuestro repertorio de imágenes, prosigue el argumento, la práctica artística ya no puede girar en torno a la construcción de objetos para ser consumidos por un observador pasivo. Por el contrario, debe haber un arte de acción, que interactúe con la realidad, que tome pasos –así sean pequeños– para reparar el vínculo social. El historiador de arte Grant Kester, por

1. Ver por ejemplo el cuestionario en el cual se pide a los colectivos de artistas citar sus influencias, en WHW, *Collective Creativity* (Kassel: Fridericianum/Frankfurt: Revolver, 2005), pp. 344-6.

ejemplo, observa que el arte está situado únicamente para oponerse a un mundo en el cual “somos reducidos a una pseudocomunidad atomizada de consumidores, nuestras sensibilidades nubladas por el espectáculo y la repetición”.² “Una razón por la cual los artistas ya no están interesados en el proceso pasivo presentador-espectador”, escribe la artista holandesa Jeanne van Heeswijk, es “el hecho de que tal comunicación ha sido enteramente apropiada por el mundo comercial... Después de todo, actualmente uno puede recibir una experiencia artística en cada esquina”.³ Más recientemente, el artista/activista Gregory Sholette y el historiador de arte Blake Stimson han argumentado que “en un mundo totalmente subyugado por la forma de la mercancía y el espectáculo que genera, el único teatro de acción que permanece es el involucramiento directo con las fuerzas de la producción.”⁴ Incluso el curador Nicolas Bourriaud, al describir el arte relacional de los 90, recurre al espectáculo como el punto de referencia central: “Estamos ahora en el estadio posterior de este desarrollo espectacular: el individuo pasó de un estatuto pasivo, puramente receptivo, a actividades dictadas por imperativos mercantiles... Estamos invitados a convertirnos en figurantes del espectáculo.”⁵ Como el filósofo Jacques Rancière señala, “la ‘crítica del espectáculo’ a menudo continúa siendo el alfa y el omega de la ‘política del arte’”.⁶

Junto al discurso del espectáculo, el arte avanzado de la última década ha visto una afirmación renovada de la colectividad y

2. Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 2004), p. 29.

3. Jeanne van Heeswijk, “Fleeting Images of Community”, disponible en www.jeanneworks.net. (Consultado en julio de 2015)

4. Blake Stimson y Gregory Sholette (eds.), *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), p. 12. Continúan y citan a El Lissitzky, quien escribió en 1920 que “El aspecto de propiedad privada de la creatividad debe ser destruido; todos son creadores y no hay razón de ninguna clase para esta división entre artistas y no artistas.”

5. Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), p. 142-143. En otras partes: “el arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica” porque “estrecha el espacio de relaciones, al contrario de la televisión” (p. 15).

6. Jacques Rancière, “Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art”, en *Art and Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2:1, verano 2008, p. 7.

la denigración de lo individual, lo que se convierte en sinónimo de los valores del liberalismo de la Guerra Fría y su transformación en el neoliberalismo, esto es, la práctica económica de los derechos de la propiedad privada, los mercados libres y el libre comercio.⁷ Buena parte de esta discusión ha sido impulsada por las teorías obre-
 ristas italianas del trabajo contemporáneo. Dentro de este marco teórico, el virtuoso artista contemporáneo se ha convertido en el personaje modelo para el trabajador flexible, móvil y no especializado, que puede adaptarse de manera creativa a múltiples situaciones, y convertirse en su propia marca. Lo que se sostiene en contra de este modelo es lo colectivo: la práctica colaborativa se percibe como la oferta a un contramodelo automático de unidad social, sin importar sus políticas reales. Como ha señalado Paolo Virno, si la vanguardia histórica estuviera inspirada por, y conectada a, los partidos políticos centralizados, entonces “las prácticas colectivas de hoy están conectadas a la red descentralizada y heterogénea que compone la cooperación social postFordista”.⁸ Esta red social de una “multitud” incipiente ha sido valorada en exposiciones y eventos como *Collective Creativity* (WHW, 2005), *Taking the Matter into Public Hands* (Maria Lind et al., 2005), y *Democracy in America* (Nato Thompson, 2008). Junto con la “utopía” y “revolución”, la colectividad y colaboración han sido algunos de los temas más persistentes del arte avanzado y la realización de exposiciones de la última década. Incontables obras han abordado los deseos colectivos a lo largo de numerosas líneas de identificación –desde los lastimeros videos de Johanna Billing en los cuales gente joven se une, a menudo a través de la música (*Project for a Revolution*, 2000; *Magical World*, 2005), a Kateřina Sedá invitando a todas las personas de un pueblo checo a seguir su programa obligatorio por un día (*There’s Nothing There*, 2003), a los eventos participativos de Sharon Hayes para las comunidades LGTB (*Revolutionary Love*, 2008), al performance de Tania Bruguera en el cual personas ciegas son vestidas en traje militar y se paran en la calle solicitando sexo (*Consummated Revolution*, 2008)–. Incluso si una obra de arte no es directamente participativa, las referencias a la comunidad, colectividad (ya sea ésta perdida o actualizada) y a la revolución, son suficientes para indicar una distancia crítica hacia el nuevo

7. Ver David Harvey, *Breve historia del neoliberalismo* (Madrid: Akal, 2007).

8. Paolo Virno, entrevistado en Alexei Penzin, “The Soviets of the Multitude: On Collectivity and Collective Work”, *Manifesta Journal*, 8, 2009-10, p. 56.

orden del mundo neoliberal. El individualismo, por contraste, es visto con sospecha, entre otras cosas, debido a que el sistema comercial del arte y la programación museística continúan girando alrededor de figuras solitarias lucrativas.

Los proyectos participativos en el campo social parecen operar por lo tanto con un doble gesto de oposición y mejora. Trabajan en contra de los imperativos dominantes del mercado al dispersar la autoría individual en actividades colaborativas que, en palabras de Kester, trascienden “las trampas de la negación y el interés propio”.⁹ En lugar de proveer con bienes al mercado, el arte participativo se concibe para canalizar el capital simbólico del arte hacia el cambio social constructivo. Dada esta política declarada, y el compromiso que moviliza este trabajo, es tentador sugerir que este arte forma en teoría la vanguardia que tenemos hoy: artistas que instauran situaciones sociales como un proyecto desmaterializado, antimercado, y comprometido políticamente para continuar el llamado de las vanguardias de hacer al arte una parte esencial de la vida. Pero la urgencia de esta tarea social ha llevado a una situación en la cual las prácticas socialmente colaborativas se perciben todas como gestos *artísticos* de resistencia igualmente importantes: no puede haber trabajos fallidos, no exitosos, irresueltos o aburridos de arte participativo, porque todos son igualmente esenciales para la tarea de reparar el vínculo social. Si bien comprensivos con la ambición última, yo argumentaría que es también crucial discutir, analizar y comparar críticamente este trabajo *como arte*, dado que éste es el campo institucional dentro del cual es legitimado y diseminado, aun mientras la categoría de arte permanece como una exclusión persistente en los debates sobre estos proyectos.

I CREATIVIDAD Y POLÍTICA CULTURAL

Esta tarea es particularmente apremiante en Europa. En el Reino Unido, el New Labour* (1997-2010) implementó una retórica casi

9. Kester, *Conversation Pieces*, p. 112.

* Periodo en la historia del Partido Laborista británico bajo el liderazgo de Tony Blair y Gordon Brown [N. del T.]

idéntica a aquella de los practicantes del arte socialmente comprometido con el fin de justificar el gasto público en las artes. Ansiosos por cómo rendir cuentas, la pregunta al asumir el cargo en 1997 fue: ¿qué pueden hacer las artes por la sociedad? Las respuestas incluían incrementar el número de empleos, minimizar el crimen, dar cabida a la aspiración –cualquier cosa excepto experimentación artística e investigación como valores en sí mismos–. La producción y recepción de las artes fue por lo tanto delineada nuevamente dentro de una lógica política en la cual las figuras de la audiencia y las estadísticas de mercado se tornaron esenciales para asegurar los fondos públicos.¹⁰ La frase clave desplegada por el New Labour fue “exclusión social”: si la gente está desconectada de la enseñanza y la educación, y subsecuentemente del mercado laboral, es más factible que representen problemas para los sistemas del Estado benefactor y la sociedad en su totalidad. El New Labour alentó por lo tanto a las artes para que fueran socialmente *inclusivas*. A pesar del llamado benigno de esta agenda, ha sido objeto de críticas por parte de la izquierda, principalmente porque busca esconder la inequidad social, volviéndola cosmética más que estructural.¹¹ Ésta representa a la división primaria en la sociedad como una entre una *mayoría incluida* y una *minoría excluida* (anteriormente conocida como la “clase trabajadora”). La solución implícita en el discurso de la exclusión social es simplemente el objetivo de la transición a través de los límites de excluido a incluido, para permitirle a la gente el acceso al santo grial del consumismo autosuficiente y ser independientes de cualquier necesidad del Estado benefactor. Más aún, la exclusión social raramente se percibe como un corolario de políticas neoliberales, sino más bien como un número de desarrollos periféricos (e individuales), tales como consumo de drogas, crimen, desintegración familiar y embarazo adolescente.¹²

10. Ver Andrew Brighton, “Consumed by the Political: The Ruination of the Arts Council”, *Critical Quarterly*, 48:1, 2006, p. 4, y Mark Wallinger y Mary Warnock (eds.), *Art for All? Their Policies and Our Culture* (Londres: Peer, 2000).

11. Para una crítica incisiva de las políticas de inclusión social desde una perspectiva feminista, ver Ruth Levitas, *The Inclusive Society? Social Exclusion and New Labour* (Basingtoke: Macmillan, 1998).

12. El tono dominante de la política de inclusión social del Partido Laborista, como ha señalado Ruth Levitas, está fuertemente imbuido con lo que ella llama “MUD” (el discurso moral de subclase [por sus siglas en inglés, N. del T.], el cual se enfoca en

Participación se convirtió en una palabra importante en boga dentro del discurso de la inclusión social, pero a diferencia de su función en el arte contemporáneo (donde denota autorrealización y acción colectiva), para el New Labour efectivamente refería a la eliminación de individuos con comportamiento antisocial. Ser incluido y participar en la sociedad significa ajustarse al empleo de tiempo completo, tener un ingreso disponible y ser autosuficiente.

Incorporado a la política cultural del New Labour, el discurso de inclusión social se apoyaba fuertemente en un reporte de François Matarasso que probaba el impacto positivo de la participación social en las artes.¹³ Matarasso expone 50 beneficios de la práctica comprometida socialmente, ofreciendo “pruebas” de que reduce el aislamiento al ayudar a la gente a hacer amigos, desarrolla redes comunitarias y sociabilidad, ayuda a los criminales y víctimas a abordar los temas de la delincuencia, contribuye a la inserción laboral de las personas, las alienta a asumir riesgos positivamente y ayuda a transformar la imagen de los organismos públicos. El último de éstos, quizá, es el más insidioso: la participación social es vista positivamente porque crea ciudadanos sumisos que respetan la autoridad y aceptan el “riesgo” y la responsabilidad de hacerse cargo de sí mismos frente a los depreciados servicios públicos. Como ha señalado la teórica cultural Paola Merli, ninguno de estos resultados cambiará o incluso creará conciencia de las condiciones estructurales de la existencia diaria de la gente, sólo la ayudará a aceptarlas.¹⁴

Por lo tanto, la agenda de inclusión social consiste menos en reparar el vínculo social que en una misión para permitir a todos los miembros de la sociedad ser consumidores autoadministrados, completamente funcionales, que no dependan del Estado benefactor y quienes puedan lidiar con un mundo desregulado y privatiza-

el comportamiento de los pobres más que en la estructura de la sociedad) y “SID” (discurso de integración social [por sus siglas en inglés, N. del T.], el cual reemplaza al estado benefactor con la meta del trabajo) más que en “RED” (un discurso redistribucionista [por sus siglas en inglés, N. del T.] primordialmente ocupado con reducir la pobreza e inequidad). (Levitas, *The Inclusive Society?*, Capítulo 1.)

13. François Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, (Londres: Comedia, 1997).

14. Paola Merli, “Evaluating the Social Impact of Participation in Arts Activities”, en *International Journal of Cultural Policy*, 8:1, 2002, pp. 107–118.

do. Como tal, la idea neoliberal de comunidad no busca construir relaciones sociales, sino mermarlas; como el sociólogo Ulrich Beck ha señalado, los problemas sociales son experimentados como individuales más que colectivos, y nos sentimos obligados a buscar “solución biográfica de las contradicciones sistémicas”.¹⁵ Con esta lógica, la participación en la sociedad es meramente participación en función de ser responsables individualmente por lo que, en el pasado, fue el interés colectivo del Estado. Desde que la coalición Conservadora-Liberal Demócrata llegó al poder en mayo de 2010, esta devolución de responsabilidad se ha acelerado: la “Gran sociedad” de David Cameron, una forma de poder del pueblo en el cual el público, aparentemente, puede cuestionar cómo los servicios tales como librerías, escuelas, la policía y el transporte están siendo manejados, denota de hecho un modelo *laissez-faire* de gobierno disfrazado de un llamado a albergar “una nueva cultura del voluntarismo, filantropía, acción social”.¹⁶ Es una fina máscara oportunista: pedirle a voluntarios no asalariados que recojan donde el gobierno recorta, al tiempo que se privatizan aquellos servicios que garantizan la igualdad de acceso a la educación, el bienestar y la cultura.

El Reino Unido no está solo en esta tendencia. Europa del Norte ha experimentado una transformación del discurso de participación, creatividad y comunidad de los 60; estos términos ya no ostentan una fuerza subversiva y antiautoritaria, sino que se han convertido en la piedra angular de la política económica postindustrial. Desde los 90 al colapso en 2008, *creatividad* era una de las principales palabras en boga dentro de la “nueva economía” que vino a reemplazar a la industria pesada y la producción de mercancías. En 2005, el documento *Nuestra capacidad creativa* (*Ons Creatieve Vermogen*) fue presentado al gobierno de coalición de derecha por el Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia y el Ministerio de Economía. El objetivo del documento era “intensificar el potencial económico de la cultura y la creatividad estimulando los poderes creativos del intercambio e industria holandesa” al operar por dos frentes: en primera, dar a la comunidad empresarial

15. Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, citado en Zygmunt Bauman, *La sociedad individualizada* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2001), p. 16.

16. David Cameron, “Big Society Speech”, 19 de julio de 2010, disponible en www.gov.uk/government/speeches/big-society-speech (consultado en noviembre de 2015).

mayor entendimiento de las posibilidades ofrecidas por el sector creativo, “generando una riqueza de ideas para el desarrollo y utilización de nuevas tecnologías y productos”, y, en segundo lugar, alentar al sector cultural a tener mayor conciencia de su potencial de mercado.¹⁷ En el mismo documento encontramos que los autores no reconocen diferencia alguna entre “industria creativa” e “industria cultural”, “arte” y “entretenimiento”. Lo que resulta de esta omisión no es un desdibujamiento productivo ni una complicación de ambos términos (como podemos encontrarlo en ciertas prácticas artísticas transdisciplinarias), sino la reducción de todo a una cuestión de finanzas: “el hecho de que algunas personas atribuyan mayor mérito artístico a ciertos sectores es completamente irrelevante cuando es observado desde una perspectiva de utilización económica”.¹⁸ Un año después, en 2006, el gobierno holandés inauguró el programa de 15 millones de euros “Cultura y Economía”, capitalizando la creatividad como una exportación específicamente holandesa, como si llevara la lógica del De Stijl a su expansión involuntaria como una oportunidad empresarial. Al mismo tiempo, el Consejo de la Ciudad de Ámsterdam comenzó un agresivo renombramiento de la capital holandesa como una “Ciudad creativa”: “La creatividad será el punto de enfoque central”, argumentaba, ya que “la creatividad es el motor que da a la ciudad su magnetismo y dinamismo”.¹⁹

Uno de los modelos para la iniciativa holandesa fue el New Labour, que colocó el énfasis en el papel de la creatividad y la cultura en el comercio y el crecimiento de la “economía del conocimiento”.²⁰ Esto incluía a los museos como una fuente de re-

17. Ministerio de Asuntos Económicos y Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia, *Our Creative Potential*, Ámsterdam, 2005, p. 3.

18. *Our Creative Potential*, p. 8.

19. “Gemeente Amsterdam, Amsterdam Topstad: Metropool, Economische Zaken Amsterdam” (14 de julio de 2006), citado en Merijn Oudenampsen, “Back to the Future of the Creative City”, en *Variant 31*, primavera 2008, p. 17. La referencia, por supuesto, es a la guía sobre la gentrificación de Richard Florida, *Cities and the Creative Class* (Londres: Routledge, 2005).

20. Ver Peter Hewitt, *Beyond Boundaries: The Arts After The Events of 2011*, discurso dado en la National Portrait Gallery, 12 de marzo de 2002, p. 13. Hewitt hablaba como Jefe Ejecutivo de las Artes de Council England, la agencia de financiamiento gubernamental para las artes.

generación, pero también la inversión en las “industrias creativas” como alternativas a la manufactura tradicional.²¹ El New Labour se apoyó en el acercamiento abiertamente instrumental del gobierno conservador a la política cultural: un Documento Verde de 2001 se inicia con las palabras “Todos somos creativos”, presentando la misión del gobierno como una que pretende “liberar el potencial creativo de los individuos”.²² Esta pretensión de liberar la creatividad, no obstante, no fue diseñada para albergar mayor felicidad social, la realización del potencial humano o la imaginación de alternativas utópicas, sino para producir, en palabras de la socióloga Angela McRobbie, “una generación futura de trabajadores creativos socialmente diversos que rebosen con ideas y cuyas habilidades no necesiten ser canalizadas en los campos del arte y la cultura, sino que también sean buenas para los negocios”.²³

En resumen, la emergencia de un sector creativo y móvil sirve a dos propósitos: minimiza la dependencia en el Estado de bienestar mientras que también alivia a las corporaciones de la carga de responsabilidades de una fuerza de trabajo permanente. Como tal, el New Labour consideró importante desarrollar la creatividad en las escuelas –no porque todos debamos ser un artista (como declaró Joseph Beuys), sino porque la población requiere asumir de forma creciente la individualización asociada a la creatividad: ser emprendedor, aceptar los riesgos, perseguir el interés propio, realzar las marcas propias, y estar dispuestos a autoexplotarse. Para citar una vez más a McRobbie: “la respuesta a tantos problemas en un amplio espectro de la población –p. ej. madres en casa y no del todo listas para regresar a trabajar tiempo completo– por parte del New Labour es el *autoempleo*, armar tu propio negocio, tener

21. Las industrias creativas son aquellas que “tienen su origen en una creatividad individual, destreza y talento, y que tienen un potencial para la riqueza y creación de trabajos a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual”; incluyen música, publicaciones, filmes, juegos, publicidad, moda, diseño, radio y televisión, de los cuales todos tienen un obvio potencial comercial. Ver DCMS, *Creative Industries: Mapping Document 1*, Londres, 2001, p. 4.

22. DCMS, *Culture and Creativity: The Next Ten Years*, Londres, 2001. Un Documento Verde es un reporte del gobierno que forma el primer paso para cambiar la ley del Reino Unido.

23. Angela McRobbie, “‘Everyone is Creative’: Artists as Pioneers of the New Economy?”, disponible en www.k3000.ch/becreative. (consultado en julio de 2015).

la libertad de hacer lo tuyo. Vive y trabaja como un artista".²⁴ El sociólogo Andrew Ross hace un punto similar cuando argumenta que el artista se ha convertido en el modelo a seguir para lo que él llama la fuerza de trabajo "no obrera": los artistas proveen un modelo útil para el trabajo precario dado que tienen una mentalidad de trabajo basada en la "flexibilidad" (trabajan por proyecto en vez de hacerlo de 9 a 5) y potenciada por la idea del trabajo sacrificial (i.e. estar predispuesto a aceptar menos dinero a cambio de una libertad relativa).²⁵

Lo que surge aquí es un desdibujamiento problemático del arte y la creatividad: dos términos superpuestos que no sólo tienen connotaciones demográficas distintas, sino también discursos distintos con base en su complejidad, instrumentalización y accesibilidad.²⁶ A través del discurso de la creatividad, la actividad elitista del arte es democratizada, a pesar de que esto lleva hoy día a los negocios más que a Beuys. La retórica desjerarquizante de los artistas cuyos proyectos buscan facilitar la creatividad, termina sonando idéntica a la política cultural gubernamental enfocada hacia los mantras gemelos de la inclusión social y las ciudades creativas. Sin embargo, la práctica artística tiene un elemento de negación crítica y una habilidad para sostener la contradicción que no puede ser reconciliada con los imperativos cuantificables de la economía positivista. Los artistas y las obras de arte pueden operar en un espacio de antagonismo o negación cara a cara con la sociedad, una tensión que el discurso ideológico de la creatividad reduce a un contexto unificado e instrumentaliza para un lucro más eficaz.

La fusión entre los discursos del arte y la creatividad puede ser vista en la escritura de varios artistas y curadores sobre el arte participativo, donde el criterio para la tasación en ambos casos es esencialmente sociológico y conducido por resultados demostrables. Tomemos por ejemplo al curador Charles Esche, al escribir

24. McRobbie, "Everyone is Creative".

25. Andrew Ross, *No-Collar: The Humane Workplace and its Hidden Costs* (Nueva York: Basic Books, 2003), p. 258. El resultado, argumenta Ross, es mayor libertad para los trabajadores (y un sentido de satisfacción), pero la compensación es menos protección y justicia social.

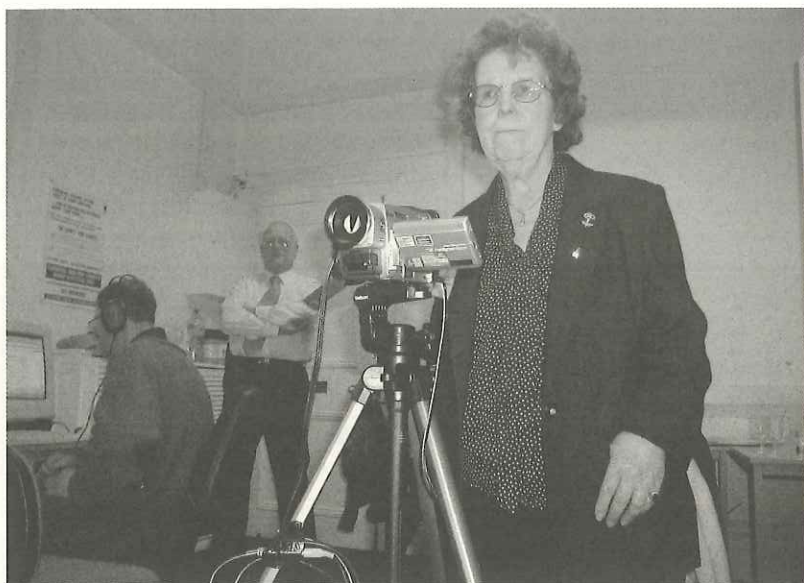
26. La distinción entre creatividad (como la capacidad de varios) y arte (como la habilidad de unos pocos) puede rastrearse a la vanguardia rusa: *isskustvo* (arte) era el término rechazado por los teóricos del Proletkult a favor de *tvorchestvo* (creatividad).



Superflex, *Tenantspin* (2000) vista de Coronation Court, Liverpool.

sobre el proyecto *Tenantspin*, una estación de televisión por internet para los habitantes ancianos de un descuidado conjunto habitacional en Liverpool (2000-), por el colectivo danés Superflex. Esche intercala en su artículo largas citas de reportes gubernamentales sobre el estado del consejo de vivienda británico, indicando la primacía de un contexto sociológico para comprender el proyecto de los artistas. Pero su juicio central sobre *Tenantspin* se ocupa de su efectividad como una “herramienta” que puede “cambiar la imagen tanto del propio conjunto habitacional como de sus residentes”; desde su punto de vista, el mayor logro de este proyecto es que forjó “un sentido de comunidad más fuerte en el edificio”.²⁷ Esche es uno de los defensores de la práctica artística politizada más articulados de Europa, y es uno de los directores de museos más radicales, pero su ensayo es sintomático de la tendencia crítica hacia la cual estoy dirigiendo la atención. Su decisión de no abordar lo que significa para Superflex hacer este proyecto *como arte* básicamente transforma estos juicios indistinguibles de la po-

27. Charles Esche, “Superhighrise: Community, Technology, Self-Organisation”, disponible en www.superflex.net.



Superflex, *Tenantspin* (2000), Kath operando el equipo de grabación.

lítica gubernamental de las artes con su énfasis en los resultados verificables.

Y entonces nos introducimos en el discurso sociológico –¿qué le sucedió a la estética?–. Esta palabra ha sido sumamente polémica durante ya varias décadas, desde que su estatus –cuando menos en el mundo angloparlante– se ha vuelto intocable a través del cobijo de la academia a la historia social y las políticas de identidad, que han llamado la atención repetidamente sobre la manera en la cual la estética enmascara desigualdades, opresiones y exclusiones (de raza, género, clase, y demás). Esto ha tendido a promover una ecuación entre estética y el enemigo triple del formalismo, la descontextualización y la despolitización; el resultado es que la estética se convierte en sinónimo de mercado y jerarquía cultural conservadora. Mientras que estos argumentos fueron necesarios para dismantelar la autoridad fuertemente arraigada de las élites masculinas blancas en los 70, hoy día se han endurecido como ortodoxia crítica.

No fue sino hasta el nuevo milenio que este paradigma fue cuestionado, principalmente a través de los escritos de Jacques Rancière, quien ha rehabilitado la idea de la estética y la ha pues-

to en conexión con la política como un dominio relacionado integralmente. Anterior a la popularización de sus escritos, pocos artistas que buscaran involucrarse con temas sociopolíticos en su trabajo habrían enmarcado deliberadamente su práctica como “estética”. A pesar de que los argumentos de Rancière son más filosóficos que de crítica de arte, él se ha dado a la importante tarea de desacreditar algunos de los binarios sobre los cuales se ha apoyado el discurso del arte politizado: individual/colectivo, autor/espectador, activo/pasivo, vida real/arte. Al hacer esto, ha abierto el camino hacia el desarrollo de una nueva terminología artística mediante la cual discutir y analizar la espectaduría, gobernada hasta entonces de manera un tanto esquizofrénica por la intocable autoridad crítica de Walter Benjamin (“La obra de arte...” y “El autor como productor”) y una hostilidad al espectáculo del consumo (según lo teorizado por Debord).²⁸ Cuando comencé a investigar para este proyecto, parecía haber una gran distancia entre la pintura y escultura guiada por el mercado, por un lado, y por los proyectos socialmente comprometidos de largo plazo, por el otro. En la conclusión de esta investigación, el trabajo participativo tiene una presencia significativa dentro de las escuelas de arte, museos y galerías comerciales, incluso si este hospedaje está acompañado por un grado de confusión por parte del *mainstream* sobre cómo debería ser leído *como arte*. Sin encontrar un lenguaje más matizado para abordar el estatus artístico de este trabajo, nos arriesgamos a discutir estas prácticas únicamente en términos positivistas, esto es, enfocándonos en el impacto demostrable. Uno de los propósitos de este libro es, entonces, enfatizar lo estético en el sentido de la *aisthesis*: un régimen autónomo de experiencia que no es reducible a la lógica, la razón o la moralidad. Para comenzar esta labor, necesitamos examinar antes los criterios mediante los cuales los proyectos socialmente comprometidos están articulados en la actualidad.

28. Digo esquizofrénicamente, ya que Benjamin aboga por las nuevas tecnologías y las audiencias en masa, mientras que Debord critica mordazmente una sociedad de consumo de masas.

II EL GIRO ÉTICO

A menudo se enfatiza que las prácticas socialmente comprometidas son en extremo difíciles de discutir dentro de los marcos teóricos convencionales de la crítica de arte. Tomemos, por ejemplo, *What's the Time in Vyborg?* (2000-) de Liisa Roberts, un proyecto de largo plazo en la ciudad de Viborg en la frontera de Rusia y Finlandia, desarrollado con la asistencia de seis mujeres adolescentes y que incluía una serie de talleres, exposiciones, performances, filmes y eventos llevados a cabo a lo largo de la restauración, hasta hoy en marcha, de la biblioteca de la ciudad que Alvar Aalto diseñó y construyó en 1935. El crítico Reinaldo Laddaga ha comentado en relación a este proyecto que

What's the Time in Vyborg? es difícil –quizá imposible– de tratar como un proyecto “artístico” dado que muchos de los criterios de su éxito para aquéllos involucrados no podrían ser descritos como artísticos. El objetivo de Roberts y el grupo principal de *What's the Time in Vyborg?* no era simplemente ofrecer una experiencia estética o intelectual a un público externo, sino facilitar la creación de una comunidad temporal involucrada en el proceso de resolver una serie de problemas prácticos. El proyecto aspiró a tener una eficacia real en el sitio en el cual tuvo lugar. Acorde con ello, cualquier valoración del mismo debe ser al mismo tiempo artística y ética, práctica y política.²⁹

Esta breve cita arroja varios tropos importantes: la división entre participantes directos y audiencia secundaria (“comunidad temporal” *versus* “público externo”), y la división entre objetivos artísticos y resolución de problemas/resultados concretos. En vista de que Laddaga pide una manera más integrada para abordar tales trabajos (“artística y ética, práctica y política”), sus escritos señalan también la jerarquía tácita entre estos términos: la experiencia estética “simplemente” se ofrece, en comparación con la tarea implícitamente más válida de la “eficacia real”. Esta inclinación dispar hacia el componente social de este proyecto sugiere que el “giro social” del arte contemporáneo no sólo designa una

29. Reinaldo Laddaga, “From Forcing to Gathering: On Liisa Robert’s *What's the Time in Vyborg?*”, manuscrito sin publicar, p. 1.

orientación hacia objetivos concretos en el arte, sino también la percepción crítica de que éstos son más sustanciales, “reales” e importantes que las experiencias artísticas. Al mismo tiempo, estos logros sociales percibidos nunca son comparados con proyectos sociales reales (e innovadores) que tienen lugar *fuera* del ámbito del arte; permanecen en el nivel de un ideal emblemático, y derivan su valor crítico en oposición a modos de práctica artística más tradicionales, objetivos y basados en objetos. En resumen, el punto de comparación y referencia para los proyectos participativos siempre regresa al arte contemporáneo, a pesar del hecho de que son percibidos como algo que vale la pena precisamente porque son no artísticos. La aspiración es siempre ir más allá del arte, pero nunca al punto de compararlos con proyectos en el ámbito social.³⁰

Todo esto no es para denigrar al arte participativo y a sus partidarios, sino para llamar la atención hacia una serie de operaciones críticas en las cuales la dificultad de describir el valor artístico de los proyectos participativos se resuelve al recurrir a criterios éticos. En otras palabras, en lugar de voltear hacia prácticas sociales apropiadas como puntos de comparación, la tendencia siempre es comparar proyectos de artistas con otros artistas con base en la superioridad ética —el grado en que los artistas proveen un buen o mal modelo de colaboración— y criticarlos por cualquier indicio de explotación potencial que fracase en representar “totalmente” a sus sujetos (como si tal cosa fuera posible). Este énfasis en el proceso sobre el producto —o quizá, de manera más precisa, en el proceso *como* producto— se justifica con la base directa de invertir la predilección del capitalismo por lo contrario. La colaboración consensual se valora sobre la maestría artística y el individualismo, sin importar lo que el proyecto disponga hacer o lo que realmente logre.

La escritura alrededor del colectivo de artistas turco Oda Projesi proporciona un claro ejemplo de esta tendencia. Oda Projesi es un grupo de tres artistas quienes, entre 1997 y 2005, desarrollaron sus actividades en un departamento en el distrito de Gálata de Estambul (*oda projesi* significa “cuarto de proyectos” en turco). El

30. Proyectos que comparten valores similares al arte contemporáneo pueden encontrarse por todo el mundo, desde un cine itinerante en camión que vaya de gira por las Islas Hébridas Exteriores (*The Screen Machine*), al “capitalismo étnico” del movimiento microfinanciero en India, hasta *Slim Peace* (una red árabe-israelí de grupos de autoayuda para la pérdida de peso para mujeres en Israel).



Oda Projesi, proyecto *FAIL# BETTER* por Lina Faller, Thomas Stussi, Marcel Mieth y Marian Burchardt, 2004. Taller de dos semanas sobre la construcción de estructuras en la ciudad, en el patio de Oda Projesi.

departamento proveyó una plataforma para proyectos generados por el grupo en cooperación con sus vecinos, tal como un taller para niños con el pintor turco Komet, un pícnic comunitario con el escultor Erik Göngrich y un desfile para niños organizado por el grupo de teatro Tem Yapin. Oda Projesi argumentan que desean generar un contexto para la posibilidad de intercambio y diálogo, motivado por un deseo de integrarse con sus alrededores. Insisten en que su intención no es mejorar o sanar una situación —uno de los folletos de sus proyectos contiene el eslogan “intercambio, no cambio”— a pesar de que evidentemente ven su trabajo como opositor. Al trabajar directamente con sus vecinos para organizar talleres y eventos, evidentemente desearían crear un tejido social más creativo y participativo. El grupo habla de crear “espacios vacíos” y “hoyos” en el rostro de una sociedad burocrática y sobreorganizada, y de ser “mediadoras” entre grupos de personas que normalmente no tienen contacto entre sí.³¹

31. Oda Projesi en Claire Bishop, “What We Made Together”, en *Untitled 33*, primavera 2005, p. 22.

Dado que gran parte del trabajo de Oda Projesi existe al nivel de educación del arte y eventos barriales, la reacción inmediata a ellas tiende a incluir alabanzas por ser miembros dinámicos de una comunidad que lleva el arte a una audiencia más amplia. Es importante que estén abriendo un espacio para las prácticas no objetuales en Turquía, un país cuyas academias y mercado del arte aún están fuertemente orientados hacia la pintura y la escultura. El hecho de que sean tres mujeres quienes han tomado esta tarea dentro de una cultura mayormente patriarcal no es insignificante. Pero su gesto radical de reducir la autoría al papel de la facilitación, finalmente deja poco para separar su trabajo del de los educadores de arte y museos en todo el mundo, o de hecho de la tradición de las artes comunitarias (discutida en el capítulo 6). Aún transpuestos a Suecia, Alemania, Corea del Sur y otros países donde Oda Projesi ha exhibido, es difícil distinguir su acercamiento desde un montón de prácticas basadas en comunidad que giran en torno a la predecible fórmula de talleres para niños, discusiones, comidas, proyecciones de películas y caminatas. Cuando entrevisté al grupo y les pregunté mediante qué criterios juzgan su propio trabajo, respondieron que la dinámica y las relaciones sostenidas proveen sus indicadores de éxito, más que consideraciones estéticas. De hecho, ya que su práctica está basada en la colaboración, Oda Projesi considera que lo estético es “una palabra peligrosa” que no debe ser traída a la discusión.³²

Adonde los artistas llevan, los curadores siguen. El acercamiento de Oda Projesi es reiterado por la curadora sueca Maria Lind en un ensayo sobre su trabajo. Lind es una partidaria ferviente de las prácticas políticas y relacionales, y emprende su trabajo curatorial con un compromiso agudo con la criticalidad. En su ensayo sobre Oda Projesi, nota que el grupo no está interesado en mostrar o exhibir arte, sino en “usar el arte como un medio para crear y recrear nuevas relaciones entre personas”.³³ Continúa discutiendo un proyecto que produjo con Oda Projesi en Riem, cerca de Múnich, en el cual el grupo colaboró con la comunidad turca local para organizar una ceremonia de té, reuniones para peinarse y fiestas Tupperware, recorridos guiados por los residentes, y la instalación de un largo rollo de papel sobre el cual la gente escri-

32. Bishop, “What We Made Together”, p. 22.

33. Maria Lind, “Actualisation of Space”, en Claire Doherty (ed.), *Contemporary Art: From Studio to Situation* (Londres: Black Dog, 2004), pp. 109–121.

bió para estimular las conversaciones. Lind compara esta tarea a la del *Bataille Monument* (2002) de Thomas Hirschhorn, su bien conocida colaboración con una comunidad mayormente turca en Kassel para la Documenta 11. En su trabajo, como en varios de sus proyectos, Hirschhorn le paga a la gente para que trabaje con él en la realización de una elaborada instalación dedicada a un filósofo, la cual a menudo incluye un área de exhibición, una librería y un bar.³⁴ Al hacer esta comparación, Lind deja implícito que Oda Projesi, a diferencia de Thomas Hirschhorn, son mejores artistas debido al estatus igualitario que le dan a sus colaboradores: “su objetivo [de Hirschhorn] es crear arte. Para *Bataille Monument* ya tenía preparado, y en parte también ejecutado, un plan que requería ayuda para implementarse. A sus participantes les pagaron por su trabajo, y su papel fue el de “ejecutores” y no el de “cocreadores”.³⁵ Lind continúa y argumenta que “el trabajo de Hirschhorn fue criticado correctamente por ‘exhibir’ y hacer grupos exóticos marginalizados, con lo que contribuyó entonces a una forma de pornografía social”. Por el contrario, escribe, Oda Projesi “trabajan con grupos de personas en sus entornos inmediatos, y les permiten ejercer una influencia mayor en el proyecto”.

Vale la pena mirar cercanamente al criterio de Lind. Su comparación se basa en una ética de la renunciación autoral: el trabajo de Oda Projesi es mejor que el de Thomas Hirschhorn porque ejemplifica un modelo superior de práctica colaborativa, uno en el cual la autoría individual es suprimida en favor de facilitar la creatividad de los otros. Los logros visuales, conceptuales y de experiencia de los respectivos proyectos son hechos de lado en favor de un juicio sobre las relaciones de los artistas con sus colaboradores. La relación de Hirschhorn de (supuesta) explotación es comparada negativamente con la generosidad incluyente de Oda Projesi. En otras palabras, Lind demerita lo que podría ser interesante en el trabajo de Oda Projesi como arte —el logro de hacer del diálogo social un medio, la importancia de desmaterializar una obra de arte en un proceso social, o la intensidad afectiva específica del intercambio social detonada por estas experiencias vecinales—. Su

34. Para una descripción detallada de *Bataille Monument*, ver el artículo de Thomas Hirschhorn en *Resistencial/Resistance*, Tercer Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo (SITAC) (México: Patronato Arte Contemporáneo, 2004), pp. 79-100, y mi “Antagonism and Relational Aesthetics, en *October* 110, otoño 2004, pp. 51-79.

35. Lind, “Actualisation of Space”, ésta y todas las notas subsecuentes de pp. 114-115.



Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002.
Vista de instalación mostrando la librería.

crítica, en cambio, está dominada por juicios *éticos* sobre procesos de trabajo e intencionalidad. El arte y la estética son denigrados como meramente visuales, superfluos, académicos —menos importantes que los resultados concretos, o la proposición de un “modelo” o prototipo para relaciones sociales—. Al mismo tiempo, Oda Projesi son comparadas constantemente con otros artistas, más que con proyectos similares (pero de no arte) en la esfera social.

Este sistema de valores está particularmente marcado en la escritura curatorial, pero los teóricos también han reforzado tal disposición hacia lo ético. En la portada del libro de Suzanne Lacy *Mapping the Terrain* (1995) se lee: “Para buscar el bien y hacerlo importar”, mientras que los ensayos dentro del libro apoyan una redefinición del arte “no principalmente como producto, sino como un proceso para encontrar valor, una serie de filosofías, una acción ética”.³⁶ La curadora y crítica Lucy Lippard concluye su

36. Suzanne Lacy, “Introduction” en Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995). De todos los ensayos en esta colección, “Connective Aesthetics: Art After Individualism” de Suzi Gablik ofrece la denuncia de mayor alcance al modernismo como solipsista: “Con su enfoque en el individualismo radical y su mandato por mantener el arte separado de la vida, la estética moderna circunscribió el papel de la audiencia a aquél de un espectador-observador separado.

libro *The Lure of the Local* (1997) –una discusión del arte de sitio específico desde una perspectiva ecológica y poscolonial– con un “ética de lugar” de ocho puntos para artistas que trabajan con comunidades.³⁷ El texto clave de Grant Kester sobre el arte colaborativo, *Conversation Pieces* (2004), mientras articula con gran lucidez varios de los problemas asociados con las prácticas socialmente comprometidas, aboga no obstante por un arte de intervenciones concretas en el cual el artista no ocupe “una posición de maestría pedagógica o creativa”.³⁸ El crítico holandés Erik Hagoort en su libro *Good Intentions: Judging the Art of Encounter* (2005) argumenta que no debemos limitarnos en hacer juicios morales sobre este arte: los espectadores deben ponderar los beneficios de los propósitos y objetivos de cada artista.³⁹ En cada uno de estos ejemplos, el estatus de la intencionalidad del artista (p. ej. su humilde falta de autoría) es privilegiado sobre una discusión de la identidad artística del trabajo. Irónicamente, esto lleva a una situación en la cual no sólo los colectivos sino los artistas individuales son alabados por su consciente renuncia autoral.⁴⁰ Esta línea de pensamiento ha llevado a un clima de gran carga ética en el cual el arte participativo y socialmente comprometido ha quedado largamente exento de la crítica de arte: el énfasis es desplazado conti-

Tal arte nunca puede construir comunidad. Para esto necesitamos prácticas interactivas y dialógicas que atraigan a otros al proceso...” (Gablik, en Lacy, *Mapping the Terrain*, p. 86.)

37. Lucy Lippard, “Entering the Bigger Picture”, en Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society* (Nueva York: New Press, 1997), pp. 286-290. Ver especialmente sus ocho puntos sobre la “ética de lugar”. pp. 286-287.

38. Kester, *Conversation Pieces*, p. 151.

39. Erik Hagoort, *Good Intentions: Judging the Art of Encounter* (Ámsterdam: Netherlands Foundation for Visual Arts, Design and Architecture, 2005), pp. 54-55.

40. Ver por ejemplo: “Los estándares que Superflex ha adoptado para evaluar su trabajo, trascienden completamente las recompensas a las que muchos artistas aspiran. Desde que muchos de sus contemporáneos, dada la elección entre combatir la pobreza mundial y obtener una reseña positiva en una revista, elegirían más probablemente la última. Quizá la contribución más significativa a la fecha de Superflex ha sido demostrar a la comunidad internacional del arte que nuestra responsabilidad como ciudadanos del mundo no termina donde comienzan nuestras carreras”. Dan Cameron, “Into Africa”, en *Afterall*, ejemplar piloto, 1998-1999, p. 65.

nuamente de la *especificidad* disruptiva de cierta práctica hacia una serie *generalizada* de preceptos éticos. En consecuencia, un tropo común dentro de este discurso es evaluar cada proyecto como un “modelo”, haciendo eco de la demanda de Benjamin en “El autor como productor” de que una obra de arte es mejor mientras más participantes ponga en contacto con el proceso de producción.⁴¹ A través de este lenguaje del sistema ideal, el aparato modelo y la “herramienta” (para usar la terminología de Superflex), el arte entra al ámbito de lo útil, gestos paliativos y, finalmente, modestos, más que la creación de actos singulares que dejen detrás de sí una vigilia conflictuada.

Si los criterios éticos se han convertido en la norma para juzgar este arte, entonces necesitamos cuestionar también qué ética es la que se defiende. En *Conversation Pieces*, Grant Kester sostiene que el arte consultivo y “dialógico” necesita un desplazamiento de nuestro entendimiento sobre lo que es el arte, lejos de lo visual y sensible (que son experiencias individuales) y hacia el “intercambio discursivo y negociación”.⁴² Compara dos proyectos llevados a cabo en el este de Londres a principios de los 90: la escultura de concreto de Rachel Whiteread *House* (1993), para la cual se utilizó el interior de una terraza en demolición como molde, y el proyecto de anuncios de Loraine Leeson *West Meets East* (1992), una colaboración con niñas bengalíes que estudiaban en el área. Kester sostiene que ninguna es una mejor obra de arte; ambas, simplemente, hacen distintas demandas al espectador. No obstante, su tono claramente contiene un juicio: *House* emergió de una práctica de estudio que poco tiene que ver con las condiciones específicas de Bow, mientras que Leeson y su pareja Peter Dunn (trabajando bajo el nombre The Art of Change [El arte del cambio]) “intentan aprender todo lo que sea posible sobre las historias políticas y culturales de las personas con quienes trabajan, así como sus necesidades y destrezas particulares. Su identidad artística está basada en parte en su capacidad para escuchar, abierta y activamente.”⁴³ En esta clase de proyecto, la identificación empática es altamente valorada, ya que sólo ella puede facilitar “un intercambio recíproco que nos permita pensar fuera de nuestra propia experiencia de

41. Walter Benjamin, *El autor como productor* (México: Itaca, 2004), pp. 49-50.

42. Kester, *Conversation Pieces*, p. 12.

43. *Ibid*, p. 24.

vida y establecer una relación más compasiva con los otros.”⁴⁴ Aquí debería ser clara: mi propósito no es denigrar el trabajo de Leeson, sino señalar la aversión de Kester para lidiar con las *formas* de ambos trabajos y con las respuestas *afectivas* que provocan como igualmente cruciales para el significado de la obra —sea ésta la discordante conjunción de patrones tradicionales decorativos y chillante fotografía a color en el montaje estético de *West Meets East*, o el cascarón blanco, sombrío y canceroso de *House* de Whiteread.

El énfasis de Kester en la identificación compasiva con el otro es típico del discurso sobre el arte participativo, en el cual una ética de la interacción interpersonal viene a prevalecer sobre una política de la justicia social. Representa un sumario familiar de las tendencias intelectuales inauguradas por la política de la identidad y consolidada en la teoría de los 90: respeto por el otro, reconocimiento de la diferencia, protección de las libertades fundamentales y una preocupación por los derechos humanos. El filósofo Peter Dews ha descrito este desarrollo como un “giro ético”, en el cual “las preguntas sobre conciencia y obligación, de reconocimiento y respeto, de justicia y ley, que no hace mucho habrían sido tachadas como el residuo de un humanismo pasado de moda, han regresado a ocupar, si no el centro de atención, algo bastante cercano a ello.”⁴⁵ En el corazón de la oposición a esta tendencia han estado los filósofos Alain Badiou, Jacques Rancière y Slavoj Žižek quienes, de distintas maneras, permanecen escépticos ante la jerga de los derechos humanos y la política de la identidad.⁴⁶ Puede parecer extremo llevar estas acusaciones filosóficas al giro ético hacia los bienintencionados defensores del arte socialmente colaborativo, pero estos pensadores aportan una perspectiva punzante desde la cual mirar el humanismo que permea este discurso crítico del arte. Al insistir en el diálogo consensual, la sensibilidad a la diferen-

44. *Ibid.*, p. 150.

45. Peter Dews, “Uncategorical Imperatives: Adorno, Badiou and the Ethical Turn”, en *Radical Philosophy* 111, enero-febrero 2002, p. 33.

46. Ver Alain Badiou, *La ética: ensayo sobre la conciencia del mal* (México: Herder, 2004); Slavoj Žižek, “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional” en Frederic Jameson y Slavoj Žižek, *Estudios Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo* (Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 1998) y “Contra los derechos humanos”, en *New Left Review*, julio-agosto 2005; Jacques Rancière, *El odio a la democracia* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006).

cia corre el riesgo de convertirse en una nueva clase de norma represiva —una en la cual las estrategias artísticas de disrupción, intervención o sobreidentificación son descalificadas inmediatamente como “no éticas”, dado que todas las formas de autoría son equiparadas con la autoridad y acusadas como totalizantes. Tal denigración de la autoría permite oposiciones simplistas para permanecer vigentes: espectador activo contra pasivo, artista ególatra contra colaborativo, privilegiado contra comunidad necesitada, complejidad estética contra expresión simple, autonomía fría contra comunidad de convivencia.⁴⁷

Una resistencia al quiebre de esas categorías se encuentra en el rechazo de Kester a cualquier arte que pueda ofender o perturbar a su audiencia —de manera más notoria, a la vanguardia histórica, dentro de cuyo linaje desea, no obstante, situar la participación social como una práctica radical. Kester critica al Dadá y al surrealismo por buscar “sorprender” a los espectadores para ser más sensibles y receptivos ante el mundo —porque para él, esta posición transforma al artista en un portador privilegiado de entendimientos, informando a las audiencias condescendentemente sobre “cómo son realmente las cosas”. Ataca también al postestructuralismo por promulgar la idea de que es suficiente que el arte revele condiciones sociales, en vez de cambiarlas; Kester sostiene que esto refuerza en realidad la división de clases en la cual la élite educada habla en tono condescendiente a los menos privilegiados. (Es sorprendente que este argumento parece presentar a los participantes del arte colaborativo como criaturas tontas y frágiles, en riesgo constante de ser malentendidos o explotados.) Mi preocupación aquí es menos la moralidad de quién habla a quién y cómo, sino la aversión de Kester a la disrupción, desde que autocensura con base en adivinar cómo pensarán y responderán los otros. El resultado es que las ideas controvertidas o idiosincrásicas son sometidas y normalizadas a favor del comportamiento consensual ante cuya irreprochable sensibilidad todos podemos estar de acuerdo racionalmente. Por contraste, yo sostendría que la intranquilidad, la falta de comodidad o la frustración —junto con el miedo, la contradicción, la euforia y la absurdidad— pueden ser cruciales para el impacto artístico de cualquier trabajo. Esto no es decir que la ética no sea importante en una obra de arte ni irrelevante a la po-

47. Ver Gillian Rose, “Social Utopianism – Architectural Illusion”, en *The Broken Middle* (Oxford: Blackwell, 1992), p. 306.

lítica; sólo que no siempre tienen que ser anunciados y actuados de manera tan directa y moralina (regresaré a esta idea más adelante). Una sobredisposición que juzga por adelantado aquello a lo que la gente es capaz de enfrentarse, puede ser tan insidiosa como proponer ofenderlos. Como mis estudios de caso en los capítulos siguientes lo muestran, los participantes son más que capaces de tratar con los artistas que rechazan la moderación aristotélica a favor de proveer un acceso más complicado a la verdad social, por más excéntrica, extrema o irracional que ésta pueda ser. Si hay un marco ético apuntalando este libro, entonces, éste concierne a una fidelidad lacaniana a la singularidad de cada proyecto, poniendo atención en sus rupturas simbólicas y en las ideas y afectos que genera para los participantes y espectadores, más que difiriendo la presión social de un tribunal preacordado en el cual un pragmatismo cauteloso y autocensurante permanecerá siempre.

III EL RÉGIMEN ESTÉTICO

Como ya he indicado, uno de los mayores problemas en la discusión en torno al arte socialmente comprometido es su relación negada con lo estético. Por esto no quiero decir que la obra no quepa dentro de las nociones establecidas de lo atractivo o lo bello, a pesar de que a menudo éste sea el caso; muchos proyectos sociales fotografían muy mal, y estas imágenes comunican muy poco de la información contextual tan crucial para comprender el trabajo. Es más significativa la tendencia de los defensores del arte socialmente comprometido por observar lo estético como (en el mejor de los casos) meramente visual y (en el peor) como un ámbito elitista de seducción desenfrenada cómplice con el espectáculo. Al mismo tiempo, estos defensores sostienen también que el arte es una zona independiente, libre de presiones para rendir cuentas, burocracia institucional y los rigores de la especialización.⁴⁸ El resultado es

48. El arte tiene “una posición relativamente autónoma, que provee un santuario donde nuevas cosas pueden surgir”, escribe Jeanne van Heeswijk (“Fleeting Images of Community”, disponible en www.jeanneworks.net); “el mundo de la cultura es el único espacio que queda para que yo haga lo que puedo hacer, no hay nada más”, dice el artista chileno Alfredo Jaar (entrevista con el autor, 9 de mayo de 2005). Una discusión reciente con cinco artistas socialmente comprometidos en el Immigrant

que el arte se percibe tanto *demasiado separado* del mundo real y *no obstante* como el único espacio desde el cual es posible experimentar: el arte debe permanecer paradójicamente autónomo *con la finalidad* de iniciar o lograr un modelo para el cambio social.

Esta antinomia ha sido articulada claramente por Jacques Rancière, cuyo trabajo desde finales de la década de los 90 ha desarrollado un recuento altamente influyente de la relación entre estética y política. Rancière sostiene que el sistema del arte tal y como lo hemos entendido desde la Ilustración –un sistema que él llama “el régimen estético del arte”– se predica, precisamente, sobre una tensión y confusión entre *autonomía* (el deseo del arte por distanciarse de las relaciones medio-fin) y *heteronomía* (esto es, el desvanecimiento de arte y vida). Para Rancière, la escena primigenia de este nuevo régimen es el momento cuando Schiller, en la vigésima quinta carta *Sobre la educación estética del hombre* (1794), describe una estatua griega conocida como Juno Ludovisi, un espécimen de “apariencia libre”. Siguiendo a Kant, Schiller no juzga el trabajo como una representación precisa de la deidad, ni como un ídolo para ser adorado. Por el contrario, lo ve como autocontenido, que mora en sí mismo sin propósito ni voluntad, y disponible potencialmente para todos. Como tal, la escultura se erige como un ejemplo de –y promete– una nueva comunidad, una que suspende la razón y el poder en un estado de equidad. El régimen estético del arte, como fue inaugurado por Schiller y los románticos, está por lo tanto supuesto en la paradoja de que “el arte es arte al grado en que es algo más que arte”: que es una esfera *tanto* separada de la política *como*, sin embargo, ya siempre política, porque contiene la promesa de un mundo mejor.⁴⁹

Lo que resulta significativo en el replanteamiento del término *estético* en Rancière, es que involucra la *aisthesis*, un modo de percepción sensible propio de los productos artísticos. Más que considerar *la obra de arte* como autónoma, llama la atención ha-

Movement International de Tania Bruguera (Nueva York, 23 de abril de 2011) puso en primer plano la falta de los artistas al rendir cuentas: los activistas de comunidad y los organizadores cuestionaban de manera persistente a los artistas sobre la necesidad de llevar sus gestos al siguiente nivel al presionar por un cambio de políticas.

49. Jacques Rancière, “The Aesthetic Revolution and its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy”, en *New Left Review*, marzo-abril 2002, p. 137 y *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo; Universidad Autónoma de Barcelona, 2005).

cia la autonomía de nuestra *experiencia* en relación con el arte. En esto, Rancière retoma el argumento de Kant de que un juicio estético suspende la dominación de las facultades por medio de la razón (en moralidad) y del entendimiento (en conocimiento). Como lo aborda Schiller –y Rancière–, esta libertad sugiere la posibilidad de la política (entendida aquí como disenso) porque la indecibilidad de la experiencia estética implica un cuestionamiento de cómo está organizado el mundo, y por lo tanto, la posibilidad de cambiar o redistribuir ese mismo mundo.⁵⁰ La estética y la política se sobreponen, por lo tanto, en su preocupación por la distribución y la propagación de ideas, habilidades y experiencias para ciertos temas –a lo que Rancière llama *le partage du sensible* [el reparto de lo sensible]. En este marco de trabajo, no es posible concebir un juicio estético que no sea al mismo tiempo un juicio político –un comentario sobre la “distribución de los lugares y de las capacidades o incapacidades adjuntas a esos lugares”.⁵¹ Mientras que teoriza brillantemente la relación de la estética con la política, una de las desventajas de su teoría es que abre la puerta para que todo el arte sea político, dado que lo *sensible* puede ser *partagé* [compartido] tanto en formas progresivas como reaccionarias; la puerta está abierta de par en par para ambas.

En *El malestar en la estética*, Rancière es no obstante abiertamente crítico, atacando a lo que llama “el giro ético” en el pensamiento contemporáneo, donde “la política o el arte están hoy cada vez más sometidos al juicio moral que se refiere a la validez de sus principios y a las consecuencias de sus prácticas”.⁵² Es importante señalar que sus blancos no son la clase de arte que forma parte del tema de este libro, sino los argumentos de Jean-François Lyotard sobre la irrepresentabilidad de lo sublime (cara a cara con las representaciones del Holocausto en el arte y en el cine), junto con el arte relacional como ha sido teorizado por Nicolas Bourriaud.

50. Para Rancière el disenso es el corazón de la política: “una disputa sobre lo que es dado y sobre el marco dentro del cual sentimos que algo es un dado”. El consenso, por el contrario, es comprendido para ejecutar el campo del debate y reducir la política a las acciones autoritarias de “la policía”. Ver Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics* (Londres: Continuum, 2010), p. 69.

51. Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010).

52. Jacques Rancière, *El malestar en la estética* (Buenos Aires: Clave Intelectual, 2012), p. 133.

Para Rancière, el giro ético no denota, hablando estrictamente, la sumisión del arte y la política a juicios morales, sino el colapso del disenso artístico y político en nuevas formas de orden consensual. Su objetivo político es aún más importante tenerlo en mente: la "guerra contra el terror" de la administración de Bush, en la cual "el mal infinito" fue sujeto a una "justicia infinita" reclamada en nombre de los derechos humanos. Como en la política, sostiene Rancière, también en el arte: "Así como la política se borra en el par del consenso y de la justicia infinita, estos tienden a redistribuirse entre una visión del arte que lo consagra al servicio del lazo social y otra que lo consagra al testimonio interminable de la catástrofe."⁵³ Más aún, estos dos desarrollos están ligados: un arte de la proximidad (reestableciendo el vínculo social) es, de manera simultánea, un arte que busca atestiguar lo que se encuentra estructuralmente excluido de la sociedad. El gesto ético ejemplar en el arte es por lo tanto una ofuscación estratégica de lo político y lo estético:

al reemplazar asuntos de conflicto de clases por asuntos de inclusión y exclusión, pone las inquietudes en torno a la "pérdida del lazo social" o la "humanidad desnuda", o la tarea de fortalecer identidades amenazadas, en el lugar de las preocupaciones políticas. De este modo se convoca al arte a contribuir con su potencial político en la reestructuración del sentido de comunidad, la reparación de los lazos sociales, etc. Una vez más, la política y la estética se disuelven en la Ética.⁵⁴

A pesar de que deberíamos permanecer escépticos ante la lectura de Rancière del arte relacional (la cual deriva del texto de Bourriaud más que de los trabajos de los artistas), vale la pena reen-sayar sus argumentos aquí con la finalidad de hacer el punto de que, en su crítica al giro ético, él no se opone a la ética, sólo a su instrumentalización como una zona estratégica en la cual colapsan el disenso estético y político. Dicho esto, la ética se erige como un territorio que (para Rancière) tiene poco que ver con la propia estética, dado que pertenece a un modelo previo de entender el arte. En su sistema, el régimen estético del arte es precedido por

53. *Ibid.*, p. 147.

54. Jacques Rancière, "La política de la estética", en *Otra parte*, 9, primavera 2006, Buenos Aires.

otros dos regímenes, el primero de los cuales es un "régimen ético de imágenes" gobernado por la pregunta doble del contenido de verdad de las imágenes y los usos a los cuales son puestas —en otras palabras, sus efectos y fines—. La denigración de Platón de la mimesis es central para este régimen. El segundo es el "régimen representativo de las artes", un régimen de visibilidad mediante el cual las bellas artes son clasificadas de acuerdo con una lógica de lo que puede ser hecho y realizado en cada arte, una lógica que corresponde a la jerarquía general de las ocupaciones sociales y políticas. Este régimen es esencialmente aristotélico, pero se extiende al sistema de la academia de las bellas artes y a su jerarquía de géneros. El régimen estético del arte, traído con la Ilustración, continúa hoy día. Éste permite que todo sea un tema potencial o material para el arte, cualquiera puede ser un espectador potencial de este arte, y denota lo estético como una forma de vida autónoma.

Una de las contribuciones clave de Rancière a los debates contemporáneos en torno al arte y la política es por lo tanto reinventar el término *estética* de forma que denote un modo específico de experiencia, incluyendo el propio dominio lingüístico y teórico en el cual tiene lugar el pensamiento sobre el arte. En esta lógica, todas las demandas por ser "antiestético" o por rechazar al arte *aún funcionan dentro del régimen estético*. La estética para Rancière señala por lo tanto una habilidad para pensar la contradicción: la contradicción productiva de la relación del arte con el cambio social, que se caracteriza por la paradoja de la creencia en la autonomía del arte y en que éste esté inextricablemente unido a la promesa de un mundo mejor por venir. Mientras esta antinomia es aparente en varias de las prácticas de vanguardia del siglo pasado, parece particularmente pertinente para analizar el arte participativo —y las narrativas que lo legitiman— que ha atraído. En resumen, la estética no necesita ser sacrificada en aras del cambio social, dado que ya contiene esta promesa de mejoría.

Debido a esta apertura estructural, la teoría de la política de la estética de Rancière ha sido cooptada para la defensa de prácticas artísticas que difieren salvajemente (incluyendo un conservador regreso a la belleza), a pesar de que sus ideas no se traducen fácilmente en juicios críticos. Él argumenta, por ejemplo, contra el "arte crítico" que pretende crear conciencia al invitarnos a "ver los signos del Capital detrás de objetos cotidianos", ya que tal didacticismo retira de manera efectiva la extrañeza que da testimonio del

mundo racionalizado y su opresiva intolerabilidad.⁵⁵ Sin embargo, sus preferencias se inclinan por obras que ofrecen no obstante una resistencia clara (y podría uno decir didáctica) a un tema de actualidad –tal como los *collages* anti Vietnam de Martha Rosler *Bringing the War Home* (1967-72), o *The Other Vietnam Memorial* (1991) de Chris Burden. A pesar de la confirmación de Rancière de que el contenido de actualidad o político no es esencial para el arte político, es revelador que el “reparto de lo sensible” nunca sea demostrado a través de formas abstractas sin relación con un tema político. En los capítulos siguientes, Rancière ha moldeado mi pensamiento de dos maneras: en primer lugar, en su atención a las capacidades afectivas del arte que evita las trampas de una posición crítica y didáctica a favor de la ruptura y la ambigüedad.⁵⁶ El buen arte, nos deja ver Rancière, debe negociar la tensión que (por un lado) acerca el arte hacia la “vida” y que (por el otro) separa la sensorialidad estética de otras formas de experiencia sensible. Idealmente, esta fricción produce la formación de elementos “capaces de expresarse doblemente: a partir de su legibilidad y a partir de su ilegibilidad.”⁵⁷ En segundo lugar, he adoptado la idea de Rancière del arte como un ámbito autónomo de experiencia en el cual no hay un medio privilegiado. El significado de las formas artísticas cambia en relación con los hechos también de estas formas por la sociedad en general, y como tal no tienen una afiliación política intrínseca o fija. La historia trazada en este libro busca reforzar este punto al situar la participación como un blanco en constante movimiento. Las técnicas de participación de la audiencia que devinieron pioneras en los 60 por medio de los *happenings* y por compañías como The Living Theatre y Théâtre du Soleil, se han convertido en convenciones y lugares comunes

55. Rancière, *El malestar en la estética*, pp. 59-60.

56. “Un arte político apropiado aseguraría, de una vez y por todas, la producción de un efecto doble: la legibilidad de una significación política y un choque sensible o perceptivo causado, por el contrario, por lo extraño e inesperado, por aquello que se resiste a la significación. De hecho, este efecto ideal es siempre el objeto de una negación entre opuestos, entre la legibilidad del mensaje que amenaza por destruir la forma sensible de arte y la extrañeza radical que amenaza por destruir todo significado político.” Jacques Rancière, “Politicized Art”, en *The Politics of Aesthetics* (Londres y Nueva York: Continuum, 2004), p. 63.

57. Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, p. 61.

dentro del *mainstream* teatral.⁵⁸ Hoy vemos una mayor devaluación de la participación bajo la forma de los *reality shows* en los que gente ordinaria puede participar tanto como aspirantes a celebridad así como votantes que deciden el destino de los primeros. Hoy, la participación incluye también páginas de redes sociales y cualquier número de tecnologías de la comunicación que dependan de contenido generado por los usuarios. Cualquier discusión sobre la participación en el arte contemporáneo necesita tomar en cuenta estas connotaciones culturales más amplias, y su implementación por políticas culturales, con la finalidad de determinar su significado.

IV REALIDAD DIRIGIDA: *THE BATTLE OF ORGREAVE*

A pesar de los argumentos de Rancière de que la política de la estética es una metapolítica (más que una política de partidos), su teoría tiende a dejar de lado la pregunta de cómo podríamos tratar más específicamente las afiliaciones ideológicas de cualquier obra. Este problema toma el primer plano cuando vemos una obra que podría decirse que se ha convertido en el epítome del arte participativo: *The Battle of Orgreave* (2001) del artista británico Jeremy Deller. Desde mediados de los 90, el trabajo de Deller frecuentemente ha provocado encuentros inesperados entre diversos grupos, y muestra un fuerte interés en cuestiones de clase, subculturas y autoorganización –intereses que han tomado la forma de performances (*Acid Brass*, 1996) y exposiciones temporales (*Unconvention*, 1999; *Folk Archive*, 2000–; *From One Revolution to Another*, 2008). *The Battle of Orgreave* es quizá su trabajo más conocido, un performance que reconstruye un violento choque entre mineros y la policía montada en 1984. Cerca de 8 000 policías antidisturbios chocaron contra alrededor de 5 000 mineros en huelga en el pueblo de Orgreave en Yorkshire; éste fue uno de varios enfrentamientos violentos causados por el asalto de Margaret Thatcher a la industria minera y marcó un momento crucial en las relaciones

58. Ver David Callaghan, “Still Signaling Through the Flames: The Living Theater’s Use of Audience Participation in the 1990s” en Susan Kattwinkel (ed.), *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance* (Connecticut: Praeger, 2003).

industriales en el Reino Unido, debilitando al movimiento sindical de comercio y permitiendo al gobierno conservador consolidar un programa de libre comercio. La reconstrucción de este evento de Deller reunió a antiguos mineros y residentes de la zona con una serie de sociedades de reconstrucción histórica, quienes ensayaron y posteriormente reinterpretaron el conflicto para el público, en el sitio donde tuvieron lugar las hostilidades originales en Orgreave. Al mismo tiempo, el trabajo de Deller tiene una ontología múltiple: no sólo la reinterpretación en vivo el 17 de junio de 2001, sino también un largometraje realizado por Mike Figgis, quien hace uso explícito del evento para sus acusaciones al gobierno de Thatcher (*The Battle of Orgreave* [La batalla de Orgreave], 2001), una publicación de historia oral (*The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1984-85 Miners' Strike* [La Guerra Civil Inglesa parte II: recuentos personales de la huelga de mineros 1984-1985], 2002) y un archivo (*The Battle of Orgreave Archive [An Injury to One is an Injury to All]* [Archivo de la batalla de Orgreave –La herida de uno es la herida de todos–], 2004).⁵⁹

A primera vista, *The Battle of Orgreave* parece ser terapéutica: permite a los antiguos mineros revivir los eventos traumáticos de los 80, e invita a algunos de ellos a invertir los papeles y actuar como policías. Pero la obra no parecía sanar heridas sino reabrir las, como se evidencia en la documentación en video y en la publicación, la cual incluye un CD de testimonios grabados por parte de los protagonistas.⁶⁰ El filme de Figgis muestra entrevistas emotivas con antiguos mineros, un claro testimonio del continuo antagonismo de clases, desmintiendo la afirmación de Thatcher de que “no hay tal cosa como la sociedad”.⁶¹ La rabia de los ex mine-

59. Mike Figgis, director de *Adiós a Las Vegas* (1995) y *Timecode* (2000), es un veterano del teatro grupal comunitario The People Show. Su filme *The Battle of Orgreave* es distribuido por Artangel y Channel 4. El libro de Deller *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1984-85 Miners' Strike* fue publicado por Artangel en 2002, mientras que el archivo de Orgreave fue adquirido por la Tate en 2004.

60. “Estaba sorprendido de que la gente dijera que era una experiencia de sanación. Eso no fue lo que hice. Quería recordarle a la gente que algo había sucedido ahí –no a los locales, porque ellos sabían exactamente qué es lo que había ocurrido–. Si acaso, se trataba de exhumar un cuerpo enterrado apresuradamente y hacerle una autopsia apropiada.” Deller, citado en John Slyce, “Jeremy Deller: Fables of Reconstruction”, *Flash Art International*, enero-febrero 2003, p. 76.

61. “... no hay tal cosa como una sociedad. Hay hombres y mujeres individuales y



Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2001.

ros por el trato que recibieron por parte del Partido Conservador está viva, y emerge en el pietaje informal de los ensayos del día previo, en el que varios participantes están ahogados de amargura. No obstante, es importante que, mientras el libro y el filme son partidarios del enfoque de la huelga de los mineros, el performance en sí mismo es más ambiguo. El pietaje en video de Figgis de este último toma la forma de secuencias de corta duración insertadas entre sus entrevistas con los antiguos mineros, y el contraste de tonos es desconcertante. A pesar de que el evento de Deller reunió a personas para recordar y reinterpretar un evento cargado y desastroso, éste tuvo lugar bajo circunstancias más afines a las de una feria del pueblo, con una banda de metales, niños corriendo alrededor, y puestos vendiendo plantas y panes; había incluso un intervalo entre los dos “actos” cuando fueron interpretados éxitos musicales de mediados de los 80 (como notó un crítico, en este contexto “Two Tribes” y “I Want to Break Free” adquirieron

hay familias.” (Margaret Thatcher; revista *Woman's Own*, 31 de octubre de 1987.) En esta notable frase, Thatcher se refería a su proyecto de disolver la solidaridad social a favor del individualismo, la responsabilidad personal, la propiedad privada y los valores de familia.

una urgencia política inesperada).⁶² Como testifica el pietaje del filme, *The Battle of Orgreave* oscila inquietantemente entre violencia amenazadora y diversión familiar. En otras palabras, es difícil reducir *The Battle of Orgreave* a un simple mensaje o función social (ya sea esto terapia o contrapropaganda), dado que el carácter visual y dramático del evento fue sistemáticamente contradictorio. Para David Gilbert, el filme es más exitoso cuando captura esta convergencia de emociones, mostrando “cómo la reconstrucción provocó memorias de dolor, de camaradería, de derrota y, de hecho, la agitación del conflicto”.⁶³

En su introducción a la publicación *The English Civil War Part II*, Deller constata que “Como artista, estaba interesado en qué tan lejos podría ser llevada una idea, especialmente una que es en sí misma una contradicción en términos, ‘una recreación de algo que era esencialmente caos’”.⁶⁴ Este problema de actuar el caos llevaba consigo un riesgo doble: ya fuera nulificar una revuelta en una coreografía sobreorganizada, o por el contrario, perder el orden por completo, de forma que el evento se convirtiera en una confusión ilegible. Estos polos fueron manejados mediante la imposición de una estructura que tenía un sólido núcleo conceptual —la reconstrucción de la huelga por antiguos mineros y agrupaciones de reconstrucción de batallas—, pero daba lugar a la laxitud formal e improvisación, incluso mientras las “condiciones de participación” dadas a los *performers* eran bastante estrictas.⁶⁵

62. Alex Farquharson, “Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*”, en *Frieze* 61, septiembre 2001. El evento replicaba también un incidente surreal de 1984 cuando una camioneta de helados llamada Rock On Tommy continuaba vendiendo helados aun al estar rodeada por la policía. Ver Howard Giles, “The Battle of Orgreave from a Tactical Point of View”, en Deller (ed.), *The English Civil War Part II*, p. 30.

63. David Gilbert, “Review of Jeremy Deller, *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1984-5 Miners’ Strike*”, *Oral History*, 33:1, primavera 2005, p. 105.

64. Deller, introducción a *The English Civil War Part II*, p. 7.

65. “Requeriremos una actitud profesional y la voluntad para apegarnos al guión acordado. Necesitarán cumplir con un código de vestimenta y lucir como el papel... También se les pedirá firmar un contrato estándar, el cual servirá como prueba de identidad para el acceso al sitio y para el pago.” (“Orgreave Re-enactment June 16/17 2001: Notes to Participants”, reimpreso en *ibid.*, p. 154, e incluido en *The Battle of Orgreave Archive [An Injury to One is an Injury to All]*, 2004.) A los intérpretes les fueron pagadas £80 por día en efectivo por su participación en el evento.

Precisamente aquí uno ve el trabajo *artístico* gris del arte participativo –decidir qué tanto o qué tan poco tener en el guión para reforzar– en lugar del *ético* blanco y negro de la “buena” o “mala” colaboración. El artista Pawel Althamer se ha referido a esta estrategia como “realidad dirigida”, y esta frase evocadora es una forma útil para describir la combinación de una premisa conceptual clara y la realización parcialmente impredecible que caracteriza a algunos de los mejores ejemplos de participación contemporánea (incluyendo los del propio Althamer).⁶⁶ En algún punto del filme de Figgis, Deller es entrevistado al cruzar el campo donde la acción está a punto de suceder, señalando con azoro que el proyecto ha desarrollado una vida propia. Cuando le pregunta el entrevistador “¿Cómo va esto?”, él responde intranquilamente: “Interesante... En realidad, ésta es la primera vez que tenemos juntos a los dos grupos, y es difícil decir qué es lo que va a suceder. Míralo... Ya no estoy más a cargo, realmente. Como estaría uno en una situación así, estarías un poco emocionado y también un poco preocupado”.

Mi punto es que esta emoción angustiada es inseparable del significado general de la obra, ya que cada una de las elecciones de Deller tuvo una resonancia social y artística. La decisión de recrear una de las últimas grandes disputas de la clase trabajadora en el Reino Unido al involucrar a más de 20 agrupaciones de reconstrucción de batallas (incluyendo a The Sealed Knot, Wars of the Roses Federation y a la Southern Skirmish Association) impactó tanto en el proceso como en el resultado del proyecto, así como en su resonancia cultural más amplia. En términos de proceso, reunió a los intérpretes de clase media en contacto directo con los mineros, clase trabajadora. Deller mencionó que “Muchos de los miembros de las agrupaciones de reconstrucción histórica estaban aterrorizados por los mineros. Durante los 80, obviamente habían creído lo que habían leído en la prensa y tenían la idea de que los hombres con quienes estarían trabajando en la recreación iban a ser unos completos *hooligans* o revolucionarios.”⁶⁷ Esto tuvo el efecto de dismantelar (y de hecho parecía criticar) cualquier nostalgia sobre la sentimental unidad de clase. A nivel de producción, mientras tanto, las agrupaciones de reconstrucción de batallas eran esenciales para poder lograr el éxito técnico y dramático

66. Pawel Althamer, “1000 Words”, en *Artforum*, mayo 2006, pp. 28-9.

67. Deller citado en Slyce, “Jeremy Deller: Fables of the Reconstruction”, p. 76.

de la recreación, pero también para alejar a *The Battle of Orgreave* del registro periodístico. Dado que los intérpretes solían actuar escenas de la historia inglesa en una distancia lo suficientemente segura de la política contemporánea, tal como las invasiones romanas o la Guerra Civil, la inclusión de estas agrupaciones elevó de manera simbólica los eventos relativamente recientes de Orgreave al estatus de historia inglesa (como Deller hace explícito en el título de su publicación, *The English Civil War Part II*). Pero esto también forzó una convergencia inquietante entre aquéllos para quienes la repetición de los eventos era traumática y aquéllos para quienes era una invocación estilizada y sentimental. Reeducar a los intérpretes para que sean más autoconscientes políticamente sobre sus actividades surgió como un importante subtema del evento.

The Battle of Orgreave logra entonces dialogar simultáneamente con la historia social y la historia del arte, un punto reforzado por la recepción de la obra en los medios de comunicación convencionales, diarios de historia oral y revistas de arte. En 1984, la prensa presentó las revueltas como iniciadas por mineros rebeldes, en lugar de por la decisión de enviar a la guardia montada hacia el frente formado por los huelguistas —una impresión conseguida por la edición en reversa de la secuencia de eventos en las noticias de la televisión—. Deller ha descrito su contranarrativa como “una pintura histórica desde abajo”, evocando un género de escritura histórica a la que se refiere como “la historia de la gente” o “la historia desde abajo”.⁶⁸ La obra también nos invita a hacer la comparación entre dos tendencias que convencionalmente se considera que existen en extremos opuestos del espectro cultural: la actividad excéntrica de ocio de la recreación o reconstrucción (en la cual batallas sangrientas se replican con entusiasmo como entretenimiento colectivo) y el arte del performance (entonces al inicio de una moda por las recreaciones). Sin embargo, la obra de Deller forma parte de una historia más larga de teatro popular que abarca gestos de recreación política, incluyendo la Huelga del Desfile de Paterson de 1913 y la toma del Palacio de Invierno en 1920 (discutido en el Capítulo 2). Deller no se aleja de estas conexiones, y se ha referido a *The Battle of Orgreave* tanto como una pintura histórica contemporánea a través del soporte del perfor-

68. Deller citado en Dave Beech, “The Uses of Authority”, en *Untitled* 25, 2000, p. 10.



Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)*, 2004. Vista de instalación. Cortesía del artista y Tate Gallery.

mance y como una obra de “teatro comunitario”.⁶⁹ En 2004, a *The Battle of Orgreave* le fue dado un modo más de diseminación bajo la forma de la instalación *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One Is an Injury to All)*, la cual incluye una línea de tiempo de los eventos que llevaron a y tras la revuelta en Orgreave, mostrados en las paredes de la galería junto con objetos (placas, carteles, una chamarra, un escudo de las revueltas y una pintura titulada *I am a Miner's Son* [Soy el hijo de un minero] hecho en una Institución de Jóvenes Delincuentes en 2004); una serie de vitrinas que presentan información de archivo sobre el Sindicato Nacional de Trabajadores Mineros y copias de cartas enviadas a los participantes de Deller; una pequeña colección de libros sobre la huelga disponibles para consulta; una colección de recuentos de la huelga en CD (con audífonos), y dos videos en monitores (uno del entrenamiento de la policía antidisturbios y uno de una sociedad de recreación “Festival de la Historia”). *The Battle of Orgreave Archive* es por lo tanto un archivo doble: un registro de la revuelta en 1984

69. *Ibid*, p. 11.

y la huelga que llevó a ello, pero también de la reinterpretación del artista de dichos eventos en un performance 17 años después.

El motivo por el cual *The Battle of Orgreave* de Deller se ha convertido en tal *locus classicus* del arte participativo reciente, parece estar en que es éticamente encomiable (el artista trabajó en colaboración cercana con los ex mineros) así como irrefutablemente político al utilizar un performance participativo, y a los medios masivos, para volver a traer a la conciencia popular “una historia enredada e inconclusa” de cómo el Estado aplasta a la clase trabajadora y la pone contra sí misma.⁷⁰ Y aun así me gustaría sugerir que *The Battle of Orgreave* también problematiza lo que queremos decir hoy cuando nos referimos a una obra de arte como “política”. Es notorio que un número de críticos percibieran que el evento *no* se compromete políticamente, particularmente cuando se le compara con la parcialidad declarada del documental de Figgis y la colección de Deller de historias orales, las cuales privilegian la postura del piquete.⁷¹ Otros, tales como Alice Correia, sostienen que el evento estuvo viciado: “calificar la acción de los mineros huelguistas como ‘correcta’ y la de los policías antidisturbios como ‘errónea’ en *Orgreave* evita parte de la complejidad de cómo posicionar a los mineros no huelguistas”.⁷² El crítico marxista Dave Beech argumenta que a pesar de que los objetivos de Deller eran “políticos” (escribir la historia desde abajo), la participación de las sociedades de reconstrucción de batallas comprometía esta intención: *The Battle of Orgreave* se convirtió en una “imagen” de la política, más que del arte político, y a pesar de las buenas intenciones de Deller, el empleo de las sociedades de reconstrucción de batallas significó que la obra tomara partido “con la policía, con el Estado y con el gobierno de Thatcher”.⁷³ Para otros críticos, era la propia

70. Deller, citado en Slyce, “Jeremy Deller: Fables of the Reconstruction”, p. 76.

71. Ver por ejemplo Laurie Rojas, “Jeremy Deller’s Battle with History and Art”, disponible en www.chicagoartcriticism.com

72. Alice Correia, “Interpreting Jeremy Deller’s *The Battle of Orgreave*”, en *Visual Culture in Britain*, 7:2, 2006, p. 101. Este punto de vista es compartido por David Gilbert: “otras voces de la huelga permanecen calladas —aquellos mineros que regresaron a trabajar a Yorkshire son figuras difusas, satanizadas o vistas con lástima...”. (Gilbert, “Review of Jeremy Deller, *The English Civil War Part II*”, p. 105)

73. Dave Beech, “‘The Reign of the Workers and Peasants Will Never End’: Politics and Politicisation, Art and the Politics of Political Art”, en *Third Text*, 16:4, 2002, p. 387.

performatividad de *Orgreave* lo que le permitía ser más que una obra “acerca de” la huelga de los mineros, dado que el performance era una manera de mantener la conciencia de la historia al revivirla como experiencia.⁷⁴ Para los artistas Cummings y Lewandowska, ésta es “una obra de arte contemporánea rica, profunda y provocativa que usa el legado de la crítica cultural marxista para traer explosivamente al presente una vertiente de este texto ideológico”.⁷⁵ Para el artista, *Orgreave* es “sin duda una obra política” aunque tuviera que ser montada de manera neutral para asegurar la colaboración de las sociedades de reconstrucción de batallas.⁷⁶ Puesto que *Orgreave* conmemora una de las últimas bocanadas de lucha de clases en el Reino Unido, podríamos añadir también que el *re-enactment* reflexiona sobre la transformación del léxico estético de los movimientos de protesta social entre los 80 y la actualidad, cuando la resistencia de clases organizada se ha transformado en una lucha acéfala antiglobalización, más acelerada, con una “multitud” de alineamientos y posiciones, ya no alineada alrededor de la clase.⁷⁷

En esta breve revisión de respuestas a *The Battle of Orgreave*, lo “político” tiene una pléyade de connotaciones: denota el tema de una huelga, un conflicto entre la gente y el gobierno, la adopción de la perspectiva de la clase trabajadora, el fracaso del artista para resistir la cooptación, su actualización de principios clave del marxismo, el performance como un modo crítico de representación y el uso nostálgico de la insignia de demostraciones de la clase obrera. La única manera de dar cuenta de lo “político” es aquí a

74. Tom Morton, “Mining for Gold”, en *Frieze* 72, enero-febrero 2003, p. 73.

75. Neil Cummings y Marysia Lewandowska, “A Shadow of Marx”, en Amelia Jones (ed.), *A Companion to Contemporary Art Since 1945* (Oxford: Blackwell, 2006), p. 405.

76. “*The Battle of Orgreave* es sin duda alguna una obra política... Es sobre el Estado y el poder del Estado. Y también, sobre lo lejos que llegará el Estado con la finalidad de ver sus objetivos cumplidos.” Deller, citado en Beech, “The Uses of Authority”, p. 10.

77. Como un crítico notó en una reseña, el evento de Deller y el libro muestran que “hay cuestiones en común más fuertes entre el lenguaje de 1926 [la Huelga General] y de 1984, que entre 1984 y hoy. Es cierta medida de la derrota sufrida por los trabajadores organizados en los 80, que el mismo lenguaje usado para expresar sus luchas ahora suene extraño y anacrónico, incluso en una sociedad tan sólo marcada por las desigualdades de riqueza y poder”. (Gilbert, “Review of Jeremy Deller, *The English Civil War Part II*”, p. 105.)

través del concepto de Rancière de la *metapolítica*, la acción desestabilizadora que produce disenso sobre lo que es decible y pensable en el mundo. A la vez, sus conclusiones parecen inadecuadas para describir los intereses específicos de los partidos políticos en juego en *The Battle of Orgreave* (en este caso, la historia de una huelga de la clase trabajadora y su supresión por parte de un gobierno de derecha). Argumentar que *Orgreave* es metapolítica hace poco para ayudarnos a articular la posición evidente –pero lejos de ser unívoca– del trabajo de Deller: no es ni una recreación directa del tipo de las que son producidas por *The Sealed Knot*, ni teatro activista de propaganda que promueve una causa política.⁷⁸ Es tentador sugerir entonces que *Orgreave* se ha hecho una instancia muy celebrada del arte participativo no sólo porque fue uno de los primeros ejemplos, y de más alto perfil, de los 2000, sino porque las decisiones estéticas de Deller reorganizaron también la expresión tradicional de la política de izquierda en el arte. Más que celebrar a los trabajadores como una entidad heroica no problemática, Deller los yuxtapuso con la clase media con la finalidad de escribir una historia *universal* de la opresión, irrumpiendo por lo tanto no sólo en los tropos tradicionales de la figuración de izquierda, sino también de los patrones de identificación y el carácter tonal por el cual son representados habitualmente.

El hecho de que tantos puntos de vista puedan ser impuestos a *The Battle of Orgreave*, y que aún emerja intacta, es evidencia de la plenitud artística de la obra: puede dar cabida a múltiples juicios críticos, incluso contradictorios. *Orgreave* muestra también la penuria de la tendencia por evaluar proyectos de arte social en términos de modelos de colaboración buenos o malos. En lugar de ser emprendidos como correctivos para la fragmentación social (“reparando el vínculo social”), *Orgreave* involucra una superposición más compleja de la historia social y del arte. Invoca la potencia experimental de la presencia colectiva y las demostraciones políticas para corregir la memoria histórica, pero (como el título del archivo de *Orgreave* indica) aspira también a extenderse más allá de la huelga de los mineros en 1984-1985 y a erguirse simbólicamente por todas las violaciones de justicia y actos de opresión policiaca. En contraste con el discurso dominante del arte social-

78. La página web de *The Sealed Knot* especifica que “no están políticamente motivados, ni tienen afiliación o ambición política en lo absoluto”, disponible en www.thesealedknot.org.uk.

mente comprometido, Deller no adopta el papel del artista-facilitador que se autosuprime, y ha continuado rebatiendo las críticas que argumentan que él explota a sus diversos colaboradores.⁷⁹ Por el contrario, es un instigador directivo que trabaja en colaboración con una agencia de producción (Artangel), un director de cine (Figgis), un especialista en *re-enactments* de batallas (Howard Giles), y cientos de participantes. Su papel autoral es un detonador para un evento (más que la última palabra acerca del mismo) que de otra forma no tendría existencia, dado que su conceptualización es demasiado idiosincrásica y controvertida para ser iniciada por instituciones socialmente responsables. En breve, la potencia de *The Battle of Orgreave* se deriva de su singularidad, más que de ser ejemplar como un modelo replicable.

V ESPECTADORES EMANCIPADOS

Debe enfatizarse que una discusión tan extendida de *Orgreave* sólo es posible gracias a que la obra toma en cuenta el aparato de mediación en relación con el performance en vivo. La identidad múltiple de *The Battle of Orgreave* le permite alcanzar distintos circuitos de audiencia: los participantes en primera mano del evento en 2001, y aquellos que lo vieron desde el campo (principalmente habitantes de Yorkshire); aquellos que vieron la transmisión por televisión del filme de Figgis sobre la obra (Channel 4, 20 de octubre de 2002) o que compraron el DVD; aquellos que leyeron el libro y escucharon el CD de las entrevistas, y aquellos que vieron el archivo/instalación en la colección de la Tate. En estas formas diversas, *The Battle of Orgreave* multiplica y redistribuye las categorías históricas del arte de la pintura histórica, el performance,

79. "Esta clase de obra está sujeta a tales acusaciones que son a menudo respuestas automáticas cuando está involucrada cualquier interacción con el público en general, y su subtexto es que el público general no es lo suficientemente inteligente para entender el contexto o las ideas detrás de la obra. El hecho de que no sólo sí entienden el proceso sino que lo disfrutan y entonces 'hacen' la obra, casi hace redundante el papel del crítico. La gente no es estúpida. Pienso que cualquier minero que efectivamente ha estado en guerra con el gobierno por un año puede manejarse trabajando con un artista." Deller, citado en Slyce, "Jeremy Deller: Fables of the Reconstruction", p. 77.

el documental y el archivo, poniéndolas en diálogo con el teatro comunitario y la recreación histórica.⁸⁰

Por supuesto, en este punto está usualmente la objeción de los artistas que terminan exhibiendo su trabajo en galerías y museos, que comprometen las aspiraciones sociales y políticas de sus proyectos; la posición más pura es no comprometerse en lo absoluto con el campo comercial, incluso si esto significa perder audiencias.⁸¹ No sólo se piensa que la galería invita a un modo pasivo de recepción (comparado con la coproducción activa del arte colaborativo), sino que también refuerza las jerarquías de la cultura de élite. Incluso si el arte se involucra con “gente real”, este arte es al final producido para, y consumido por, una audiencia de clase media que acude a las galerías, y para los coleccionistas acaudalados. Este argumento puede ser desafiado de varias maneras. En primera, la idea de que la documentación de performance (video, archivo, fotografía) es una traición al evento auténtico y sin mediación ha sido cuestionada por numerosos teóricos a raíz del polémico libro de Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (1993).⁸² En segundo lugar, la dicotomía activo contra pasivo se cierne sobre cualquier discusión de arte y teatro participativos, al punto en el que la participación se convierte en un fin en sí mismo: como Rancière observa de manera tan sucinta, “Incluso si el dramaturgo o el director teatral* no saben lo que quieren que el espectador haga, saben al menos una cosa: saben que debe hacer algo, franquear el abismo que separa la actividad de la pasividad.”⁸³ Este

80. Un antecedente de esta ontología múltiple sería el *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1970-1972), el cual existe como un *earthwork*, un ensayo y un filme.

81. “Simplemente ya no es posible desconectar la intención de la obra de un artista, incluso cuando el contenido sea profundamente social o una crítica institucional, del mercado en el que incluso los inversores de fondos de cobertura toman parte.” (Gregory Sholette, “Response to a Questionnaire”, en *October* 123, invierno 2008, p. 138.)

82. Ver, por ejemplo, Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (Londres: Routledge, 1999); Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (Londres: Routledge, 1993).

* *performer* en la versión en inglés del texto reproducida por *Artforum*. (Jacques Rancière, “The Emancipated Spectator”, en *Artforum*, marzo 2007, pp. 271-280) [N. del E.]

83. Rancière, *El espectador emancipado*, p. 18. “Cuanto menos sabe el dramaturgo lo que quiere que el colectivo de los espectadores haga, más sabe que ellos deben actuar,

mandato por activar se ciñe tanto para combatir las falsas conciencias y como una realización de la esencia del arte y el teatro como vida real. Pero el binario activo/pasivo siempre termina en un callejón sin salida: ya sea un menosprecio por el espectador ya que no hace nada, mientras los *performers* en el escenario hacen algo —o el argumento contrario de que aquellos quienes actúan en realidad son inferiores que aquellos quienes son capaces de observar, contemplar ideas y tener una distancia crítica con el mundo—. Las dos posiciones se pueden intercambiar, pero la estructura permanece intacta. Como Rancière argumenta, ambas dividen a la población en aquéllos con capacidad en un lado y aquéllos con incapacidad en el otro. La construcción binaria activo/pasivo es reductiva e improductiva porque sólo sirve como una alegoría de la inequidad.

Esta idea puede ser extendida al argumento de que la alta cultura, como se le encuentra en las galerías de arte, es producida por y de parte de las clases gobernantes; en contraste, “la gente” (los marginados, los excluidos) sólo pueden ser emancipados por la inclusión directa en la producción de una obra de arte. Este argumento —que también subyace en las agendas de financiamiento de arte influenciadas por la política de la inclusión social— asume que los pobres sólo pueden involucrarse físicamente, mientras que las clases medias tienen el ocio para pensar y reflexionar críticamente. El efecto de este argumento es reinstaurar el prejuicio por el cual la actividad de la clase trabajadora está restringida a la labor manual.⁸⁴ Es comparable a las críticas sociológicas del arte, en las cuales la estética se encuentra como lo que preserva a la élite, mientras que a la “gente real” se le encuentra con preferencias hacia lo popular, lo realista, lo práctico. Como esgrime Rancière, en una mordaz respuesta al libro *La distinción* (1979) de Pierre Bordieu, el sociólogo-entrevistador anuncia los resultados por adelantado, y descubre lo que sus preguntas ya presuponían: que las cosas están en su lugar.⁸⁵ Al argumentar, a la manera de los organismos de

en todo caso, como un colectivo, transformar su agregación en comunidad.” (p. 22).

84. Ver Jacques Rancière, entrevista con François Ewald, “Qu’est-ce que la classe ouvrière?”, en *Magazine Littéraire* 175, julio-agosto 1981, citado en la introducción de Kristin Ross a Rancière, *The Ignorant Schoolmaster* (Stanford, CA: Stanford University Press), 1991, p. xviii.

85. Jacques Rancière, *El filósofo y sus pobres* (Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2013), pp. 196-197.

financiación y de los defensores del arte colaborativo, que la participación social es particularmente apta para la tarea de la inclusión social, se arriesga no sólo a asumir que los participantes ya están en una posición de impotencia, sino que refuerza incluso esta estructura. De forma crucial para nuestro argumento, Rancière señala que Bourdieu preserva el *status quo* al jamás confrontar directamente “la cosa estética”. El área gris de la *aisthesis* queda excluida:

Las preguntas sobre la música sin música, las preguntas ficticias de estética sobre fotografías que no son percibidas como estéticas, producen siempre lo que requiere el sociólogo: la supresión de los intermediarios, de los puntos de encuentro e intercambio entre el pueblo de la reproducción y la élite de la distinción.⁸⁶

El punto de Rancière es importante para llamar la atención hacia la obra de arte como un objeto intermediario, un “tercer término”, para lo cual ambos —el artista y el espectador— pueden relacionarse. Las discusiones sobre arte participativo y su documentación tienden a proceder con exclusiones similares: sin comprometerse con la “cosa estética”, la obra de arte en toda su singularidad, todo permanece contenido y en su lugar —subordinada a una afirmación rígida de los valores de uso, efectos directos y una preocupación con ejemplaridad moral—. Sin la posibilidad de romper estas categorías, hay meramente una adjudicación platónica de cuerpos para su lugar “comunal” —un régimen ético de imágenes más que un régimen estético del arte.

Aun así, en cualquier arte que use a la gente como soporte, la ética nunca se retirará por completo. La tarea es relacionar esta preocupación de manera más cercana a la *aisthesis*. Algunos términos clave que emergen aquí son *disfrute* y *disrupción*, y la manera en que éstos convergen en recuentos psicoanalíticos de hacer y ver arte. Ha pasado de moda importar el psicoanálisis a las lecturas del arte y los artistas, pero la disciplina provee un vocabulario útil para diagnosticar el escrutinio ético intensificado que tantos proyectos de arte participativo engendran. En su séptimo Seminario, sobre la ética del psicoanálisis, Jacques Lacan conecta este último a la estética mediante una discusión de la sublimación, proponien-

86. *Ibid*, p. 197.

do una ética fundada en una lectura sádica de Kant.⁸⁷ Estableciendo el disfrute individual contra la aplicación de una máxima universal, Lacan argumenta que es más ético para el sujeto actuar de acuerdo con su deseo (inconsciente) que modificar su propio comportamiento ante los ojos del Gran Otro (sociedad, familia, ley, normas previstas). Tal enfoque en las necesidades individuales no denota una ejecución de lo social; por el contrario, el análisis individual siempre toma lugar con las normas y presiones sociales como telón de fondo. Lacan vincula esta posición ética con lo “bello” en su discusión de Antígona quien, cuando muere su hermano, rompe la ley para sentarse con su cuerpo afuera de los muros de la ciudad. Antígona es la instancia de un sujeto que no reprime su deseo: ella persiste en lo que tiene que hacer, sin importar lo incómoda o difícil que pueda ser esta tarea (la frase clave aquí es de *El innombrable* de Beckett: “No puedo seguir adelante, seguiré adelante”). Lacan conecta esta posición ética con un arte que causa disrupción al suspender y desarmar el deseo (como opuesto a abolirlo y moderarlo). Bajo su esquema, el arte que da rienda suelta al deseo provee acceso al “bien” subjetivo.

Uno podría extender el argumento de Lacan para sugerir que las formas más urgentes de práctica artística hoy se originan de una necesidad por repensar las conexiones entre lo individual y colectivo a lo largo de estas líneas de placer doloroso –más que conformarse con un sentido autosupresivo de la obligación social–. En lugar de obedecer el mandato por hacer arte que mejore, las formas más sorprendentes, conmovedoras y memorables de participación son producidas cuando los artistas actúan sobre una insistente curiosidad social sin las restricciones incapacitantes de culpa. Esta fidelidad al deseo singularizado –más que al consenso social– permite a este trabajo unirse a una tradición de situaciones claramente autorales que funden la realidad con un artificio calculado cuidadosamente (algunas de los cuales serán discutidas en los capítulos siguientes). En estos proyectos, las relaciones intersubjetivas no son un fin en sí mismo, sino que sirven para explorar y desenredar un nudo más complejo de preocupaciones sociales sobre el compromiso político, el afecto, la inequidad, el narcisismo, la clase y los protocolos de comportamiento.

87. Jacques Lacan, *La ética del psicoanálisis, 1959–1960* (Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 1990, p. 89).

En el presente, los criterios discursivos del arte participativo y socialmente comprometido son atraídos desde una analogía tácita entre el anticapitalismo y las “buenas almas” cristianas; es un razonamiento ético que fracasa en albergar lo estético o comprenderlo como un ámbito autónomo de experiencia. Bajo esta perspectiva, no hay espacio para la perversidad, la paradoja y la negación, operaciones tan cruciales para la *aisthesis* como el diseño lo es para lo político. Reenmarcar los imperativos éticos del arte participativo a través de una lente lacaniana, puede permitirnos expandir nuestro repertorio de formas para prestar atención al arte participativo y su negociación de lo social. En lugar de extraer al arte del dominio “inútil” de lo estético para colocarlo en el de la praxis, los mejores ejemplos de arte participativo ocupan un territorio ambiguo entre “el arte que se convierte en mera vida o la vida que se convierte en mero arte”.⁸⁸ Esto tiene implicaciones para la política de la espectaduría: que la *metapolítica* del arte de Rancière no sea una política de partidos es tanto un don como una limitación, dejándonos con la urgencia de examinar cada práctica artística dentro de su contexto histórico propio y singular así como las valencias políticas de su era. El siguiente capítulo, que rastrea los orígenes del arte participativo hasta las vanguardias históricas, ofrece, precisamente, este reto para las ecuaciones contemporáneas entre participación y democracia, desde sus inicios con el fascismo italiano.

88. Rancière, “The Aesthetic Revolution and its Outcomes”, p. 150.

Infiernos artificiales: la vanguardia histórica

Este capítulo se enfocará en tres momentos clave de la vanguardia histórica que anticipan el surgimiento del arte participativo. Cada uno muestra una posición distinta hacia la inclusión de la audiencia, y los tres tienen una relación tensa frente al contexto político. El primero se refiere a la ruptura del futurismo italiano con los modos convencionales de espectaduría, su inauguración del performance como un modo artístico, dirigiéndose a una audiencia masiva para el arte, y su uso de gestos provocadores (tanto en el escenario como en la calle) con fines creciente y abiertamente políticos. El segundo caso de estudio, que resalta los problemas teóricos centrales para este capítulo y para el libro como unidad, tiene que ver con los desarrollos en la cultura rusa tras 1917. Mi enfoque aquí no estará en el campo ya andado de las artes visuales, sino en la formulación de dos modos distintos de performance teorizados e implementados por el Estado: el teatro Proletkult y el espectáculo de masas. Ninguno de estos fenómenos se incluyen de manera convencional en las historias del arte, pero los temas que encarnan son cruciales para las prácticas contemporáneas socialmente comprometidas: ideas de autoría colectiva, de modos de expresión específicos de la clase trabajadora (popular) y la incompatibilidad de estos imperativos con cuestiones sobre calidad. Mi caso de estudio final involucra al Dadá parisino: con la influencia de André Bre-

ton, el grupo desplazó su relación con las audiencias fuera de los cabarets hacia eventos participativos en la esfera pública. A pesar de merecer estrictamente capítulos separados, estos tres casos de estudio funcionan de manera conjunta como un microcosmos de los capítulos siguientes en este libro al representar tres modos de práctica participativa en relación con tres posiciones ideológicas (el fascismo emergente en Italia, el bolchevismo en Rusia, y en Francia, un rechazo de posguerra al sentimiento nacionalista); de manera colectiva, sugieren que la prehistoria de los desarrollos recientes en el arte contemporáneo yace en el terreno del teatro y el performance en vez de en las historias de la pintura o el *readymade*.

I PROVOCACIÓN, PRENSA Y PARTICIPACIÓN

A la luz de las innovaciones subsecuentes en el teatro del siglo xx, es un lugar común pensar en el acercamiento del futurismo hacia el performance como convención, basado en una división del prosenio entre intérpretes y audiencia, con roles claramente asignados. No obstante, es importante recordar que lo que se presentaba en este contexto no eran obras tradicionales, sino acciones breves en una variedad de medios que anticiparon lo que hoy llamamos *arte del performance*: estas *serate* (italiano para *reuniones nocturnas* o *soirée*) incluían normalmente la declamación de declaraciones políticas y manifiestos artísticos, composiciones musicales, poesía y pintura.¹ La primera *serata* tuvo lugar el 12 de enero de 1910 en el Politeama Rossetti en Trieste, pero no fue sino hasta la tercera *serata* (el 8 de marzo de 1910, en la Chiarella en Turín) que estuvieron involucrados artistas visuales: Umberto Boccioni, Carlo Carrà y Luigi Russolo aparecieron en el escenario durante este evento, luego de haber conocido al poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) menos de un mes antes. Es revelador que la literatura acerca de las *serate* futuristas pone menos atención en los

1. La centralidad del futurismo para las historias del arte del performance ha sido destacada en una forma clásica en el libro de RoseLee Goldberg *Performance Art: From Futurism to the Present* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1998). Goldberg lee el futurismo desde la óptica del arte visual mientras que este capítulo argumentará su deuda con los modelos teatrales.



Umberto Boccioni, *Caricatura de una serata futurista llevada a cabo en Treviso, 2 de junio de 1911*. Tinta sobre papel.

performances que en su efecto general sobre la audiencia: las descripciones verbales transmiten la impresión de un caos absoluto, al igual que los registros visuales —tales como la *Caricatura de una serata futurista* (1910) y *Serata futurista en Perugia* (1914), en las cuales se muestran pinturas en el escenario entre una pléyade de proyectiles disparados por la audiencia—. No obstante, las noches no transcurrían sin una estructura. La *Grande Serata Futurista*, llevada a cabo en el Teatro Costanzi en Roma el 9 de marzo de 1913, estaba claramente dividida en tres secciones: una sinfonía futurista, una lectura de poesía futurista y una presentación de poesía y escultura futuristas. Parte de la atracción por el teatro de parte de los artistas futuristas parecía radicar en que ofrecía un espacio alternativo de exhibición: los artistas tenían control directo sobre el formato de presentación mediante el cual podían confrontar directamente a las audiencias, en lugar de la mediación de una exposición o un libro.

Al ver las *serate* como un nuevo formato expositivo, podemos comenzar a entender qué tan abrupto e innovador era realmente el involucramiento del futurismo con la espectralidad. Hasta ese

punto, el arte moderno se había restringido en mayor parte a la exhibición de obras de dos y tres dimensiones en interiores: en salones, galerías comerciales, y en el modelo emergente reciente de la bienal (de 1895 en adelante). El arte que era mostrado en exteriores era escultórico, y tendía a tomar la forma ya fuera de estatuas monumentales o decoración arquitectónica; en ambos casos, su papel tendía a ser afirmativo en relación con la cultura oficial.² Por el contrario, las actividades futuristas estaban basadas en el performance, tenían lugar en teatros, pero también en las calles, eran asertivamente itinerantes (al salir de gira por ciudades a lo largo de Italia) y se apoyaban en un asalto comprehensivo a la conciencia pública a través de los medios impresos. Los eventos eran precedidos por manifiestos y acciones con volantes en la ciudad para despertar la atención; tras los performances, los comunicados de prensa eran escritos y enviados a los periódicos nacionales y extranjeros.³ Sin embargo, describir la experimentación futurista como arte performativo no da cuenta de forma adecuada de la amalgama de prensa, prácticas de promoción y políticas ideadas por su emisario principal, Marinetti.

Desde el inicio, Marinetti estaba al tanto de la necesidad de llegar a una amplia audiencia para llevar a cabo sus objetivos culturales y políticos de derrocar a la burguesía gobernante y promover un nacionalismo patriótico e industrializado. Con este fin, él mismo se alineó con las estrategias populistas de comunicación. De acuerdo con Marinetti, “Los artículos, los poemas y las polémicas ya no eran adecuados. Era necesario cambiar de métodos por completo, salir a las calles, lanzar ataques desde los teatros e introducir la pelea a puñetazos en la batalla artística”.⁴ El hecho

2. Una excepción a esta regla general serían los performances de Oskar Kokoschka, tal como su obra de sombras *El huevo con manchas* (1907), y las obras *Esfinge y subterfugio* (1909) y *Asesina esperanza de las mujeres* (1909). Las obras de Kokoschka estaban compuestas de imágenes teatrales y se enfocaban en la calidad aural de las palabras más que en técnicas convencionales de actuación.

3. El historiador del performance Günter Berghaus señala la experiencia de 10 años de Marinetti recitando poesía simbolista y anarquista en varios teatros franceses e italianos, “causando altercados y agitando las reacciones de la audiencia”, y detecta esta influencia en la recitación futurista. Ver Berghaus, *Avant-garde Performance: Live Events and Electronic Technologies* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005), p. 32.

4. Filippo Tommaso Marinetti, “Prime battaglie futuriste”, en *Teoria e invenzione futurista* (Milán: Mondadori, 1968), p. 201.

de que el primer manifiesto futurista fuera impreso en su totalidad en la página uno de *Le Figaro* (20 de febrero de 1909) —así como en periódicos italianos— es una asombrosa hazaña publicitaria. El manifiesto elogiaba a la multitud como un aspecto de la modernidad que debía ser bien recibido, junto con la tecnología y la guerra: “Cantaremos sobre las grandes multitudes excitadas por el trabajo, por el placer, y por los disturbios...”.⁵ Christine Poggi ha argumentado que la concepción futurista de la espectaduría está en deuda con los teóricos contemporáneos de la multitud, tales como Gustave Le Bon y su *Psychologie des foules* (1895) y *L'intelligenza della folla* (1903) de Scipio Schlegel.⁶ Le Bon había escrito sobre la importancia de las imágenes en lugar del discurso lógico para comunicarse con audiencias amplias. Era también un soporte maduro para la reinención, como lo deja claro el *Manifiesto del teatro futurista sintético* de autoría colaborativa:

Para que Italia aprenda a decidirse con la velocidad del rayo, lanzarse a la batalla, para que sostenga cada empresa y cada posible calamidad, los libros y las reseñas son innecesarios. Les interesan y ocupan sólo a una minoría; son más o menos tediosos, obstructivos y apaciguadores. No pueden evitar enfriar el entusiasmo, abortar los impulsos y envenenar con duda a la gente en guerra. La guerra —el futurismo intensificado— nos obliga a marchar, a no pudrirnos en las bibliotecas y salas de lectura. PENSAMOS POR LO TANTO QUE LA ÚNICA FORMA DE INSPIRAR HOY A ITALIA CON ESPÍRITU GUERRERO ES A TRAVÉS DEL TEATRO. De hecho, noventa por ciento de los italianos va al teatro, mientras que sólo diez por ciento lee libros y reseñas. Pero lo que se necesita es un TEATRO FUTURISTA, completamente opuesto al teatro paseísta que arrastra sus procesiones monótonas y deprimentes entre los adormilados escenarios italianos.⁷

5. Filippo Tommaso Marinetti, “Futurist Manifesto”, en *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909, reimpresso en R. W. Flint (ed.), *Marinetti: Selected Writings* (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1971), pp. 39-44.

6. Christine Poggi, “Folla/Follia: Futurism and the Crowd”, en *Critical Inquiry*, 28:3, primavera 2002, pp. 744-745.

7. Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, “The Futurist Synthetic Theatre”, en *Marinetti: Selected Writings*, p. 123. Paseísta es la traducción convencional de *passatista*, una persona anticuada y conservadora.

Aquí, entonces, vemos el inicio del binario activo/pasivo que ejerce una gran influencia en el discurso dominante de la participación a lo largo del siglo xx: el teatro convencional es ridiculizado como productor de pasividad, mientras que el performance futurista propicia supuestamente una espectaduría dinámica y activa. A este respecto, resulta importante que el modelo ideal de las *serate* futurista no era el teatro basado en las convenciones tradicionales de trama, personaje, iluminación, vestuario, etcétera, y producido por y para las audiencias de clase media; más bien, el modelo era el teatro de variedades, que tenía connotaciones de clase baja, y solía comprender una aparición no consecutiva de espectáculo, acrobacias, *slapstick*, canto, monstruosidades anatómicas y demás.⁸ El teatro de variedad confirmaba la alineación del futurismo con la cultura popular; más aún, éste tenía sus propias convenciones de espectaduría, y buscaba colocar a la audiencia al centro de una experiencia, lo cual ya era el objetivo de la pintura futurista: los artistas proclamaban que, usando técnicas tales como la simultaneidad y las líneas de fuerza, el espectador “*en el futuro debe estar colocado al centro de la imagen*”.⁹ El manifiesto de Marinetti de 1913 sobre el teatro de variedades —publicado por primera vez en el *Daily Mail* de Londres y subsecuentemente en París, Roma y Milán— explicó la atracción de esta dinámica de la espectaduría relacional:

El teatro de variedades está solo en la búsqueda de la colaboración de la audiencia. No permanece estático como un *voyeur* estúpido, sino que se une ruidosamente a la acción, al canto, acompañando a la orquesta, comunicándose con los actores en acciones sorprendentes y diálogos extraños. Y los actores riñen a la manera de los payasos con los músicos.

El teatro de variedades usa el humo de los puros y cigarros para unir la atmósfera del teatro con aquella del escenario. Y dado que las audiencias cooperan de esta forma con la fantasía del actor,

8. Ver Marinetti, “The Variety Theatre” (1913), en *Marinetti: Selected Writings*, pp. 116-122.

9. Pintores futuristas (Balla, Boccioni, Carrà, Russola, Severini), “Exhibitors to the Public” (1912), en *Exhibition of Works of the Italian Futurist Painters* (Londres: Sackville Gallery, 1912), pp. 2-15, citado en Christina Taylor, *Futurism: Politics, Painting and Performance* (Michigan: Ann Arbor, UMI Research Press, 1974) (segunda edición 1979), p. 20.

la acción se desarrolla simultáneamente en el escenario, en las butacas y en la orquesta. Esto continúa hacia el final del performance, entre los batallones de admiradores, los *dandies* melosos que se amontonan en la puerta del escenario para pelearse por la estrella; doble victoria final; cena *chic* y cama.¹⁰

Como una forma de entretenimiento popular de clase baja, el teatro de variedades proveía amplias oportunidades para interrupciones e improvisación por ambas partes. En su iteración futurista, esta participación se volvió directamente antagónica, con los ejecutantes y la audiencia atacándose unos a otros, lo que terminaba con frecuencia en disturbios. Algunas de las técnicas sugeridas para provocar conflicto pueden encontrarse en el manifiesto del teatro de variedades: untar un "pegamento fuerte en algunos asientos, para que el espectador hombre o mujer se quede adherido y provoque la risa de los demás", vender "el mismo boleto a 10 personas: embotellamientos, riñas y discusiones", ofrecer "boletos gratis a caballeros o damas que son notoriamente inestables, irritables o excéntricos y afectos a provocar sobresaltos con gestos obscenos, pellizcando a las mujeres o alguna otra rareza", y rociar "los asientos con polvo para provocar comezón y estornudos en la gente".¹¹ Tan infantiles como puedan parecer los gestos, parecen menores comparados con los insultos que eran lanzados a los artistas, lo que incluye a un miembro de la audiencia en el Teatro Verdi, Florencia, el 12 de diciembre de 1913, que le dio a Marinetti una pistola y lo invitó a suicidarse en el escenario.¹²

Más que ver estos gestos como un despliegue de actitudes antiaudiencia (como han sugerido Michael Kirby y varios más), deberíamos quizá observarlos como *espectadorfílicos*: los performances futuristas no estaban diseñados para negar la presencia de la audiencia, sino para exagerarla, para hacerla visible a sí misma, para agitarla, para poner un alto a la complacencia y cultivar

10. Marinetti, "The Variety Theatre", p. 118.

11. *Ibid*, pp. 33-34. Estas ideas fueron traducidas al teatro futurista ruso tras una gira italiana ahí en 1913-1914: en un recital cubo-futurista en Moscú en octubre 1913, el poeta Aleksei Kruchenykh derramó té hirviendo en la primera fila de la audiencia y pidió ser abucheado para salir del escenario.

12. Marinetti respondió aparentemente, "Si merezco una bala de plomo, ¡ustedes merecen una bala de mierda!" Reportado en Berghaus, *Avant-garde Performance*, p. 37.

la confianza más que un respeto dócil.¹³ Con este fin, los ejecutantes futuristas revirtieron los criterios convencionales del involucramiento de la audiencia: estaban dispuestos a someterse “al escrutinio público”, especialmente en la noche de estreno, y desarrollaron un “horror ante el éxito inmediato”.¹⁴ No obstante, a qué grado los espectadores necesitaban este reentrenamiento era un punto por debatir. Con las audiencias (de todas las clases) asistiendo a miles, claramente había un deseo por parte del público por participar en tales eventos: ser arengados y provocados, tener la oportunidad de interrumpir con preguntas y asaltar de regreso. Más aún, este deseo por una autoaserción de parte de la audiencia estaba ya manifiesto en las galerías de arte en otros lugares de Europa. Kandinski recordó que durante una exhibición en Múnich en 1910, “el dueño de la galería protestó porque tras el cierre de la exposición, él tenía que limpiar cada día los lienzos en los cuales el público había escupido... pero no cortaron los lienzos, como me sucedió en una ocasión en otra ciudad durante mi exposición”.¹⁵ Un año después, Albert Gleizes, escribiendo sobre la sección cubista del Salón de Otoño en París, notó que la sala se convirtió en “una pandilla como aquélla de los *Indépendants*”:

La gente lucha en las puertas para entrar, discute y pelea enfrente de las imágenes; están ya sea a favor o en contra, toman partido, dicen lo que piensan en la voz más alta posible, se interrumpen entre sí, protestan, pierden el temperamento, provocan contradicciones; el abuso desenfrenado surge contra expresiones igualmente efusivas de admiración; es un tumulto de llantos, gritos, carcajadas, protestas.¹⁶

13. Como discute Christine Poggi, los textos futuristas tienen un subtexto más fuerte sobre género, intentando fundir una audiencia “feminizada” con un deseo “masculino” por el poder. En la escritura futurista, así como en la pintura, la multitud generalmente es representada como femenina en su “maleabilidad, su incapacidad para razonar, su susceptibilidad a los halagos y a la histeria, su deseo secreto por ser seducida y dominada”. (Poggi, “Folla/Follia: Futurism and the Crowd”, p. 712.)

14. Michael Kirby, *Futurist Performance* (Nueva York: E. P. Dutton and Co., 1971), p. 27.

15. Wassily Kandinsky, “Franz Marc”, citado en Cohen, *Movement, Manifesto, Melée*, p. 137.

16. Albert Gleizes, citado en Cohen, *Movement, Manifesto, Melée*, pp. 137-138.

En este contexto, la innovación del futurismo no se trataba tanto del empoderamiento de la audiencia como de emplear y redirigir su energía y atención: el futurismo creó las condiciones para una simbiosis entre el acogimiento artístico de la violencia y las audiencias, que querían ser parte de una obra de arte y se sentían legitimadas para participar en su violencia. De manera importante, esto no aplicaba solamente para los miembros de la clase trabajadora de la audiencia en las *serate* futuristas, sino también para las clases alta y media, que arrojaban vegetales y huevos, y traían consigo bocinas de autos, cencerros, silbatos, pipas, cascabeles y pancartas. El propósito era producir un espacio de participación como uno de destrucción total, en el cual las expresiones de hostilidad estuvieran disponibles para todas las clases como una forma brutal de entretenimiento.

La provocación enmarcada teatralmente no era el único medio implementado por los futuristas para agitar la opinión pública. Se apoyaba en otras actividades públicas: manifestaciones, disturbios, discursos, torneos poéticos, piquetes, *rallies* y sabotajes. En 1910, por ejemplo, Marinetti y amigos treparon al campanario de la Plaza de San Marcos en Venecia, para regar 80 mil copias de su tracto *Contra Venezia Passatista* (Contra la Venecia paseísta) sobre la plaza, antes de improvisar un "Discurso a los venecianos" que culminó en una riña. Otros eventos específicamente dirigidos a la clase trabajadora: en verano de 1910, Marinetti ofreció una conferencia sobre "La necesidad de la belleza y la violencia" en el Encuentro sobre el Trabajo en Nápoles, la Cámara del Trabajo Sindicalizado en Parma, y el Ayuntamiento Revolucionario en Milán.¹⁷

Gleizes continúa señalando que el electorado presente el día de la inauguración no sólo estaba conformado por artistas y críticos: "*socialités*, amantes genuinos del arte y marchantes de imágenes se empujaban entre sí, junto con el repartidor de periódicos y el conserje quienes habían recibido una invitación por parte del artista quien es su cliente o que vive en la cuadra". Vale la pena tener en mente estos recuentos cuando consideramos a las multitudes calladamente respetuosas en las exposiciones de arte contemporáneo hoy en día, y la forma en que tales debates vociferantes sobre el arte están confinados ahora a paneles de discusión, seminarios y simposios a una distancia segura del trabajo mismo.

17. Otros eventos parecían dirigirse a una audiencia de clase media y alta, tales como las conferencias de Marinetti en salas de ópera (que incluían ataques a los valores *paseístas* de esta forma de arte), incluyendo La Fenice en Venecia (7 de mayo de 1911) y La Scala en Milán (2 de marzo de 1911).

Vale la pena recordar que estas irrupciones sociales no tuvieron lugar para *épater le bourgeois*,* sino para convertir al mayor rango de italianos a la causa nacionalista, militar, tecnofuturista que pretendía motivar la expansión colonial y despertar el entusiasmo por la guerra. La participación en el teatro futurista era vista de manera explícita como una forma de entrenar y preparar al espectador para la participación en esta nueva era: usando la metáfora de la práctica deportiva, el *Manifiesto del Teatro Futurista Sintético* proclamaba con optimismo que “el Teatro Futurista será un gimnasio para entrenar el espíritu de nuestra raza”.¹⁸ No importaba si las audiencias decían odiar el futurismo; su presencia continua y reacciones violentas creaban una guerra a pequeña escala que comprobaba la validez del programa de los artistas. Mientras las audiencias continuaran prestando atención y siendo provocadas, entonces el futurismo estaba consiguiendo su objetivo como un proyecto político enfocado en afirmar la entrada de Italia al mundo moderno a través de la guerra, la tecnología y la destrucción. El fracaso sólo podría haber sido marcado por la neutralidad de la audiencia: por permanecer *no afectada*, en un modo espectadorial tradicional de contemplación benigna y desapegada.¹⁹

Marinetti comprendía la participación como el final de la espectralidad tradicional, y como un compromiso total con la causa. Experimentar nuevas modalidades estéticas tales como el futurismo significaba abandonar las expectativas tradicionales propias y operar en cambio con base en una apertura total: “es necesario olvidarse enteramente de la cultura intelectual propia, no con el fin de *asimilar* la obra de arte, sino para *entregarse* a ella en cuerpo y alma”.²⁰ Si este abandono evoca el arrebato romántico (“perturbar la paz de las mentes de la audiencia, dejarla ser abrumada por emociones poderosas, aun si son negativas”), entonces también estaba acompañado

* Sorprender a la burguesía, en francés en el original [N. del E.]

18. Marinetti, Settimelli, Corra, “The Futurist Synthetic Theatre”, p. 128.

19. Comparemos este sentimiento con la observación de Breton (discutida más adelante) de que “un hombre exitoso o, simplemente, uno que ya no es atacado, es un hombre muerto”. (André Breton, “Artificial Hells, Inauguration of the ‘1921 Dada Season’”, *October* 105, verano 2003, p. 141.)

20. Manifiesto 1912, “Exhibitors to the Public”, citado en Taylor, *Futurism: Politics, Painting and Performance*, p. 21.

por aspectos indudablemente regresivos: una reducción a la mentalidad pandillera y el abandono de la distancia crítica y la lógica razonada hacia una anticipación descuidada del futuro a través de la violencia nacionalista.²¹ Al leer los recuentos de las *serate*, es difícil no concluir que aquello que fue provocado era sobre todo el más bajo denominador común:

Cuando la cortina subía, una tribu de caníbales aullando levantaba sus miles de armas y saludaba nuestra aparición con una lluvia de objetos desde el mundo animal hasta el vegetal y mineral... Nadie pensó en tomar el primer mundo. Estábamos totalmente abrumados por esta recepción. Mirábamos a nuestra audiencia y comenzábamos a leer los carteles que mostraban desde el patio de butacas: "¡Pervertidos!" "¡Pederastas!" "¡Chulos!" "¡Charlatanes!" "¡Bufones!"²²

Por otro lado, este cataclismo de insultos y ataques puede ser leído también como un signo del deseo de una parte de la audiencia por participar —una demanda que es gratificada *in crescendo* conforme avanza el siglo xx.

Tras 1918, cuando Marinetti regresó de servir en el frente, los performances futuristas se hicieron más espectaculares y abiertamente políticos. Hasta 1914, las *serate* futuristas no tenían una estructura regular y podían consistir en lecturas de poesía, declamaciones políticas, obras de teatro, conferencias, exhibiciones de arte y riñas. Las típicas *serate* tempranas presentaban discursos políticamente provocadores junto a recitales de ideas clave del futurismo (como las declaradas en sus manifiestos) y demostraban cómo éstas últimas podían ser traducidas a un lenguaje performativo. Se traían pinturas al escenario, se tocaba música y se recitaba poesía en verso libre, pero las noches también podían incluir malabarismo, baile y competencias. Hasta este punto, la estética futurista estaba en armonía con los objetivos políticos, pero no enteramente a su servicio. De manera gradual, las ambiciones políticas crecieron con mayor prominencia, con demandas claramente definidas por el antitradicionalismo y el nacionalismo militante, llevando a la consolidación

21. Boris Groys, en Claire Bishop y Boris Groys, "Bring the Noise", en *Tate Etc*, verano 2009, p. 33.

22. Francesco Cangiullo, *Le serate futuriste* (Pozzuoli: Tirenna, 1930), pp.160-161, traducción al inglés por Berghaus en *Avant-garde Performance*, p. 36.

de desarrollos formales. Tras 1914, se introdujo un componente escenográfico y el estilo de la producción se improvisó de forma menos casual. Los performances tenían más guión y se relacionaban con las convenciones del teatro: *Le Basi* de Marinetti (1915), por ejemplo, fue una serie de siete escenas con diálogo mínimo, en que el público únicamente veía las piernas de los actores debajo de una cortina alzada parcialmente.²³ Se le daba la bienvenida a nuevas tecnologías como reflectores electrónicos, paneles de vidrio coloreados, rayos de luz de colores, tubos neón y ultravioleta, todos teorizados por Enrico Prampolini.²⁴ Las audiencias eran mucho mayores (hasta 5 000 personas), y la amistad cercana de Marinetti con Mussolini significaba que el grupo ahora tenía la manera de construir un teatro experimental en los baños de Séptimo Severo en Roma, llevando experimentos ambiciosos al teatro total, tales como *Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti* (1926-36) de Anto Giulio Bragaglia.

En el futurismo, entonces, el performance se convirtió en el paradigma privilegiado para las operaciones políticas y artísticas en la esfera pública. Más que la pintura, la escultura o la literatura, el performance constituyó un espacio de presencia colectiva compartida y autorrepresentación. El deseo futurista por el dinamismo, la activación y el despertar emocional se repite en innumerables llamados de vanguardia de las décadas siguientes, cuando el performance fue percibido como capaz de levantar emociones más vívidamente que la cuidadosa lectura de objetos estáticos. Pero si el acercamiento futurista a la participación fue *via negativa*, como una forma de respuesta emocional total en la cual uno no podría ocupar la posición de un espectador distanciado, sino que era incitado a formar parte en una orgía de destrucción, entonces el modelo de 1960 sería conducido bajo una luz más optimista, como una metáfora artística de la emancipación, autoconciencia y una experiencia agudizada de lo cotidiano. Paradójicamente, las opciones creativas disponibles para las audiencias parecían menos determinadas en los performances futuristas que en la participación orquestada de los *happenings* y demás experimentos de los 60, lo que sugiere que los modos destructivos de participación podrían ser más inclusivos

23. Para el guión de este trabajo, y de varios más, ver Michael Kirby, *Futurist Performance* (Nueva York: PAJ Publications, 1986), pp. 290-291.

24. Enrico Prampolini, "Futurist Scenography" (1915), en Taylor, *Futurism: Politics, Painting and Performance*, pp. 57-60.

que aquellos que desean ser democráticamente abiertos.²⁵ Ésta es una conclusión incómoda que apoyar: como es bien sabido, el recibimiento del futurismo de la nación y la guerra vino a establecer los fundamentos ideológicos del fascismo italiano y, como señaló Walter Benjamin, el fascismo es precisamente la formación política que permite a la gente participar en ella y disfrutar el espectáculo de su propia destrucción.²⁶ En 1924, León Trotsky preguntó:

En cuanto al fascismo italiano, ¿no ha llegado al poder movilizándolo y armando a masas populares de millones de hombres? No es por casualidad ni por error que en dicho país el futurismo ha engrosado el torrente fascista. Trátase, por el contrario, de un desenlace inevitable.²⁷

Trotsky continúa señalando la similitud de medios entre el fascismo italiano y la revolución rusa. La diferencia entre los dos, explica, es que "Nosotros entramos en la revolución. Ellos, en cambio, se precipitaron de cabeza."²⁸ En otras palabras, el futurismo italiano empleó ciegamente la destrucción participativa; entonces la producción cultural colectiva en la Rusia postrevolucionaria estaba basada en afirmaciones estratégicas del cambio social.

25. Como señala provocadoramente Boris Groys, sólo la destrucción es verdaderamente participativa, algo en lo cual todos pueden participar por igual: "queda claro que hay una relación íntima entre la destrucción y el arte participativo. Cuando una acción futurista destruye al arte en su forma tradicional, también invita a todos los espectadores a participar en este acto de destrucción, ya que no requiere habilidad artística alguna. En este sentido, el fascismo es más democrático que el comunismo, por supuesto. Es la única cosa en la que todos podemos participar". Groys, en Bishop y Groys, "Bring the Noise", p. 38.

26. "Su autoalienación [de la humanidad] ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden." Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, (Madrid: Taurus, 1973), p. 57.

27. León Trotsky, "El futurismo y Maiacovski", *Literatura y revolución* (México: Juan Pablos Editor, 1973), p. 51.

28. *Ibid*, p. 53.

II TEATRALIZANDO LA VIDA

En los años que siguieron inmediatamente a la Revolución de 1917, la tríada de autor, obra de arte y audiencia pasó por una reprogramación ideológica que abarcó arte, teatro y música. En términos generales, el objetivo era alinear la práctica cultural con la revolución bolchevique, a pesar de que lo que esto implicaba exactamente era una pregunta peligrosa: ¿reducir la sujeción de la aristocracia en la cultura o promover la producción cultural de la clase trabajadora? ¿Abandonar los medios tradicionales y recibir con brazos abiertos las nuevas tecnologías o destruir la cultura burguesa de una vez? ¿Reflejar la realidad social o producirla? Los ejemplos mejor conocidos de la vanguardia posrevolucionaria —definida inicialmente como futurismo, luego como constructivismo y tras 1921 como productivismo— lidió con estas preguntas al rechazar las formas de arte burguesas y producidas individualmente (tales como la pintura), basadas en el gusto y producidas para un mercado de mecenazgo, en favor de prácticas integradas a una producción industrial y diseñadas para la recepción colectiva. Artistas tales como Tatlin, Ródchenko, Popova y Stepánova buscaron una aplicación social y práctica para su trabajo, diseño de ropa, cerámica, carteles y mobiliario para producción y consumo masivo. En la discusión que sigue no me enfocaré en esta elisión de las bellas artes y artes aplicadas, sino en el teatro y el performance como vehículos privilegiados para la participación colectiva. A pesar de que el cine es observado frecuentemente como la forma de arte avanzado por excelencia de la Revolución Soviética, es la inmediatez, la economía y la proliferación de las producciones teatrales, así como los debates que ocasionaron, lo que provee el paralelo más informativo con el arte participativo actual.²⁹

29. La accesibilidad del teatro significó también su florecimiento en comunidades rurales: "La falta de medios, la falta casi completa de filmes ideológicamente aceptables, el elevado costo de pedir prestado y una serie más de cosas ha hecho que los filmes sólo estén disponibles en las ciudades..." V. Stanev, "Cinema in the Countryside" en William Rosenberg (ed.), *Bolshevik Visions: First Phase of the Cultural Revolution in Soviet Russia*, Parte 2, (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990), p. 113.

Sin embargo, esta discusión necesita ser prologada por el reconocimiento de que uno de los problemas principales de resumir los desarrollos artísticos rusos de la época es la dificultad de aislarlos de las complejidades de un contexto político en el cual los desacuerdos internos llevaron a encuentros, conflictos y renunciaciones en una base casi mensual. Aun dentro de los grupos de vanguardia había desacuerdos internos que hacían difícil generalizar, e incluso más difícil producir una cronología inteligible del periodo. La situación se exagera por la escasez de imágenes en relación con este material y con la falta de recuentos de primera mano para iluminar qué imágenes tenemos. A continuación me enfocaré en los temas de la cultura nueva *versus* la vieja, autoría colectiva *versus* individual, e igualdad *versus* calidad. Éstas serán utilizadas como las ideas conductoras a través de una discusión de las principales posiciones teóricas que siguieron de manera inmediata a la Revolución, y contrastando recuentos de la invención y la difusión del espectáculo de masas. Concluiré con algunas reflexiones sobre el intento soviético por recalibrar la música entre las líneas participativas.

La pregunta sobre si la Revolución debería o no ocasionar una forma completamente nueva de cultura producida por y para el proletariado o si debería retener sus lazos con la herencia cultural a pesar de sus fallas ideológicas, fue un punto clave de conflicto entre los teóricos inmediatamente después de 1917. El Proletkult (acrónimo de organizaciones proletarias culturales-educativas) fue formado como una coalición de grupos de intereses de clase trabajadora poco antes de la Revolución, pero para 1918 ya se había convertido en una organización nacional dedicada a definir nuevas formas de cultura proletaria conservando la doctrina colectivista. Su teórico fundador, Aleksandr Bogdánov (1873-1928), era un economista, filósofo, físico, escritor de ciencia ficción y activista que identificó un vacío importante en el pensamiento marxista entre el proletariado como una fuerza revolucionaria y como el constructor de una nueva sociedad. Para Bogdánov, este hiato tenía que ser llenado a través de la educación y el entrenamiento en una nueva cultura política, produciendo una *intelligentsia* de trabajadores en lugar de una de partidos políticos. Como tal, él fue el defensor más abierto de suprimir la cultura burguesa del pasado a favor de una nueva cultura proletaria que no hiciera referencia a la herencia cultural. Como Zenovia Sochor ha argumentado, el Proletkult buscaba revolucionar la cultura desde tres frentes: en el trabajo (al fusionar al artista y al trabajador), en el estilo de vida (en el hogar y

en el trabajo), y en el sentimiento y opinión (creando una conciencia revolucionaria).³⁰ Todo esto tuvo consecuencias radicales para la cultura, a la cual Bogdánov veía como “el arma más poderosa para organizar las fuerzas colectivas en una sociedad de clases —fuerzas de clase”.³¹ El arte, la literatura, el teatro y la música en conjunto eran sujetos de una reorganización que proponía traer a la producción cultural en línea con los ideales colectivistas.

El énfasis de Bogdánov en la independencia de la cultura de la clase trabajadora, a una distancia prudente del Partido Comunista y del Estado soviético, significó que entrara en conflicto con la idea de Lenin del cambio revolucionario, a pesar de que esta diferencia era política al mismo grado que artística. Lenin, en la medida en que estaba preocupado incluso por el arte y la cultura, deseaba que procedieran sobre la base de los estándares burgueses existentes más que con el borrón y cuenta nueva de la visión Proletkult de la cultura de los trabajadores. Esto fue motivado no únicamente por un apego a la cultura tradicional, sino por el escepticismo político relativo al utopismo ingenuo de los planes esquemáticos de Bogdánov para una “nueva cultura proletaria” cuando más de 150 millones de rusos eran analfabetas y el país requería una modernización básica. Esto, desde su punto de vista, era el verdadero “trabajo sucio” que debería ser logrado por el partido.³² La objeción de Lenin al Proletkult también se basaba en una larga rivalidad con Bogdánov, quien durante años había sido la segunda influencia más fuerte en los bolcheviques. Estas diferencias llevaron a Lenin a escribir una resolución contra el Proletkult en 1920, en la cual argumentaba que el marxismo era significativo a nivel histórico precisamente porque *no* rechazaba los logros culturales de las épocas precedentes sino que, por el

30. Zenovia A. Sochor, *Revolution and Culture: The Bogdanov-Lenin Controversy* (Ithaca: Cornell University Press, 1988), p. 134.

31. Aleksandr Bogdánov, “The Proletarian and Art” (1918), en John Bowlit (ed.), *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism 1902-34* (Nueva York: Viking Press, 1976), p. 177.

32. Lenin, citado en Max Eastman, *Artists in Uniform: A Study of Literature and Bureaucratism* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1934), p. 244. Sochor caracteriza la principal diferencia entre Bogdánov y Lenin como relativa a sus posiciones sobre la utopía: para Bogdánov debía mantenerse viva y realizarse, mientras que para Lenin debía limitarse y diferirse. Ver Sochor, *Revolution and Culture*, p. 223.

contrario, "ha asimilado y reelaborado todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años de desarrollo del pensamiento y la cultura humanos."³³ De aquí en adelante, el Proletkult fue convertido en una subsección del Comisariado Popular para la Instrucción Pública (Narkompros), con fondos severamente reducidos e influencia en el correspondiente decrecimiento. En 1921 Bogdánov fue retirado del Comité Central del Proletkult de una vez por todas.

Uno de los principales argumentos para el rechazo de la cultura previa era el hecho de que era producida y consumida por individuos, en lugar del nuevo modelo ejemplar de autoría colectiva. Para Bogdánov, la producción cultural debería ser racionalizada como si fuera una industria, lo que llevaba a una redefinición de la autoría en la cual la originalidad no se entendía ya como una expresión independiente del sujeto artístico, sino como "la expresión de su propia participación activa en la creación y desarrollo de la vida colectiva".³⁴ La creatividad estaba separada de la herencia romántica de la reclusión individual y de "los métodos indeterminados e inconscientes ('inspiración', etc.)", y redirigida hacia la producción organizada racionalmente.³⁵ El rechazo de la autonomía del arte, llevó a Bogdánov a mantenerse en la postura de "no hay y no puede haber una delimitación estricta entre creación y labor ordinaria": el arte puede y debe ser reimaginado como un proceso organizado e industrializado como cualquier otro, dado que "la creación (artística) es la forma más elevada y compleja de trabajo" y "sus métodos se derivan de los métodos del trabajo".³⁶ De ahora en adelante, ser creativo significaba sobrepasar las contradicciones, combinar materiales en formas nuevas y generar nuevas soluciones sistémicas (tales como la autoría colectiva de periódicos). El arte como una categoría debía ser subordinado a los fines instrumentales del "trabajo artístico socialmente dirigido", como argumenta Alexei Gan, el autor de "Constructivismo" (1922):

33. Lenin, "La cultura proletaria" (1920), en V.I. Lenin, *La literatura y el arte* (Moscú: Editorial Progreso, 1979), p. 271.

34. Bogdánov, "The Paths of Proletarian Creation" (1920), en Bowlit (ed.), *Russian Art of the Avant-garde*, pp. 181-182.

35. *Ibid*, p. 181.

36. *Ibid*, pp. 178-182.

Un tiempo de oportunidad social ha comenzado. Un objeto de significación únicamente utilitaria será presentado en una forma aceptable para todo... Permitámonos apartarnos de la actividad especulativa [*i.e.* el arte] y encontrar el camino hacia el trabajo verdadero, aplicando nuestro conocimiento y habilidades para el trabajo real, vivo y oportuno... No para reflejar ni para representar ni para interpretar la realidad, sino para construir y expresar realmente las tareas sistemáticas de una nueva clase, el proletariado.³⁷

Vemos aquí, entonces, los inicios de la idea de que el arte debería ser útil y debería efectuar cambios concretos en la sociedad. Contra el individualismo burgués, se argumentó, el Proletkult debería albergar “las relaciones de *camaradería*, *i.e.* conscientemente colectivas”.³⁸ Haciendo de lado el énfasis abierto en la industrialización, varios de estos sentimientos de instrumentalización resuenan en las discusiones presentes en torno al arte intervencionista, activista y socialmente comprometido. Y estas discusiones repiten las mismas paradojas que estuvieron presentes en los 20: a pesar de la creencia entusiasta de Bogdánov en la organización racional de la cultura proletaria, había una clara contradicción entre su deseo humanista por terminar la alienación y su intolerancia por aquellos que se alejaron del camino recomendado hacia el colectivismo. Se esperaba que el proletariado participara por su propia voluntad, pero sólo en una forma apropiada a la posición de su clase. Con la creatividad reescrita como una empresa social (más que individual), el estatus de la interioridad y la emoción individual se tornó problemático. El arte era, para Bogdánov, una herramienta para movilizar un sentir, pero de una variedad estrictamente política: “El arte puede organizar los sentimientos exactamente en la misma manera en que la propaganda [organiza] el pensamiento; los sentimientos determinan la voluntad no con menor fuerza que las ideas”.³⁹

37. Alexei Gan, “Constructivism”, en Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922* (Londres: Thames and Hudson, 1962), p. 286. Existe una traducción al español en *Constructivismo*, F. Fernández Buey (trad.), (Madrid: Alberto Corazón, 1972), p. 109-159. [N. del E.]

38. Bogdánov, “The Paths of Proletarian Creation”, p. 180.

39. Bogdánov, citado en Sochor, *Revolution and Culture*, p. 148.

Esta conscripción de afecto fue una de las principales objeciones hechas por Trotsky al trabajo del Proletkult. Un pensador de la cultura infinitamente más sutil que Bogdánov, a Trotsky le pareció que privilegiar la psicología colectiva sobre la individual era uno de los obstáculos centrales:

¿Qué significa la negación de los “recuerdos históricos” y de la psicología individual, en la literatura y en el teatro? ... ¿De qué manera, apoyado sobre qué fundamento y en interés de qué puede dirigirse el arte al mundo interior del hombre contemporáneo, que está ansioso de crear una nueva existencia que modifique a la vez su propia subjetividad? Y si el arte no puede ayudar a la educación del nuevo hombre, a su afirmación y perfeccionamiento, ¿para qué servirá entonces?⁴⁰

La visión de Trotsky de la cultura abogaba por la libertad creativa como autoeducación, en lugar de coyunturas para producir arte inspirado ideológicamente: en su opinión, no había caso en hacer demandas en lo que debería ser el contenido del arte para las masas, dado que éste tenía que evolucionar por su propia cuenta, como un movimiento psicológico colectivo. En lugar de homogeneizar las masas en una entidad singular, él señaló que la clase habla *a través* de sus individuos.⁴¹

He ahondado en Trotsky aquí porque su posición es importante para colocarla sobre el discurso contemporáneo del arte socialmente comprometido, que se caracteriza frecuentemente por una aversión a la interioridad y el afecto: puede parecer a menudo que la elección radica entre lo social o lo solipsístico, lo colectivo o lo individual, sin lugar para maniobrar entre los dos. Quizá es revelador que Bogdánov, el más fundamentalista de los teóricos Proletkult, fue entrenado no en el arte, sino en la medicina; es tentador adscribir a su determinación por desechar la cultura anterior, y sus lentas y pesadas directivas para el arte proletario a una falta de simpatía nata por las artes. (De hecho, Bogdánov regresó a la me-

40. Trotsky, *Literatura y revolución*, p. 58.

41. Trotsky, *Literatura y revolución*, p. 58. Citando el adagio marxista de que el arte es un martillo con el cual se moldea a la sociedad, en lugar de un espejo que sostiene pasivamente un reflejo de la misma, Trotsky argumentaba que la sociedad necesita a ambos, el martillo y el espejo —dado que, ¿cuál es el uso del martillo a menos que puedas ver con precisión lo que estás moldeando?

dicina tras dejar el Proletkult en 1921, y murió como consecuencia de un experimento de transfusión sanguínea sin éxito en 1928.)

¿Pero cómo participaron los resultados de estos debates estéticos en las obras producidas bajo la guía del Proletkult? Al insistir en el colectivismo del teatro como “el arte más cercano y más comprensible para la clase trabajadora”, el Proletkult se construyó sobre innovaciones en una participación antijerárquica que ya había comenzado en el teatro previo a la Revolución.⁴² Vsévolod Meyerhold, por ejemplo, había estado experimentando con tales formas teatrales desde 1910: retirando el proscenio, introduciendo diferentes niveles en el escenario, intentando crear una unidad de acción entre actores y audiencia. Su producción *El amanecer* (1920) incluía admisión gratuita, boletines de noticias, las paredes con pancartas, una audiencia bañada con folletos políticos y una dura luz blanca para deshacerse del ilusionismo, todo lo cual servía para aumentar el contenido (un drama simbolista en verso sobre el levantamiento proletario escrito por el poeta belga Émile Verhaeren). Con el fin de lidiar con la dirección escénica que requeriría a una multitud, Meyerhold sugirió involucrar a la audiencia misma, lo cual presentó como una misión educativa, una forma de entrenar al pueblo para ser actores. Incluso más exitosa que *El amanecer* fue la colaboración de Meyerhold con Vladímir Mayakovski, *Misterio bufo*, interpretada por primera vez en 1918 y reescrita en 1921 para incrementar su relevancia para los eventos acontecidos desde la Revolución. La obra involucra una inundación y el subsecuente triunfo jubiloso de los “inmundos” (el proletariado) sobre los “limpios” (la burguesía), y combinaba un drama tradicional (*folk*) y experimentación de vanguardia al servicio del mensaje revolucionario. Una vez más, Meyerhold desmanteló el proscenio para revelar los mecanismos de la escenografía; el escenario estaba ocupado por plataformas en diferentes niveles, interconectado por escalones, una rampa grande inclinada hacia abajo, hacia la primera fila de asientos. A lo largo de la interpretación, la audiencia estaba autorizada a ir y venir como le placiera, y a responder al acto con interjecciones; en el último acto, la interpretación se esparcía en cajas en el au-

42. Camarada N.I. Goncharko (delegado del Proletkult de la ciudad de Sarátov), citado en Kerzhéntsev, “The Proletarian Theatre”, reporte y discusión en la Conferencia Rusa del Proletkult, 17 de septiembre de 1918, en Rosenberg (ed.), *Bolshevik Visions*, p. 131.

ditorio, y la audiencia era invitada a mezclarse con los actores en el escenario.⁴³

A pesar de que estos experimentos teatrales intentaban socavar la distinción entre ejecutantes y audiencia, según los estándares contemporáneos, sus roles respectivos siempre permanecieron bastante claros. Los teóricos del Proletkult, tales como Platon Mikhailovich Kerzhéntsev (1881-1940) jugaron un papel decisivo para desarrollar una forma total de teatro colectivo para los fines revolucionarios. Kerzhéntsev defendía el fin de los repertorios burgueses e incluso de los actores burgueses, y promovía por el contrario el drama que tomaba como materia de trabajo las crisis de las luchas de clase (huelgas, levantamientos, insurrecciones, revueltas), y que era interpretado por el proletariado como parte de “un taller permanente... donde las estrellas y los extras sean desconocidos”.⁴⁴ Por lo tanto, algunos grupos de teatro Proletkult tomaron la forma de una institución colectiva en la cual cada miembro del teatro, desde el tramoya hasta el actor, participaban en todos los aspectos de la producción —desde coser el vestuario hasta la elaboración de la utilería, la dirección de escenas a la elección de las obras—. Esto era percibido como una forma de expresar la conciencia colectiva; como tal, los objetivos del Proletkult eran tanto sociales como técnicos: “Por un lado, establecer el centro de una autoexpresión colectiva para los trabajadores; por el otro, romper con la especialización en el teatro.”⁴⁵ Para Kerzhéntsev era importante que este nuevo teatro siguiera el “principio de amateurismo” en el cual los actores evitaban la profesionalización en aras de mantener su proximidad con las masas; él anhelaba que las audiencias del futuro no dijeran “voy a ver algo”, sino “voy a participar en algo”.⁴⁶ A diferencia de los sets de Mayakovski y Meyer-

43. Ver Huntly Carter, *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia* (Londres: Chapman and Dodd, 1924), Capítulo 6. Aproximadamente 120 000 personas vieron *Misterio bufo* en sólo cinco meses. Trotsky, sin embargo, expresó sus reservas sobre el éxito de Mayakovski al dejar “su órbita individualista” e intentar “entrar en la órbita de la Revolución”. Trotsky, “Literatura y revolución”.

44. Platon Mikhailovich Kerzhéntsev, *Tvorcheskii Teatr*, 1923, citado en Robert Leach, *Revolutionary Theatre* (Londres: Routledge, 1994), p. 23.

45. Carter, *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*, p. 89.

46. Kerzhéntsev, *Tvorcheskii Teatr*, p. 38, citado por Katerina Clark, *Petersburg: Crucible of Revolution* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), p. 125.



Teatro Proletkult: producción de *La estupidez suficiente en cada hombre sabio*, 1923, de Aleksandr Ostrovsky por Serguéi Eisenstein. El cartel dice "La religión es el opio del pueblo".

hold, aquéllos del teatro Proletkult nunca son fotografiados como entornos por derecho propio y son impresionantemente magros –tablas, escaleras, poleas sencillas y fondos de tela, como en los numerosos ejemplos reproducidos en *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia* (1924) de Huntly Carter.

A pesar de las dificultades económicas, el teatro amateur proliferó a lo largo del país tras 1917; el crítico formalista Víktor Shklovski señalaba que "Los círculos dramáticos se estaban multiplicando más rápido que los protozoarios. Ni la falta de combustible, ni la falta de comida, ni la Entente –no, nada puede detener su crecimiento."⁴⁷ Carter reportaba que "Nada más en Kosotroma hay 600 círculos dramáticos del pueblo. En el distrito de Nizhni-Nóvgorod hay alrededor de 900."⁴⁸ Los trabajadores escribían obras de manera colectiva, de las cuales las más exitosas pasaron al repertorio del

47. Víktor Shklovsky, citado en Lynn Mally, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia* (Berkeley: University of California Press, 1990), p. 245.

48. Carter, *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*, p. 103.

teatro Proletkult para que otros las interpretaran.⁴⁹ No obstante, el grado al que estas obras correspondían a las innovaciones del teatro prerrevolucionario es materia de debate. Los guiones tendían a estar cargados de afirmaciones ideológicas, tales como *El albañil* (1918), del activista Proletkult Pavel Bessalko. Como Kate-rina Clark observa irónicamente: "Escrita en alabanza a una nueva época de tecnología y hegemonía proletaria, trata de la esposa de un arquitecto quien, de forma predecible, termina descontenta de su marido burgués y se escapa con un albañil para unirse a un movimiento revolucionario —para su gran satisfacción, sin duda, pero no para el agrado de los críticos, quienes encontraron la trama motivada con gran pobreza y la obra terriblemente sosa."⁵⁰

Tal énfasis en el contenido social sobre la forma artística era también un problema para el teatro profesional. Anatoly Lunacharski, el principal consejero cultural de Lenin, creía en preservar la cultura clásica (tal como el Ballet Bolshoi y el Teatro Mariinski) dado que el proletariado no estaba inspirado por las actuaciones de teatro contemporáneo:

E imagínese, camarada Kerzhéntsev, que no sólo he visto cómo se aburría el proletariado en la representación de unas cuantas obras "revolucionarias", sino que incluso he leído una declaración de marinos y obreros pidiendo que estos espectáculos revolucionarios sean suprimidos y sustituidos por representaciones de Gogol y Ostrovsky.⁵¹

En cambio, Kerzhéntsev reporta una competencia por un nuevo repertorio de obras socialistas, pero la calidad de las entradas era tan pobre, que el jurado batalló en encontrar obras, incluso de Europa, con una afiliación ideológica lo suficientemente correcta. De forma predecible, Kerzhéntsev no sintió que esto fuera un problema, sólo algo sintomático de un periodo de transición: "una gran parte de ellos [*i.e.* de los trabajos teatrales] no tienen un nivel

49. Robert Leach da el ejemplo de los trabajadores que producen la obra *Don't Go* con base en analizar la relaciones sociales retratadas en una pintura de su sala de reuniones. Ver Leach, *Revolutionary Theatre*, p. 39.

50. Clark, *Petersburg*, p. 110.

51. Lunacharski, citado en Sheila Fitzpatrick, *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917 - 1921)* (Madrid: Siglo XXI editores, 1977), p. 176.

suficientemente alto en el sentido artístico. Esto es comprensible: la cultura proletaria apenas está naciendo. El teatro proletario no ha tenido aún la oportunidad de expresarse; no había condiciones para su existencia en la realidad histórica.”⁵²

No obstante, la respuesta negativa contra estos requerimientos políticos ya era visible a inicios de los 30. En 1931, el autor Yevgueni Zamiatin apuntó que “el repertorio es ahora el punto más débil en el teatro ruso. Parece que algo bastante inconcebible ha tenido lugar: era mucho más fácil mover el tremendo peso de la economía y de la industria que una sustancia aparentemente ligera y etérea tal como el arte dramático”.⁵³ Para Zamiatin, el reclamo del Estado por que el drama tratara con los temas contemporáneos, había desatado una epidemia de malas obras; él señala que, de las producciones que más duraron en Moscú durante 1930, “sólo una trató los problemas actuales tales como la industrialización, los *kolkhozes*, etcétera”.⁵⁴ Es revelador que una de las grandes novelas de este periodo, *La excavación* (1930) de Andréi Platónov, trata precisamente estos temas, pero como una sátira finamente juzgada del forzado programa de colectivización de Stalin.

No es sorprendente entonces que, de las obras Proletkult, sólo conserven un lugar dentro de la historia del teatro tantas como se pueden contar con los dedos de la mano. Una de ellas es la producción de Serguéi Eisenstein de *Máscaras de gas* (1923) de Serguéi Tretiakov, interpretada durante cuatro noches de marzo y abril de 1924. La obra cuenta la lucha heroica de los trabajadores soviéticos por arreglar una fuga de gas sin ayuda de máscaras o elementos protectores, y fue puesta en escena en el interior de la fábrica de gas de Moscú a las afueras de la ciudad. A pesar del uso vívido y altamente innovador de la especificidad de sitio —la audiencia estaba sentada en bancas de madera en un área despejada de la fábrica, rodeada por turbinas, tanques de metal, pasarelas, máquinas para revolver cemento y el olor de gas— la obra tuvo

52. Kerzhéntsev, “The Proletarian Theatre”, en Rosenberg (ed.), *Bolshevik Visions*, p. 129. Una solución era adaptar obras existentes, tales como *Zor* de Verhaeren, al reducir el papel del héroe y ampliar el de las masas.

53. Evgeny Zamyatin, “The Modern Russian Theatre” (1931), en E. y C.R. Proffer (eds.), *The Ardis Anthology of Russian Futurism* (Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1980), p. 204.

54. Yevgueni Zamiatin, “The Modern Russian Theatre”, p. 205.



Máscaras de gas de Serguéi Tretiakóv, producida por Serguéi Eisenstein, fábrica de gas de Moscú, 1924.

múltiples problemas. La trama de Tretiakóv era predecible (un periodista radical guía a los trabajadores de gas a arreglar la fuga y a salvar la fábrica), y demostró lo difícil que es atraer a una audiencia a las afueras de la ciudad, mientras que el propio equipo de la fábrica de gas consideraba que el performance era un fastidio.⁵⁵ Incluso así, Jay Leyda reporta que a pesar de que la obra era tosca y la actuación retórica y con una instrucción nula, cuando los hombres, enfrentado la muerte, descienden al hueco del ascensor para salvar la fábrica, “los minutos se volvieron tensos con una realidad que ninguna representación escénica con actores profesionales e iluminación moderna, llegaría a rozar.”⁵⁶ Esta inmediatez es detectable en las imágenes que existen de la producción: la silueta de un hombre parado en un pasaje sobre un desfiladero industrial de poleas, barras y pipas, iluminadas por detrás con un brillo industrial. El ejemplo de Eisenstein destaca de inmediato de entre el vasto cuerpo de las producciones de teatro Proletkult,

55. Para un recuento contextual más detallado, ver Mel Gordon, “Eisenstein’s Later Work at the Proletkult”, en *TDR*, 22:3, septiembre 1978, pp. 111–112.

56. Babette Deutsch citado en Jay Leyda, *KINO: Historia del cine ruso y soviético* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965), p. 218.

cuyo carácter formulaico lleva a uno a imaginar que cada producción es más o menos la misma obra con variaciones menores en personal y trama. En *Máscaras de gas*, el abismo entre la calidad (de la producción) y la equidad (en mensaje y accesibilidad) parece haber sido menos distante de lo usual.

Los grupos de teatro amateur han dado también origen a organizaciones relacionadas como el Periódico Viviente (1919) –un *feuilleton* teatral o montaje dramatizado, basado en parte en los eventos políticos y en parte en temas locales que emergen de la vida diaria– y el colectivo *agitprop* Blusa Azul (1923 en adelante).⁵⁷ Para 1927 había más de 5 000 tropas Blusa Azul y 7 000 grupos de Periódico Viviente en clubes, colectivos y fábricas, así como cientos de compañías de teatro campesino amateur en cada provincia. Este entusiasmo por el teatro se extendió a demostraciones y marchas; el escritor austriaco René Fülöp-Miller ofrece un divertido recuento de estos eventos, que incluían escenas alegóricas sobre el trabajo y la industria, juicios públicos para iluminar a la gente (sobre la salud, analfabetismo, los asesinos de Rosa Luxemburgo, y demás), y una marcha sumamente creativa que involucraba diagramas de la producción de la fábrica, un funeral y la cremación de vieja maquinaria de granjas, con participantes disfrazados como nabos y pepinos.⁵⁸ De manera característica, Fülöp-Miller también desacredita el mensaje de estos eventos como políticamente simplistas e ingenuos –pero sólo fue necesario un pequeño paso para ir de estos desfiles y procesiones a los espectáculos de masas al aire libre, una moda que alcanzó su pico en San Petersburgo en 1920.

Antes de discutir el espectáculo de masas, deberíamos señalar que la historia del arte y la historia del teatro ofrecen distintas narrativas genealógicas para este fenómeno. Para la historia del arte, el precursor tuvo lugar en 1918, cuando los artistas del futurismo ruso produjeron una escenografía dinámica al retrabajar el Palacio de Invierno y la plaza frente a él. En este escenario,

Altman, Puni, Bogoslavskaya y sus amigos decidieron escenificar un *re-enactment* masivo de la toma del Palacio de Invierno... El realis-

57. Ver John W. Casson, "Living Newspaper: Theatre and Therapy", en *TDR*, 44:2, verano 2000, pp. 108-109.

58. Ver René Fülöp-Miller, *The Mind and Face of Bolshevism: An Examination of Cultural Life in Soviet Russia* (Londres y Nueva York: Putnam's Sons, 1965, primera publicación 1927), Capítulo 7.

mo fue provisto por un batallón entero, y su equipamiento prestado, y cientos de ciudadanos de Petrogrado, todo dramatizado por gigantes arcos de luz... Sorprende poco que al escuchar sobre esto más tarde —no se pensó que fuera necesario un permiso para un desfile teatral— las autoridades dieran una reprimenda severa al comandante del batallón que no había sabido nada de esto. ¡Podría haber sido real!⁵⁹

Los historiadores del teatro, por el contrario, presentan el espectáculo de masas como emergiendo de una serie de compromisos teóricos e ideológicos que habían estado cocinándose desde inicios de la primera década del siglo, y nunca mencionan el evento de 1918. Una vez más, la figura clave es Kerzhéntsev, un influyente defensor del teatro colectivo no profesional. Su libro *El teatro creativo* (1918) estaba informado por sus experiencias de ver los desfiles tradicionales y *folk* en los EEUU y en el Reino Unido, y por el libro *El teatro del pueblo* (1903) de Romain Rolland, un recuento de teatro francés “por y para la gente”, que cubría el periodo de 1789 a la entrada del siglo xx.⁶⁰ Kerzhénstev vio éstos como ejemplos de alternativas al teatro profesional y una oportunidad para que la cultura evolucionara como la gente misma. Él alentó los desfiles y el espectáculo de masas como formas de teatro particularmente efectivas, ya que ambos promueven el uso del espacio público: “¿Por qué confinar el teatro al arco del proscenio cuando puede tener la libertad de la plaza pública?”⁶¹ Los espectáculos monumentales en exteriores alentaban la participación de masas, asimilando el individualismo en los *displays* abrumadores visualmente dada la presencia colectiva. Fueron particularmente populares en San Petersburgo, donde una serie de festivales de masas tuvo lugar entre 1919 y 1920. El primero fue realizado para la celebración del Día de Mayo (Día del Trabajo) en 1919, titulado *La tercera internacional* (“una escenificación de eslóganes sobre la revolución, el fin de los tiranos, el entierro de los mártires, y la paz mundial”)

59. Gray, *The Great Experiment*, pp. 217-218. La fuente de Gray fue un participante en el evento, el arquitecto constructivista Berthold Lubetkin (p. 309, nota 7).

60. Platon Mikhailovich Kerzhéntsev, *Das Schöpferische Theater*, Hamburgo, 1922. Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple* (París: Cahiers de la Quinzaine, 1903), prefacio, s.p.

61. Kerzhéntsev, *The Creative Theatre*, 1918, citado en Leach, *Revolutionary Theatre*, p. 24.

y fue seguido por cuatro espectáculos con un empuje no menos ideológico durante 1920.⁶²

Los primeros espectáculos del ciclo de 1920, *El misterio de la labor liberada* (el Día de Mayo) y *El sitio de Rusia* (el 20 de junio), involucraron a miles de participantes. Ambos fueron dirigidos desde dentro de la acción, y atraieron audiencias superiores a las 35 000 personas en la plaza. *El misterio de la labor liberada* representaba un esquema histórico que se convertiría en la característica estándar de los festivales revolucionarios, en el cual los bolcheviques eran herederos de una larga tradición de rebelión contra la autoridad ilegítima. También era típico en cuanto a que presentaba un panegírico de la Revolución de Octubre como una manera de replantear la demanda bolchevique por el liderazgo del comunismo internacional; en otras palabras, a pesar de su diégesis presumiblemente internacional, el espectáculo de masas también funcionaba como una manera de afirmar la primacía rusa sobre otros grupos nacional socialistas. El tercer espectáculo de esta serie, *Hacia una comuna mundial*, fue llevado a cabo el 19 de julio de 1920 y adoptó igualmente una estructura histórica (la Primera, Segunda y Tercera Internacionales) y un vasto número de intérpretes (4 000 participantes actuando ante una multitud de 45 000). Incluía *re-enactments* de la Revolución Francesa, la Guerra de 1914 y el triunfo del Ejército Rojo. En palabras de Fülöp-Miller, era un intento por “pasar directamente de la ilusión de la acción dramática a la realidad: una gran parte del pueblo era usada como el escenario de los eventos; aparecían tropas reales y la ‘representación del mundo entero’ era ‘real’ en tanto a que consistía de hecho en representaciones de las organizaciones del partido internacional comunista.”⁶³

Convenientemente, James von Geldern resalta algunos de los problemas artísticos que surgieron en la producción de los espectáculos de masas, de los cuales todos giraban en torno al conflicto entre requerimientos artísticos e ideológicos. El principio de usar amateurs significó que la actuación era débil, el deseo por espontaneidad llevó de hecho a la acción caótica, y el uso de miles de cuerpos —tras ensayos que involucraban apenas cientos— llevó a interpretaciones lentas: “la necesidad inesperada de alternar sali-

62. A. I. Piotrovsky, citado en Richard Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution* (Oxford: Oxford University Press, 1989), p. 94.

63. Fülöp-Miller, *The Mind and Face of Bolshevism*, p. 146.

das y entradas creaba largos periodos muertos, al extremo de que la interpretación duró seis horas enteras".⁶⁴ Más aún, la naturaleza repetitiva de las tramas –levantamientos y rebeliones interminables– necesitaba más variaciones para triunfar artísticamente, pero esto no podría ser hecho sin poner en riesgo la precisión histórica y un mensaje ideológico consistente. Como señala von Geldern, "cada revuelta era una masa arremolinada de cuerpos –ningún líder podía destacar entre la multitud; y cada revuelta estaba igualmente desorganizada mientras se lanzaban hacia la escalera."⁶⁵

El colofón de los espectáculos de 1920, y posiblemente el más exitoso artísticamente, fue *La toma del Palacio de Invierno*, llevado a cabo el 7 de noviembre para celebrar el tercer aniversario de la Revolución. Dirigido por Nikolai Evreinov, el *re-enactment* involucró a más de 8 000 participantes y a más de 100 000 espectadores, que estaban reunidos en dos grupos en el centro de la Plaza Uritsky. Se enfocaba en un solo evento –los Guardias Rojos, guiados por los bolcheviques, tomando el Palacio de Invierno–, y por consiguiente no tenía el historicismo leninista de los espectáculos precedentes; desde un punto de vista teatral esto significó también que era más conciso y negociable (el evento duró una hora y cuarto). Las preparaciones comenzaron a las 10 p.m. y la acción tuvo lugar en tres áreas frente al Palacio de Invierno, las cuales estuvieron iluminadas con haces de luz en distintos momentos de la acción. De acuerdo con el historiador de teatro František Deák, la dirección fue muy efectiva y mucho mejor organizada que la toma real del Palacio de Invierno, la cual habría estado llena de confusión.⁶⁶ Tres escenarios aparecieron simultáneamente –dos convencionales (representando a las armadas "roja" y "blanca", respectivamente) y "un escenario real, histórico" (el Palacio de Invierno mismo)–, pero sólo uno era iluminado a la vez, para concentrar la atención de los espectadores.⁶⁷ Richard Stites ha observado cómo era completamente militar el modelo organizacional de esos even-

64. James von Geldern, "Putting the Masses in Mass Culture: Bolshevik Festivals, 1918–1920", en *Journal of Popular Culture*, 31:4, 1998, p. 137.

65. James von Geldern, "Putting the Masses in Mass Culture", p. 138.

66. František Deák, "Russian Mass Spectacles", en *TDR*, 19:2, junio 1975.

67. Nikolai Evreinov, entrevista en *Life of Art*, 30 de septiembre de 1920, en Vladimir Tolstoy et al., *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918–33* (Londres: Thames and Hudson, 1990), p. 137.

tos colosales, con los intérpretes agrupados en unidades de diez que recibían instrucciones a través de una cadena de comandos directivos: “los actores eran divididos en pelotones cuyos líderes eran entrenados por directores de acuerdo con una partitura o plan de batalla detallado y desplegado por el uso de señales militares y teléfonos de campaña.”⁶⁸ Como tal, el *re-enactment* estaba altamente dirigido y parecía apuntar a producir un recuerdo encubridor, mejorando los eventos originales y permitiendo que un incidente secundario de la Revolución jugara una parte importante en el imaginario colectivo, incluso para aquéllos que habían participado en los eventos originales. Evreinov supuestamente

llegó al grado de buscar a participantes originales del evento y utilizarlos en la interpretación. Esto iba de acuerdo con sus teorías de la teatralidad de la vida y del teatro de la memoria, en el cual el pasado (el espectáculo mental) es cambiado en el presente —el espectáculo de la acción viva— por una recreación completa de las circunstancias pertenecientes al evento en sí como tuvo lugar en la realidad.⁶⁹

A su vez, Susan Buck-Morss señala que el teatro de masas no sólo escenificaba la revolución; escenificaba la *escenificación* de la revolución: la interpretación era en potencia políticamente precaria, dado que recreaba las condiciones para el derrocamiento revolucionario.⁷⁰

A pesar de que Evreinov era hasta cierto punto un clasicista y no era conocido por su enfoque experimental ante las producciones, había publicado varios libros sobre teatro, incluyendo los tres volúmenes de *Teatro para uno mismo* (1915-1917), en el

68. Stites, *Revolutionary Dreams*, p. 96. Clark señala que las presentaciones de espectáculos masivos en Occidente llegaron a su cúspide durante o justo tras el periodo de guerra, cuando era posible movilizar tales cantidades de personas y equipo. En Rusia este año cúspide fue 1920, cuando la guerra civil estaba decayendo y las tropas estaban menos comprometidas en el frente, pero aún tenían que ser retiradas. Ver Clark, *Petersburg*, p. 133.

69. Déak, “Russian Mass Spectacles”, p. 20. Esta búsqueda por participantes auténticos también fue adoptada por Eisenstein en el *casting* para su película de 1927, *Octubre*.

70. Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe: La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (Madrid: A. Machado Libros, 2004), p. 166.



Re-enactment de *El asalto al Palacio Rojo*, 1920. Vista de los "rojos".

cual apelaba al fin del teatro en el escenario y su realización en la vida diaria. Con el eslogan de "Dejemos que cada minuto de nuestras vidas sea teatro", alentó a las personas a que se volvieran actores y escritores de sus propias vidas.⁷¹ Esto resonaba con la ambición bolchevique de "teatralizar la vida"; en otras palabras, evolucionar con los medios escénicos una forma de propaganda ambiental que excediera lo que podría lograrse dentro del teatro de prosenio. A través del tamaño y la escala del *re-enactment*, un performance podría ser más grande que la realidad. Uno de los objetivos era trabajar en la memoria popular: la "teatralización de la vida de los espectáculos de masas" buscaba convertir los eventos históricos del pasado reciente en "memoria vivida", reactivada continuamente, con el fin de mantener la euforia de la promesa revolucionaria, mientras consolidaba un mito originario en el cual las masas hacían su propia historia y anunciaban su solidaridad con el proletariado mundial. Tomado como un todo, los cuatro espectáculos de masas en San Petersburgo formaban una genealogía de la Revolución Rusa a través de un árbol familiar con dos ramas:

71. Evreinov, *Teatr dlya sebya*, vol. 1, pp. 69–83, citado en Clark, *Petersburg*, p. 106.

INFIERNOS ARTIFICIALES

una rama rusa de la revolución campesina, el radicalismo intelectual, el populismo, la primera toma de 1905, la Guerra, el año revolucionario de 1917... y una rama europea de revueltas de esclavos, la Revolución Francesa, la Comuna de París, y las tres generaciones de la familia socialista —los abuelos (los socialistas utópicos), los padres (Marx y Engels), y los hijos (los bolcheviques).⁷²

Las muestras de *presencia* participativa en espectáculos de masas se yerguen entonces como el contrapunto estético e ideológico del énfasis del teatro Proletkult en la *producción* participativa: en la primera, el aparato jerárquico de la propaganda de Estado usaba al teatro para movilizar la conciencia pública a través de la abrumadora *imagen* de la colectividad; en la última, el Estado daba apoyo a la cultura de raíces amateur que alentaba a los trabajadores a participar en un *proceso* creativo desjerarquizado. La pregunta sobre cómo sería medido el éxito en ambos casos continúa siendo controvertida. El terror de Fülöp-Miller a un colectivismo proletario se manifiesta desde la primera ilustración de su libro: una fotografía en blanco y negro de una multitud tristemente oprimida, cuyo lacónico pie de foto es “las masas”. Fülöp-Miller discurre contra el compromiso bolchevique de la “vida teatralizada”; llama la atención sobre su desperdicio de recursos y su función como distracción, y señala con mordacidad que los espectáculos de masas se hacían principalmente para levantar la moral, pero nada tenían que decir sobre los problemas actuales entonces (el racionamiento de la comida, la decomisión de casas, la electrificación de Rusia, o la necesidad de nuevo equipamiento agrícola para el campo).⁷³ Esta distancia entre la representación teatral y la realidad social es corroborada por la anarquista lituana Emma Goldman, quien describe los apabullantes niveles de pobreza y educación, las condiciones tan pobres de las fábricas, los campos de trabajo, los colapsos del sistema de trenes y la continuación de los altos niveles de vida para la burguesía mientras las masas permanecían exactamente donde estaban antes de la Revolución.⁷⁴ Para ambos escritores, el impacto artístico de los espectáculos de masas era socavado por

72. Stites, *Revolutionary Dreams*, p. 97.

73. Fülöp-Miller, *The Mind and Face of Bolshevism*, Capítulo 7, “Theatricalised Life”.

74. Emma Goldman, *My Disillusionment in Russia* (Londres: William Heinemann 1923).

un calamitoso contexto económico y un desperdicio de recursos colosal, y para Fülöp-Miller, por hacer al proletariado el sujeto de crasa representación simbólica y superficial.⁷⁵ Los espectáculos de masas, argumentaba, eran de una naturaleza hipócrita tanto en su organización estructural como en sus valores artísticos:

Estas "composiciones" no son, sin embargo, el trabajo de los proletarios; éstas tienen su origen enteramente en la *intelligentsia* y simplemente dejan ver la opinión tan pobre que tienen los líderes bolcheviques de este "hombre de las masas" a quienes, en el mismo aire, les asignan el único derecho de la producción artística. Todos estos símbolos, todos los efectos tan laboriosamente meditados de estos festivos performances masivos portan definitivamente el sello de lo artístico y, por ende, tal vez de manera inconsciente, delatan que sus autores no son poetas proletarios, sino estetas bolcheviques al más alto grado. Quizás este "hombre de las masas" tiene la capacidad de una nueva creación artística en él; para que lo desarrolle debe estar libre de sí mismo para crear, sin importar los deseos políticos del Gobierno.⁷⁶

Cabe mencionar que el registro de Kerzhéntsev de la reacción de la audiencia ante los espectáculos de masas fue positiva y sin problemas. Señaló que durante *Hacia una comuna mundial*, que terminó a las 4 a.m. con fuegos artificiales y sirenas, "los espectadores permanecían casi sin moverse y siguieron las escenas individuales con entusiasmo"; por el contrario, *El misterio de la labor liberada* tenía un impacto más jovial: cuando el enorme coro de trabajadores comenzaba a cantar "*La Internacional*", "las masas electrificadas derribaron las bardas que rodeaban la escena de la acción y se arrojaron a la puerta de la Casa de Bolsa y se unieron a los actores en el poderoso coro final".⁷⁷ Huntly Carter estaba igualmente arrebatado, ofreciendo la siguiente evidencia efusiva de la fuerza seductora del espectáculo de masas:

75. Fülöp-Miller, *The Mind and Face of Bolshevism*, p. 151.

76. *idem*. En otras palabras, los espectáculos de masas eran tanto muy artísticos como muy políticos, lo cual equivalía a la misma cosa.

77. Kerzhéntsev, citado en Richard Stourac y Kathleen McCreery, *Theatre as a Weapon: Workers' Theatre in the Soviet Union, Germany and Britain, 1917-1934* (Londres y Nueva York: Routledge y Kegan Paul, 1986), pp. 13-14.

INFIERNOS ARTIFICIALES

Nadie que vea un espectáculo de masas puede no impresionarse por su magnitud y el espíritu casi estático de la multitud... En tanto a esa rareza, para el hombre de teatro que posea ideales sociales puede aparecer solamente como una revelación, impregnada con la sugerencia hacia el teatro del futuro, el cual deberá responder cabalmente la necesidad de un servicio social espiritual.⁷⁸

Una vez más, Emma Goldman ofrece un panorama más complejo y problematizado. Respecto a las celebraciones del Día de Mayo en San Petersburgo, observa que la decoración de la Plaza Uritzky era impresionante —una masa de banderas rojas—, pero la multitud “parecía peculiarmente callada, opresivamente silenciosa. No había dicha en su canto ni alegría en su risa. Marchaban mecánicamente, respondían automáticamente a los claqueros en la tribuna gritando ‘hurra’ mientras las columnas pasaban”.⁷⁹ Goldman se pregunta cómo explicar este silencio y el hecho de que sólo un “débil aplauso” podía escucharse de “la gran multitud”. Le preguntó a un amigo bolchevique, quien le respondió que, dado que la gente en realidad había pasado por la Revolución de Octubre, “las interpretaciones quedaban cortas necesariamente en comparación con la realidad de 1917”. Insatisfecha con esta respuesta, pidió a una vecina su opinión: “La gente ha sufrido tantas decepciones desde octubre de 1917”, dijo, “que la Revolución ha perdido todo significado para ellos. La obra tuvo el efecto de hacer más aguda la decepción.”⁸⁰ Cualquier interpretación de estos eventos significa leer entre líneas, como Goldman señala hábilmente. Sus recuentos incompatibles guardan una semejanza cercana con los festivales revolucionarios franceses tras 1789, presentados alternativamente como ceremonias tediosas e interminables o mascaradas orgiásticas, dependiendo de qué escritores fueran partidarios o no de los propósitos políticos de la Revolución.⁸¹

Mirando hacia atrás a esos debates, es quizá inevitable que la atención venga a enfocarse en preguntas de involucramiento auténtico, dado que las descripciones de la acción en los espectáculos de

78. Carter, *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*, p. 109.

79. Goldman, *My Disillusionment in Russia*, p. 75.

80. *Ibid*, p. 78.

81. Ver Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988).

masas son abrumadamente tediosas de leer y no transmiten el choque de estilos en los que eran actuadas, desde el realismo sin tintes hasta la bufonería grotesca. Lo que resalta de estos recuentos son las impresionantes estadísticas más que los lentos y pesados hilos de la trama y su entrega al público. La previsibilidad del mensaje de cada espectáculo tiene el efecto de hacerlos crecientemente indistinguibles, al punto en el que —como en el teatro Proletkult— parece que estamos tratando con una sola obra, interpretada una y otra vez con variaciones menores. La participación era más importante que la capacidad para verla, el impacto dramático o la pericia técnica. Para Kerzhéntsev, hablando en nombre del Proletkult, esto era cierto también con respecto al teatro vecinal: el talento artístico no era considerado esencial en sí porque “en la época revolucionaria, no está al centro de nuestras preocupaciones. Una línea teórica correcta, eslóganes precisos y un entusiasmo ardiente son igualmente importantes”.⁸² Era más urgente que una obra expresara una conciencia colectiva que atenerse a los viejos objetivos burgueses de calidad y posteridad. Aquí, entonces, vemos el inicio de un choque de criterios que persiste todavía: un arte de la innovación formal que tiene relevancia más allá de su momento histórico inmediato, capaz de hablar tanto a audiencias locales como futuras, contra una cultura dinámica que involucra a tantos trabajadores como sea posible y al hacerlo provee un modelo ético y políticamente correcto. El mismo dilema es planteado por la sustancial revisión musical que tuvo lugar durante el periodo posrevolucionario. Concluiré esta sección con dos ejemplos notables cuyas formas reiteran esta tensión entre calidad e igualdad, objetivos sociales y artísticos.

A pesar de la popularidad del teatro y la fotografía amateur en la década de los 20, el intento por eliminar la jerarquía y el individualismo en la cultura soviética puede ser visto con vivacidad en dos formas de innovación musical. La primera fue el movimiento de orquestas sin dirección, que demostraba su compromiso con la colectividad en la interpretación musical al renunciar a la tiranía de un único conductor privilegiado, pero también al organizar ensayos e interpretaciones de una manera diseñada para asegurar una máxima participación e igual voz. Los músicos cargaban con la responsabilidad de una ejecución técnica correcta de sus partes individuales, pero también por el *tempo*, el matiz y la interpretación; la orquesta se sentaba en un círculo, de frente entre sí para

82. Kerzhéntsev, citado en Leach, *Revolutionary Theatre*, p. 24.

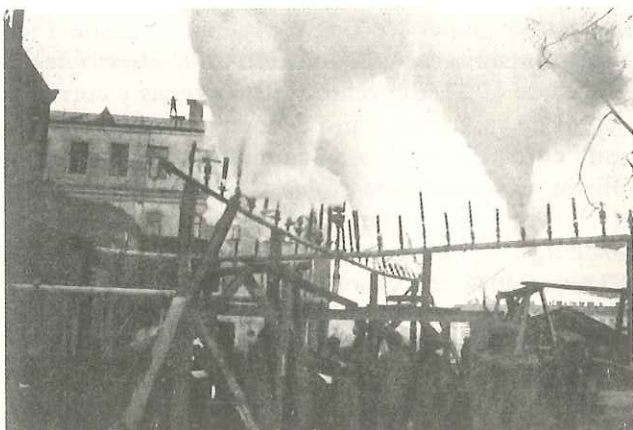
un máximo contacto visual, incluso si esto significara que algunos de ellos darían la espalda a la audiencia.⁸³ La mejor conocida de estas orquestas, Persimfans (1922-1932), tocó en las principales salas de conciertos de Moscú, pero también en fábricas, barrios de clase trabajadora y cuarteles del ejército. Los conciertos eran introducidos por breves presentaciones orales sobre el trasfondo social del compositor, y las piezas eran a menudo interpretadas dos veces para ayudar a que permanecieran en la mente del escucha. Stites ha argumentado que Persimfans “era un ejemplo de creencia continua en la labor no alienada, en la igualdad, en el antiautoritarismo... una utopía en miniatura, una diminuta república y un taller modelo para el futuro comunista.”⁸⁴ No obstante, el proyecto estaba plagado también por problemas técnicos: sin un conductor que unificara al grupo, la orquesta tuvo problemas con el tiempo —y dado que no había grandes compositores revolucionarios, estaban obligados a seguir interpretando los viejos clásicos burgueses.⁸⁵ Como en el teatro, el principio de la composición colectiva era deseable a nivel ideológico, pero artísticamente prematuro.

Mi segundo ejemplo, las *Sinfonías de las sirenas*, es uno de los gestos culturales más alucinantes del periodo posrevolucionario. Esta empresa musical no sólo buscaba facilitar la participación masiva, sino que reinventó por igual el concepto entero de instrumentalización al utilizar ventajosamente las sirenas y el ruido industrial de la ciudad moderna y llevarlos hacia un nuevo entendimiento de lo que constituía a una orquesta. Concebida como una música nueva y verdaderamente proletaria, las *Sinfonías de las sirenas* se proponía convertir la ciudad entera en un auditorio para una orquesta de un nuevo ruido industrial, dirigida desde una azotea por un hombre que llevaba banderas largas; ellos recibían con júbilo “todos los ruidos de la edad mecánica, el ritmo de la máquina, el estruendo de la gran ciudad y de la fábrica, el zumbido de las co-

83. Ver Amy Nelson, *Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2004), Capítulo 7. “Sin la imagen visual de las instrucciones interpretativas del director, los intérpretes y las audiencias experimentaban de igual forma la música más directamente, enfocándose completamente en el elemento auditivo de la interpretación musical”, p. 193.

84. Stites, *Revolutionary Dreams*, p. 136. Persimfans fue disuelto por Stalin en 1932.

85. Ver Fülöp-Miller, *The Mind and Face of Bolshevism*, p. 179.



Arseny Avraamov, *Sinfonías de las sirenas* c.1920

retras de transmisión, el traqueteo de los motores, y las estridentes notas de las cornetas de los motores.⁸⁶ Las *Sinfonías de las sirenas* fueron iniciadas por el músico Arseny Avraamov (1886-1944), un reformista que en 1920 había solicitado al Comisariado Popular para la Instrucción Pública confiscar y demoler todos los pianos como un primer paso necesario para destruir la cultura burguesa y su escala de 12 tonos. Tras experimentos con sinfonías de cornetas de fábricas en San Petersburgo (1918) y Nizhni Nóvgorod

86. *Ibid.*, p. 182.

(1919), Avraamov supervisó una espectacular sinfonía *noise* para celebrar el aniversario de la Revolución en el puerto de Bakú el 7 de noviembre de 1922. El evento utilizó sirenas y cornetas de buques y barcos de vapor, así como de locomotoras de maniobra del muelle, un “coro” de bocinas de camiones y carros y una batería de metralletas. El objetivo era evocar la lucha y la victoria de 1917, e involucraba versiones de *La Internacional* y *La Marsellesa* con un coro y una banda de 200 personas, y un órgano grande portátil de cornetas controladas con vapor en la cubierta del bote de torpedos. Con el escepticismo característico, Fülöp-Miller señala que los resultados de esos experimentos fueron desafortunados, por decir lo menos:

por un lado, la capacidad de modulación en los instrumentos utilizados no era grandiosa, y, por el otro, las “composiciones” interpretadas eran demasiado complicadas. A pesar de que los “directores”, parados en torres altas, y quienes estaban a distancias considerables entre sí, regulaban la intervención de varias sirenas y cornetas de vapor ondeando banderas, se demostró que es imposible conseguir una impresión uniforme y acústica. Las distorsiones eran tan grandes que el público ni siquiera podía reconocer la familiar y bien conocida *Internacional*.⁸⁷

El (des)reconocimiento de una tonada parece ser una contrariedad menor frente a la contundente impresión que permanece en estos esfuerzos hoy en día, tanto visual como conceptualmente: un hombre apenas visible se yergue tristemente sobre el techo de la fábrica, una pequeña mancha de cara a la invisible (pero abrumadora, uno imagina) cacofonía industrial aconteciendo a su alrededor. La futilidad de esta propuesta y su centralidad impotente se muestra como el conmovedor opuesto de la orquesta sin director. La falta de un repertorio nuevo no importa aquí en realidad, ya que la proposición y su resultado exceden todas las categorías: las *Sinfonías de las sirenas* de Avraamov son quizá más visionarias que cualquiera de los otros experimentos culturales rusos de este periodo, dado que se replantean no sólo *quién* hace la música sino su instrumentación, su audiencia y su sitio de recepción. Persimfans, sin importar lo complacientemente excéntrico que es su rechazo ideológico del director, permanece casado con las convenciones existentes de

87. *Ibid.*, p. 184.

la interpretación de música clásica: modula una convención, pero se queda corto al ajustar la categoría idealista de música.

III EXCURSIONES Y PRUEBAS

Es revelador que los ejemplos de vanguardia de este periodo de la historia rusa tiendan a estar afiliados a nombres específicos más que a producciones de autoría colectiva; incluso los espectáculos de masas tales como *La toma del Palacio de Invierno* son atribuidos a un solo director. Mientras que esto puede adjudicársele a la preferencia de la historia por lo monográfico, indica también, quizá, las debilidades artísticas del teatro Proletkult de autoría colectiva del periodo, o al menos su inhabilidad para trascender los tópicos y preocupaciones locales. De una manera distinta, la Sesión Dadá o la *Grande Saison Dada*, acontecida en la primavera de 1921, sirve también como prueba de que la producción colectiva sobrevive únicamente con dificultad dentro del canon, y puesta a un lado más adelante por el hecho de tener como base un performance y no objetos.⁸⁸ Utilizando técnicas de provocación y publicidad acuñadas por los futuristas, el Dadá de París se construyó sobre las innovaciones del Cabaret Voltaire (1915-1917) del Dadá de Zúrich, y organizó programas mixtos de performance, música y poesía en salas de concierto tales como la Salle Gaveau. Hacia la primavera de 1921, por razones que explicaré más adelante, el grupo decidió sacar el performance fuera de contexto del cabaret y llevarlo al espacio público extrainstitucional. Los eventos experimentales de la Sesión Dadá forman un contraste conmovedor con los experimentos rusos de la época. Ambos buscaban involucrar al público y usar el espacio público, pero con fines enteramente distintos; si el espectáculo masivo ruso era abiertamente ideológico y afirmativo, el grupo Dadá (cuando menos en su fase temprana) negaba todo, era antiideológico y anarquista.

El centro de la *Grande Saison Dada* era una serie de manifestaciones entre abril y mayo de 1921 que buscaban involucrar

88. Algunas excepciones serían el texto de T. J. Demos, "Dada's Event: Paris, 1921", en Beth Hinderliter et al. (eds.), *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics* (Durham, NC: Duke University Press, 2009), y Matthew Witkowsky, "Dada Breton", en *October*, 105, verano 2003, pp. 125-136.

al público parisino: “Visitas – Salón Dadá – Conferencias – Conmemoraciones – Óperas – Plebiscitos – Requerimientos – Órdenes de acusación y juicios”.⁸⁹ Louis Aragon menciona una serie de encuentros y discusiones, diseñados para dar “toda la pompa y grandeza posibles para esta nueva ofensiva”, pero el más sobresaliente de los eventos de la temporada fue una excursión a la iglesia de Saint Julien-le-Pauvre y el *Juicio de Barrès*.⁹⁰ En una transmisión de radio de 1952, André Breton identificó tres fases de la actividad Dadá según su desarrollo en París: una fase de vívida agitación iniciada por la llegada de Tristan Tzara a la ciudad (enero-agosto de 1920); una “fase más manoseada” que se inclinaba hacia los mismos objetivos, pero a través de “medios radicalmente renovados”, bajo el impulso de Aragon y él mismo (enero-agosto 1921), y una “fase de *enfermedad*” en la que el intento por regresar a la forma inicial de manifestaciones causó más divisiones hasta agosto de 1922, cuando el grupo se disolvió.⁹¹ La Sesión Dadá pertenece a la segunda de estas tres fases y denota un periodo de fractura dentro del grupo; específicamente, atestigua la tensión creciente entre Breton, Tzara y Francis Picabia. A la luz de los debates contemporáneos en torno a la colectividad, vale la pena señalar que el Dadá se vio a sí mismo como un conjunto de individuos unidos por una oposición a las mismas causas (la guerra, el nacionalismo, etcétera), pero también algo más. Como Breton explicaba:

Todo mundo insiste en usar palabras como *grupo*, *líder de un grupo*, *disciplina*. Algunas personas incluso dicen que, bajo la pretensión de enfatizar la individualidad, el Dadá es realmente un peligro a la individualidad. Ellos no comprenden en momento alguno que son nuestras diferencias lo que nos une. Nuestra resistencia común a las leyes morales y artísticas nos da sólo una satisfacción momentánea. Estamos conscientes de que, más allá y sobre de ello, la imaginación individual retiene su libertad total –y que esto, incluso más que el movimiento mismo, es Dadá.⁹²

89. Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine* (Paris: Marc Dachy, 1994), p. 103.

90. *idem*.

91. André Breton, “Entretiens Radiophoniques, IV” (1952), in *Oeuvres Complètes*, Vol. 3 (Paris: Editions Gallimard, 1999), p. 462.

92. André Breton, citado en Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (Londres:

En este apego continuo a la "imaginación individual", el Dadá reveló también sus raíces románticas, incluso mientras intentaba —sin gran éxito— llegar a la clase trabajadora. Por ejemplo, en febrero de 1920 el grupo sostuvo discusiones en el Club au Faubourg, donde el Dadá fue explicado a más de 3 000 trabajadores e intelectuales, y en la Université Populaire du Faubourg de Saint-Antoine, donde habían sido invitados a dar una presentación pública de sus actividades.⁹³ Hans Richter reporta que

este evento tuvo lugar en una atmósfera claramente civilizada. El estilo Dadá de Tzara puede haber sido un poco incómodo por su respeto a la clase trabajadora; las provocaciones fueron evitadas desde el inicio. Aquí, como en Berlín, el Dadá se mostró a sí mismo como un movimiento antiburgués que tenía cierto sentimiento de solidaridad con la clase trabajadora antiburguesa.⁹⁴

Aún así, añade, "los dadaístas no lograron convencer a los trabajadores", dado que a los últimos les costó trabajo soportar la forma en la cual los artistas "consignaban a Napoleón, Kant, Cézanne, Marx y Lenin a la misma chatarra".⁹⁵

La Temporada Dadá intentó, por lo tanto, tomar un camino distinto. La primera parte de la Temporada involucró "excursiones y visitas", proyectando los eventos Dadá a un nuevo tipo de ámbito público más allá de las salas de conciertos. La primera de estas excursiones fue programada para el 14 de abril de 1921 a las 3 p.m., en una reunión en el atrio de la iglesia de Saint Julien-le-Pauvre: "una iglesia desierta, casi desconocida, en unos alrededores tristísimos y sin interés alguno".⁹⁶ El escritor surrealista Georges Hugnet describió la excursión como "una cita absurda, imitando a los paseos instructivos, con guía incluido."⁹⁷ Los volantes que anunciaban

Thames and Hudson, 1965), p. 174.

93. Ver Victoria Nes Kirby, "Georges Ribemont-Dessaignes", en *TDR*, 16:1, marzo 1972, p. 106.

94. Richter, *Dada*, p. 174. Gracias a Germán García por esta referencia.

95. *Ibid.*, p. 176.

96. *Ibid.*, p. 183.

97. Georges Hugnet, *La aventura Dada: Ensayo, diccionario y textos escogidos* (Madrid: Ediciones Jucar, 1973) (primera publicación 1957), p. 141. Él señaló que

LA PROPRETÉ EST LE LUXE
DU PAUVRE
SOYEZ SALE

Excursions & Visites DADA

UN CULTE NOUVEAU

DADA

1^{ÈRE} VISITE:

Èglise
Saint Julien le Pauvre

PROCHAINES VISITES:

Musée du Louvre
Batailles Châumont
Gare Saint-Lazare
Mont du Petit Cadenas
Canal de l'Ouise
etc.

JÉUDI 14 AVRIL A 3 h.

RENDEZ-VOUS DANS LE JARDIN DE L'ÉGLISE

Rue Saint Julien le Pauvre — (Métro Saint-Michel et Cité)

COURSES PÉDESTRES DANS LE JARDIN

ON DOIT
COUPER
SON NEZ
COMME
SES
CHEVEUX

LAVEZ VOS SEINS
COMME VOS GANTS

Les dadaïstes de passage à Paris voulant remédier à l'incompétence de guides et de cicerones suspects, ont décidé d'entreprendre une série de visites à des endroits choisis, en particulier à ceux qui n'ont vraiment pas de raison d'exister. — C'est à tort qu'on insiste sur le pittoresque (Lycée Janson de Sailly), l'intérêt historique (Mont Blanc) et la valeur sentimentale (la Morgue). — La partie n'est pas perdue mais il faut agir vite. — Prendre part à cette première visite c'est se rendre compte du progrès humain, des destructions possibles et de la nécessité de poursuivre notre action que vous tiendrez à encourager par tous les moyens.

* EN BAS LE BAS — EN HAUT LE HAUT

Sous la conduite de: Gabrielle BUFFET, Louis ARAGON, ARP, André BRETON, Paul ELUARD, Th. FRAENKEL, J. HUSSAR, Benjamin PÉRET, Francis PICABIA, Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, Jacques RIGAUT, Carla BODONI, Philippe SOUPAULT, Tristan TZARA.

(Le piano a été mis très gentiment à notre disposition par la maison Givault.)

MERCI
POUR
LE FUSIL

et encore
une fois
BONJOUR

DISTRIBUTION DE BAS DE SOIE A 5,85

Excursiones y visitas, volante de la Temporada Dadá, 1921.

el acontecimiento, que también fueron publicados en varios periódicos, afirmaban que los artistas deseaban “enmendar la incompetencia de guías sospechosas” y guiar una serie de “excursiones y

la excursión no consiguió encontrar la tumba de Julien y Marguerite de Ravalet (hermano y hermana decapitados por su amor incestuoso), lo cual habría sido un punto de atracción obvio para Breton.

visitas" a lugares que "no tienen motivo para existir". En lugar de llamar la atención hacia sitios pintorescos o lugares de interés histórico o con valor sentimental, el objetivo era hacer un sinsentido de la forma social del recorrido guiado. El volante enumeraba también una serie de visitas futuras propuestas —que, de hecho, jamás serían llevadas a cabo— a destinos incluyendo el Louvre, el parque de Buttes Chaumont y la Gare Saint-Lazare. Los volantes estaban decorados con eslóganes dispuestos a lo largo de la página con la tipografía típica del Dadá: "Deberías cortarte la nariz como el cabello", "Lava tus senos como tus guantes", "La propiedad es un lujo de los pobres, sé sucio", "Gracias por el rifle".⁹⁸

El número de asistentes a este evento está en disputa: Richter reporta que "llovía y nadie vino. La idea de llevar a cabo empresas similares en el futuro fue abandonada".⁹⁹ Breton, mientras tanto, afirma que atrajeron a "100 ó 200 espectadores".¹⁰⁰ Las fotografías dan testimonio de un número intermedio, un grupo de tamaño modesto y bien vestido, de pie y bajo condiciones climáticas evidentemente deplorables. El grupo había adquirido un seguimiento popular, en parte gracias a la astuta manipulación de Tzara de la prensa (por ejemplo, para el evento Dadá del 5 de febrero de 1920, Tzara anunció que Charlie Chaplin estaría presente hablando sobre el movimiento Dadá, con la intención de atraer multitudes y cobertura de prensa).¹⁰¹ Breton leyó un manifiesto en voz alta, mientras que Georges Ribemont-Dessaignes actuó el rol del guía sosteniendo en sus manos un gran diccionario Larousse; leía definiciones escogidas al azar, enfrente de esculturas o monumentos

98. Aragon registra que el grupo encontró su inspiración para la estrategia de la *Grande Saison Dada* en la amenaza y terror de la Revolución Francesa, la cual sentían que era una buena comparación con su estado intelectual. Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, pp. 103-104.

99. Richter, *Dada*, p. 184.

100. Breton, "Artificial Hells", p. 141.

101. Para el evento en el Théâtre de l'Oeuvre el 27 de marzo de 1920, Tzara argumentó que incluso después de que 1 200 personas no fueron admitidas, había tres espectadores en cada asiento. Ver Tristan Tzara, "Quelques Souvenirs", en Tzara, *Oeuvres Complètes*, Vol. 1 (París: Flammarion, 1975), p. 596. Esto es comparable con los elevados números que asistieron a la *serata futurista* en el Teatro Verdi en Florencia el 12 de diciembre de 1913: *Lacerba* reporta 5 000 personas en la audiencia mientras que el *Corriere della sera* reporta 7 000. Ver Berghaus, *Avant-garde Performance*, p. 34.

particulares; “las más centelleantes”, recordó, “eran aquéllas sin un juicio de valor”.¹⁰² Un aguacero provocó que el recorrido llegara a su fin antes de lo anticipado, alrededor de una hora y media después de su comienzo, e impidió que tuviera lugar una “subasta de abstracciones”.¹⁰³ La audiencia se comenzó a desperdigar, y como regalo de partida se les dieron sobres sorpresa que contenían frases, retratos, tarjetas de visita, pedazos de tela, paisajes, dibujos obscenos, e incluso billetes de cinco francos alterados con símbolos eróticos. El grupo Dadá se trasladó entonces a un café cercano para evaluar el evento. De acuerdo con Michel Sanouillet, la depresión colectiva entró en este punto: Breton había querido que el evento fuese amenazante y subversivo, pero había caído en el tedio —debido a la falta de preparación, porque ciertas personas no llegaron (destacan un reparador de porcelana llamado Joliboit y un vendedor de cacahuates, quienes supuestamente formarían una “orquesta”), y en parte porque el público “nunca dejó el juego Dadá”.¹⁰⁴

El último punto es crucial, junto con las múltiples observaciones de Breton en “Infiernos artificiales”, su *post mortem* del evento escrito el 20 de mayo (un mes después de la excursión), que el público había “adquirido el gusto por los nuevos performances” y que “un hombre exitoso, o simplemente uno que no es atacado ya, es un hombre muerto”.¹⁰⁵ Breton parece sugerir que la búsqueda del grupo por una nueva relación entre *performer* y audiencia era difícil de conseguir debido a la anticipación enraizada (y al deseo) de estos últimos por la provocación. Como reportaba Richter, “era obvio que el público no estaba listo para aceptar ‘mil performances repetidos’ en una noche en la Salle Gaveau... A cualquier costo, ellos debían ser prevenidos de aceptar el *shock* como una obra de arte”.¹⁰⁶ El grado al que el entusiasmo de la audiencia por el performance Dadá se había osificado puede ser visto en

102. Ver Michel Sanouillet, *Dada à Paris* (París: Jean-Jacques Pauvert, 1965), pp. 246-247 y Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà Jadis, ou du mouvement Dada à l'espace abstrait* (París: Julliard, 1958), p. 94.

103. Ver Breton, “Artificial Hells”, p. 140.

104. Sanouillet, *Dada à Paris*, p. 248. El entusiasmo de la audiencia por el Dadá queda manifiesto en el título de una reseña contemporánea: “Los discípulos de ‘Dada’ en la iglesia Saint Julien-le-Pauvre”, en *Comoedia*, 15 de abril de 1921.

105. Breton, “Artificial Hells”, pp. 140-141.

106. Richter, *Dada*, p. 183. Aquí está citando a Ribemont-Dessaignes.

el recuento de Tzara de la Salle Gaveau el 26 de mayo de 1920: "Por primera vez en nuestra experiencia fuimos atacados, no sólo con huevos, coles y monedas, sino también con bisteces. Fue un gran éxito. El público era extremadamente dadaísta. Ya habíamos dicho que los verdaderos dadaístas están en contra del Dadá".¹⁰⁷ Continúa señalando que en otro evento en el Théâtre de l'Oeuvre en el mismo mes, "miembros entusiastas de la audiencia habían traído instrumentos musicales para interrumpirnos". Para Breton, por el contrario, esta forma de evento había ya agotado su potencial y no necesitaba ser repetido; la táctica de la provocación a la audiencia se estaba tornando "estereotipada" y "fosilizada" con rapidez.¹⁰⁸ El público parisino, señalaba Breton, se "había hecho nuestro cómplice", incitándolos a más escándalo, hasta el punto en el que "terminamos midiendo nuestro alcance por los reclamos hechos contra nosotros".¹⁰⁹

Por ende, Breton se interesó más en repensar los eventos Dadá como algo menos impulsado hacia la producción del escándalo:

Los eventos Dadá ciertamente involucran un deseo aparte de escandalizar. El escándalo, a pesar de su fuerza (uno puede fácilmente trazarlo de Baudelaire hasta el presente), sería insuficiente para provocar el gozo que uno puede esperar de un infierno artificial. Uno debería tener en mente también el extraño placer obtenido en "llevar a la calle" o en "mantenerse de pie", por así decirlo... Al unir pensamiento con gesto, Dadá ha dejado el ámbito de las sombras para aventurarse hacia terrenos firmes.¹¹⁰

Para Breton era crucial que el Dadá entrara al ámbito público, rompiendo con las convenciones teatrales y del cabaret para crear situaciones donde el público sería confrontado con un nuevo tipo de acción y espectaduría artística: "Imaginamos guiar a nuestro público a lugares en los que no pudiera sostener la atención mejor que en un teatro, porque el *mero hecho de ir involucra cierta voluntad de su parte*. Las visitas, de las cuales Saint-Julien-le-Pauvre fue la

107. Tzara, "Some Memoirs of Dadaism", p. 91.

108. Breton, citado en Ribemont-Dessaignes, *Déjà Jadis*, p. 86.

109. Breton, "Artificial Hells", p. 138.

110. *Ibid.*, p. 139.

primera en la serie, no tenían otro pretexto en lo absoluto".¹¹¹ Este deseo por la atención de la audiencia implica un desplazamiento importante en la modalidad de relacionarse con la audiencia por parte del Dadá hasta ese punto, la cual había sido predicada como una rivalidad antagónica, afin a las *serate* futuristas. Más que operar dentro del marco del proscenio, con todas las connotaciones de escapismo que esto connotaba, Breton sugirió que los observantes debían encontrar una continuidad entre la obra de arte y sus vidas: "llevarla a la calle" sería entonces una manera de forjar una conexión más cercana entre el arte y la vida. Como tal, Breton parecía interesado en desarrollar áreas más sutiles de investigación social y en refutar el anarquismo caótico que había sido el sello distintivo del Dadá hasta esa fecha. La nueva dirección se inclinaba, por el contrario, hacia formas más refinadas y significativas de experiencia participativa.

No que esta nueva dirección fuera recibida unilateralmente por el grupo. Era una fuente de ansiedad para Picabia, quien consideraba que el Dadá no tenía que ver con creencias de tipo alguno; el uso del atrio de una iglesia, por ejemplo, le parecía anunciar un "carácter político clerical o anticlerical".¹¹² Sin embargo, el comunicado de prensa del espectáculo había hecho énfasis en la falta de una crítica dirigida: "No es sobre una demostración anticlerical como uno estaría tentado a creer, sino una nueva interpretación de la naturaleza aplicada esta vez, no al arte, sino a la vida".¹¹³ Este sentimiento indica el grado en el que Breton se estaba moviendo hacia la posición surrealista: el turismo convencional era tomado como un punto de investigación casi antropológica, apropiándose de una forma social y subvirtiendo sus asociaciones convencionales. (Este principio fue repetido tres años después en el *Bureau de Investigación Surrealista* [1924] —una oficina para juntas, discusiones, entrevistas y la reunión de información sobre los sueños del público— y en las caminatas del grupo surrealista por la ciudad.) En "Infiernos artificiales", Breton defendió su posición contra Picaba y afirmó una reorientación del Dadá hacia objetivos morales y políticos. Lo que él intentaba mediante esta reorientación es evidenciado en el segundo evento principal de la Temporada Dadá, el *Juicio de Barrès*.

111. *Ibid.*, p. 140, énfasis añadido.

112. Picabia, citado en Hugnet, *La aventura Dadá*, p. 142.

113. Comunicado de prensa transcrito en Sanouillet, *Dada à Paris*, p. 244.



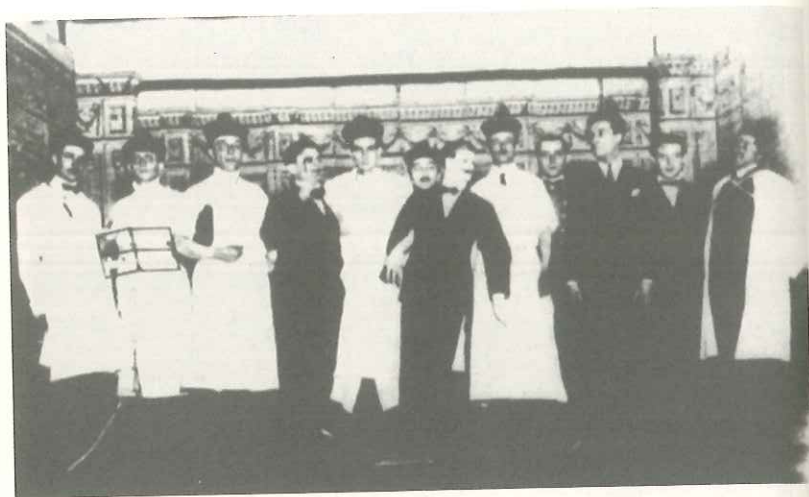
Excursión a Saint Julien-le-Pauvre, 14 de abril de 1921.

Llevado a cabo el 13 de mayo de 1921, el *Juicio de Barrès* se anunció como una sesión de escucha del autor Maurice Barrès (1862-1923), cuyo libro *Un Homme Libre* (1889) había ejercido una gran influencia sobre Breton y Aragon en su juventud. Barrès había defendido el anarquismo, la libertad y el individualismo total, pero hacía poco tiempo había cambiado sus colores y se había convertido en nacionalista, burgués y de derecha. El objetivo del juicio era, en palabras de Breton, “determinar el grado al que un hombre puede dar cuentas si su determinación hacia el poder lo lleva a preferir valores conformistas diametralmente opuestos a las ideas de su juventud”.¹¹⁴ Como la excursión a Saint Julien-le-Pauvre, el evento anexó y realizó el *détournement* de una forma social (el juicio) e implicó la participación del público, ahora con un papel más activo, dado que los volantes que anunciaban el evento invitaban a que 12 personas solicitaran sentarse en el jurado.¹¹⁵

El tribunal tuvo lugar en la Salle des Sociétés Savantes, con el grupo Dadá vestido en los atuendos ceremoniales del Palacio de

114. Breton, “Entretiens Radiophoniques”, p. 469.

115. El volante dice: “Doce espectadores conformarán el jurado. Agradeceríamos a quienes deseen participar, registrarse por adelantado en Au Sans Pareil, 37 Avenue Kléber, antes del 11 de mayo de 1921”.



El juicio de Maurice Barrès, 1921.

Justicia (túnicas blancas con gorros clericales —rojo para la defensa y negro para la fiscalía). Cada miembro del grupo tenía un papel específico: defensa, fiscalía, presidente, un torrente de testigos, y demás. Barrès mismo fue invitado a asistir pero declinó, diciendo que tenía un compromiso previo; el grupo produjo un doble suyo en forma de un muñeco de tela. La fotografía que documenta el evento no retrata a los 12 miembros del jurado (quienes aparentemente dictaron sentencia de 20 años de trabajo forzado a Barrès), ni da impresión alguna del espacio y de la audiencia. Aun así, la apropiación de la forma social del juicio por parte del evento y su colaboración no confrontativa con el público apunta a una ruptura destacable con los performances de cabaret tales como los de la Salle Gaveau. La transcripción del proceso judicial indica un grado de búsqueda propia de parte de Breton: parece estar intentando comprender la posición del Dadá, política y estéticamente, a través del caso de Barrès, el joven pensador radical convertido en el Presidente de la Liga de los Patriotas. La discusión resultante fue notablemente menos absurdista que los performances Dadá hasta ese momento, incluyendo la visita a Saint Julien-le-Pauvre. Como queda claro en el primer renglón de la *Acte d'accusation du Procès Barrès*, había llegado la hora de que el Dadá adoptara otros valores que aquél del nihilismo, el cual había caracterizado el acogimiento del sinsentido del Dadá de Zúrich como un rechazo a la retórica

nacionalista de la Primera Guerra Mundial: "Dadá, considerando que ha llegado el momento de poner al servicio de su espíritu negativo un poder ejecutivo y decidido ante todo a ejercerlo contra los que osan impedir su dictadura, toma desde hoy medidas para vencer su resistencia."¹¹⁶ Aragon describió estos eventos como "una clase de intrusión del dominio moral en la vida privada de la gente", mientras que Breton, en "Infiernos artificiales", hace referencia de manera repetida a los eventos de la Temporada Dadá como "una discusión con bases morales", y deja ver que el Dadá de París estaba llegando a su fin y que no iba a resultar sorpresivo encontrar al grupo "en el arte, en la filosofía o en la política".¹¹⁷

El *Juicio de Barrès* marca un momento crucial en el performance Dadá y un paso hacia el surrealismo, con la ascendencia del acercamiento intelectualizado de Breton sobre las provocaciones anárquicas de Picabia y Tzara. Picabia abandonó la sala teatralmente antes del fin del juicio mientras que Tzara hizo lo posible por no esparcir el desorden: durante el evento reclamó no tener interés alguno en Barrès y se refirió a él como "el cerdo más grande del siglo" —como Breton, Fraenkel, Aragon y el resto de sus colegas.¹¹⁸ Para Hugnet, el cambio más significativo a este respecto fue el hecho de que ahora el Dadá presumía de juzgar en lugar de negar simplemente; en otras palabras, intentaba encontrar una posición en lugar de ofrecer un rechazo *a priori* a todas las posiciones.¹¹⁹

Ribemont-Dessaignes observó de manera similar que el "Dadá mismo ya no estaba en la escena. Dadá podría ser un criminal, un cobarde, un destructor o un ladrón, pero no un juez. La primera sentencia nos dejó morosos, con un sabor desagradable en la boca."¹²⁰ Más que un espacio de caos sinsentido, entonces, el *Juicio de Barrès* presentó una parodia en conflicto de una corte como un espacio formal para el debate, y al final fue menos sobre un criterio político que *moral*: la traición de cambiar de afiliación,

116. *Acte d'accusation du Procès Barrès*, mayo 1921, reimpresso en Hugnet, *La aventura Dadá*, p. 287. La transcripción completa está publicada en *Littérature*, agosto 1921.

117. Breton, "Artificial Hells", p. 140; Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, p. 104.

118. Tzara, "Procès Barrès", en *Oeuvres Complètes*, Vol. 1, p. 576.

119. Ver Hugnet, *La aventura Dadá*, p. 147.

120. Ribemont-Dessaignes, *Déjà Jadis*, p. 97.

que aplicaba no sólo a Barrès sino quizá a Breton mismo, al desplazar el enfoque del Dadá de la negación anárquica a juicios de denuncia más claramente articulados. Como señala Richter, tras el juicio de Barrès, “No quedó mucho de... lo *anti*, que había sido el credo moral original del Dadá”.¹²¹ En resumen, la moralidad se abre paso, a partir de la adhesión naciente de Breton a Marx y a Freud, quienes ofrecían sus propias versiones de la libertad.

IV COHESIÓN E IRUPCIÓN

Estos “infiernos artificiales” a través del espectro político comenzaron a exponer algunas de las contradicciones entre intención y recepción, agencia y manipulación, que se convertirían en los problemas centrales en el discurso contemporáneo de la participación. Es revelador que la totalidad del espectro de posiciones ideológicas ya esté representada en sus diversos puntos de origen. El futurismo (y después el cabaret Dadá) creó situaciones en las cuales la audiencia era movilizada para participar en una orgía de hostilidad contra los artistas y poetas futuristas involucrados en una misión política de nacionalismo militar proguerra. Tal ataque hacia los *performers* se sostenía con perversidad, no como un fracaso, sino como un indicador de éxito, un indicador de la prontitud activa del público hacia la aceptación de los cometidos de los artistas. Que las audiencias no sólo estaban listas, sino que *demandaban* un papel activo, puede ser visto en la medida en la que iban a comprar comida para aventarla en el escenario, o al llevar instrumentos musicales al teatro. Breton tuvo dificultades para negociar este alejamiento del consumo de la violencia hacia una postura inteligible de consistencia moral a través de la creación de acciones sociales a pequeña escala realizadas colectivamente, en las cuales la posición de la audiencia estaba prescrita, lo que en ocasiones sería percibido como una falla. Por el contrario, la movilización de audiencias masivas y *performers* en San Petersburgo abandonó cualquier pretensión de espontaneidad; como estipuló Lunacharski, “el carácter que adquirirán nuestras festividades cuando a través del *Vsevobuch* [Instrucción militar general], creemos masas que se muevan rítmicamente, miles y decenas de miles

121. Richter, *Dada*, p. 186.

de personas que ya no constituirán una muchedumbre, sino un ordenado ejército de paz dominado por una sola idea.”¹²² París y San Petersburgo se posicionan por lo tanto como polos opuestos en la imaginación de un arte sin marco en el espacio público. En el Dadá de París, un linaje autoral y subversivo intenta provocar en la audiencia-participantes un examen autorreflexivo de sus normas y buenas costumbres; en los espectáculos masivos rusos, el Estado impone la potencia estética de la presencia colectiva para proveer un enfoque para el logro nacional disfrazado de una celebración de la identidad proletaria trasnacional. Si el primero es disruptivo o intervencionista al presentar instancias de disenso a pequeña escala de cara a la moral dominante y las normas estéticas, el último es constructivo y afirmativo, y presenta el espacio público como el *locus* de una masa de cohesión artificial.

En los tres casos, que trazan tentativamente un nuevo territorio para la inclusión de la audiencia en el siglo xx, el tema de la participación convierte cada vez más inextricable la pregunta sobre el compromiso político. Para el futurismo, la participación se guiaba por el acogimiento activo del nacionalismo de derecha. En la Rusia posrevolucionaria, la participación denotaba una afirmación de los ideales revolucionarios. Sólo el Dadá, en su negación de todas las posiciones morales y políticas, proveía una alternativa interesante y convincente de la participación motivada ideológicamente, aun cuando en su iteración parisina se desplazó hacia una posición de análisis y juicio moral.¹²³ Como tal, es popular hoy día argumentar que tal arte es “implícitamente político”, como si este término tuviera algún significado identificable; si esta frase nos dice algo, es menos sobre los logros (anti)artísticos del Dadá que sobre la prominencia de nuestra determinación actual por encontrar un carácter político en el arte de cara al consenso democrático liberal. La relación entre forma artística y compromiso político se va haciendo más tensa conforme estos casos de estudio tempranos se transforman en las siguientes décadas: las excursiones Dadá y

122. Lunacharski, “La revolución y el arte”, en *El arte y la revolución, 1917-1927* (México: Editorial Grijalbo, 1975), p. 178. Continúa y se refiere al sueño como aquél “que soñaba e intentó hacer la Revolución Francesa”, p. 178.

123. Esta comparación se hace evidente cuando equiparamos el Dadá de París con las formas abiertamente más partisanas como el Dadá de Berlín, con sus denuncias a la guerra mundial, la República de Weimar, al nacionalismo y al creciente poder de Hitler.

surrealistas se convierten en la *dérive* situacionista, mientras que el heredero más inmediato del espectáculo de masas ruso es encontrado en los grotescos despliegues de proeza militar y conformidad de las masas en los mítines de Nuremberg (que mostraban el eslogan “No espectadores, sólo actores” para describir su forma litúrgica de participación masiva).¹²⁴ La memoria de estos regímenes totalitarios significó un gran peso para la generación de la posguerra, para quienes la organización de las masas se convirtió en un anatema. Por el contrario, como veremos en el siguiente capítulo, la participación fue dirigida de la imposición de la igualdad social hacia la pregunta por la libertad: la celebración del trabajador diario fue reemplazada por objetos de uso diario y experiencias como un punto de oposición a la jerarquía cultural.

124. George L. Mosse, *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movement in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich* (Nueva York: Howard Fertig, 1975), p. 205. Ver también Hans-Ulrich Thamer, “The Orchestration of the National Community: The Nuremberg Party Rallies of the NSDAP”, en Günter Berghaus (ed.), *Fascism and Theatre: Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945* (Oxford: Berghahn, 1996), pp. 172-190.

3

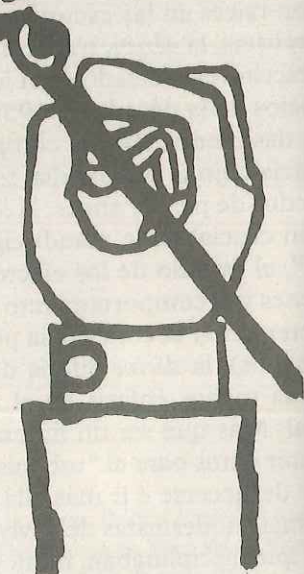
*Je participe, tu participes,
il participe...*

Con raíces en las excursiones Dadá y las caminatas nocturnas surrealistas, la *dérive*, o deriva sin propósito, fue utilizada por artistas y escritores asociados con la Internacional Situacionista (IS) desde inicios de la década de 1950 hasta los 60 tardíos como una forma de desorientación del comportamiento. Llevada a cabo de preferencia bajo la luz del día, y en grupos de dos o tres personas con modos de pensar afines, la *dérive* era una herramienta de investigación crucial en la paradisciplina situacionista de la “psicogeografía”, el estudio de los efectos de un entorno dado sobre las emociones y el comportamiento de los individuos. Como una forma de incrementar la conciencia propia de los entornos (específicamente urbanos), la *dérive* difería del deambular surrealista en tanto que ponía menor énfasis en el automatismo del inconsciente individual. Más que ser un fin en sí misma, la *dérive* era una forma de reunir datos para el “urbanismo unitario” situacionista, un intento por deshacerse e ir más allá de lo que veían como el efecto de las formas modernistas de la vivienda urbana en torres de apartamentos que disciplinaban, homogeneizaban y deshumanizaban, y estaban ejemplificadas en la arquitectura modular de Le Corbusier.¹

1. Oponiéndose al funcionalismo, el urbanismo unitario defendía que uno se entregara a la ciudad, a la ociosidad y a los placeres encontrados en la deriva sin

JE PARTICIPE, TU PARTICIPES, IL PARTICIPE...

je participe
tu participes
il participe
nous participons
vous participerez
ils profitent



Atelier Populaire, *Je participe, tu participes, il participe...*, 1968.
Cartel serigrafiado en papel.

Desde la perspectiva de la historia del arte, la *dérive* ofrece muy poco para el análisis visual. Los recuentos escritos, descritos por Debord como “las pistas para este gran juego”, tienden a ser variables en su utilidad.² Un reporte temprano de 1953 describe a Debord llevando a cabo una “*dérive* extendida” con Gilles Ivain y Gaetan Langlais; esto significa poco más que andar por los bares de Nueva York en la víspera de año nuevo, hablar con un volumen alto para agravar a los otros clientes hasta que Debord estuviese “ahogado de borracho”; después de esto, Ivain “continúa por su cuenta por unas horas más con un éxito igualmente marcado”.³ El día de Año Nuevo continúa de manera muy similar, pero en un bar judío. El reporte del 6 de marzo de 1956 es más cercano a lo que uno puede esperar encontrar en una *dérive*: Debord y Gil Wolman caminaron sin rumbo fijo hacia el norte desde la rue des Jardins-Paul y encontraron una rotonda abandonada de Claude-Nicolas Ledoux.⁴ Continuaron andando sin destino fijo hacia Aubervilliers, entraron a un bar, y terminaron la *dérive* cuando oscureció. A pesar de que esta *dérive* en particular se describe como “de poco interés como tal”, es sorprendentemente *flâneurial*, en contraste con el tenor abiertamente crítico y político de los otros textos situacionistas.⁵

rumbo y a la sensibilidad agudizada ante el ambiente. Ver Sin firma, “Unitary Urbanism at the End of the 1950”, en Elisabeth Sussman (ed.), *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957-1972* (Cambridge, MA: MIT Press, 1989), p. 143.

2. Guy Debord, “Theory of the *Dérive*”, en *Internationale Situationniste*, 2, 1958, traducido en Ken Knabb (ed.), *Situationist International Anthology* (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), p. 53.

3. Ver Guy Debord, “Two Accounts of the *Dérive*”, en Libero Andreotti y Xavier Costa (eds.), *Theory of the *Dérive* and Other Situationist Writings on the City* (Barcelona: MACBA, 1996), pp. 28-32.

4. Esto parecía ofrecer un núcleo psicogeográfico para el par, que se dividía como lo hacía en dos calles y dos canales, evocando el tipo de ilustraciones encontradas en libros para niños, donde varias características geográficas se condensan en una sola imagen; ellos señalan que Claude Lorrain a menudo usa este recurso en sus pinturas.

5. Desarrollos más recientes en el arte, varios de los cuales son influenciados por la *is* (incluyendo los proyectos colaborativos de investigación sobre la gentrificación, el espacio urbano y la arquitectura provisional), hacen que la *dérive* parezca un tanto indefinida y arbitraria; a su vez, el acercamiento de los situacionistas parece histórica y materialmente específico al ser comparado con los paseos nocturnos de los surrealistas.

Otros reportes psicogeográficos son más analíticos, si es que menos vívidos a nivel narrativo, tales como "Intento de una descripción psicogeográfica de Les Halles" (1958) de Abdelhafid Khatib. El ensayo pone atención en el ambiente diurno y nocturno del área, las principales rutas de acceso y el uso de zonas en particular, y hace sugerencias constructivas para repensar esta parte central de París como un espacio para las "manifestaciones de vida colectiva liberada"; mientras tanto, Khatib sugiere, vendría bien que sirviera como "un parque de atracciones para la educación lúdica de los trabajadores".⁶

Comienzo con esta discusión de la *dérive* porque, en la contribución de Guy Debord a la séptima conferencia de la Internacional Situacionista en 1966, él observó que las estrategias del grupo de la *dérive* y el urbanismo unitario tenían que ser entendidas en términos de su "lucha" contra la arquitectura utópica, la Bienal de Venecia, los *happenings* y el Groupe Recherche d'Art Visuel (GRAV) [Grupo Investigación de Arte Visual].⁷ Al cumplir esta sugerencia, este capítulo examinará las tres formas de arte de participación abierta o no concluyente en París durante los 60, contrastando la teoría y práctica de la Internacional Situacionista de las "situaciones" de GRAV y de los *happenings* erotizados y transgresores de Jean-Jacques Lebel. Debería reconocerse inmediatamente que, en cuanto a la historia del arte, ninguna de estas figuras es canónica: en un contexto angloparlante, hay poca literatura sobre GRAV, mientras que Lebel apenas se ha convertido recientemente en un punto de atención (con mayor prominencia en la obra de Alyce Mahon). La is no puede ser considerada directamente como artistas, y aun menos como productores de arte participativo, incluso si la proliferación de actividades neosituacionistas, que frecuentemente denigran el arte y la estética, requieren en su totalidad revisitar las actividades de la is desde la perspectiva de la historia del arte; en tal caso, ésta coloca sus demandas por la participación junto a un modelo

Ver la entrada sobre la "Psicogeografía" en *Imus Nocte et consumimur Igni: The Situationist International (1957-72)* (Basel: Museum Tinguely, 2007), n.p.

6. Abdelhafid Khatib, "Essai de Description Psychogéographique de les Halles", *Internationale Situationniste*, 2, 1958; p. 17.

7. Guy Debord, "Guy Debord's report to the Seventh SI Conference in Paris", en *The Real Split in the International: Theses on the Situationist International and Its Time*, 1972 (Londres: Pluto, 2003), p. 139.

de laboratorio de experimentación artística y una contracultura teatral erotizada.⁸ A pesar del gran número de literatura sobre la is producida dentro de los Estudios Culturales, ha habido pocos intentos por contextualizar al grupo dentro de las tendencias artísticas del periodo.⁹ Usualmente, los escritores difieren sobre la excepcionalidad autoproclamada de la is y sobre la distancia de las actividades artísticas más convencionales, siguiendo particularmente las controversias ocasionadas por su primera exposición en un museo en 1989.¹⁰

Este capítulo recoge varios de los temas esbozados en los capítulos previos: la tensión entre autoría colectiva e individual, el cultivo de audiencias múltiples y las demandas en conflicto de agencia individual y control directivo. Una vez más, las metáforas teatrales prevalecen: Lebel fue influenciado por el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud (de *El teatro y su doble*, 1938), mientras que un tracto temprano por la sección francesa de la is se titula "*Nouveau théâtre d'opérations dans la culture*" [Nuevo teatro de operaciones en la cultura] (1958). Cada uno de los grupos presenta una solución diferente al problema de visualizar experiencias participativas efímeras: GRAV nos deja con esculturas y (con menor frecuencia) instalaciones; Lebel y sus contemporáneos ofrecen partituras y fotografías para ser reinterpretadas; mientras que la is deja películas, tractos discursivos y modelos arquitectónicos, que sirven primordialmente como sugerencias o herramientas con

8. *Participación* para la is no debe ser entendida en el sentido en el que Lebel y GRAV empleaban este término, esto es, para describir una estrategia artística. Más bien, el interés de la is en la participación denota la participación completa en la sociedad; ver el "Manifiesto" sin firma fechado mayo 17 de 1960, *Internationale Situationniste*, 4, 1960, p. 37.

9. Ver por ejemplo Greil Marcus, *Rastros de carmín: Una historia secreta del siglo xx* (Barcelona: Anagrama, 1993), y Sadie Plant, *El gesto más radical: La Internacional Situacionista en una época postmoderna* (Madrid: Errata Naturae, 2008). Un estudio comparativo poco común es el escrito por Jon Erikson, "The Spectacle of the Anti-spectacle: Happenings and the Situationist International", *Discourse*, 14:2, primavera 1992, pp. 36-58. Otro por Catherine Millet, *Contemporary Art in France* (Paris: Flammarion, 2006), es más típico al incluir sólo una referencia a Debord y a la is en su estudio de casi 400 páginas.

10. *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957-1972*, itineró del Centre Pompidou al ICA de Londres, y culminó en el ICA de Boston 1989-1990.

las cuales continuar el espíritu de su proyecto. Finalmente, debe señalarse que los tres reclamaban un papel central dentro de los eventos de Mayo del 68, a pesar de ocupar posiciones políticas distintas: un populismo tecnofílico de centro-izquierda, un anarquismo liberado sexualmente (Lebel), y un marxismo dogmático y antivisual (la is).

Es importante aprehender el contexto político para estas actividades. La Revolución Cubana tuvo lugar en 1959, y proveyó una esperanza renovada para la izquierda. A nivel doméstico, los 50 tardíos vieron el colapso de la Cuarta República y la elección en junio del 58 de Charles de Gaulle, quien reescribió la constitución e inauguró la Quinta República. De Gaulle retiró gradualmente a las tropas francesas de Argelia (y le concedió su independencia en 1962), lo cual llevó a una gran entrada de inmigrantes, quienes poblaron *bidonvilles* (asentamientos marginales) apabullantemente básicos en Lyon, Marsella y Nanterre —a la vista de los campus universitarios donde los eventos de Mayo del 68 comenzaron—. A pesar de la inmigración rural masiva a las ciudades y una cultura del consumo a la alza (cuyo imaginario fue estudiado por Roland Barthes en *Mitologías*, 1957), la movilidad social no se volvió flexible en correspondencia. La presidencia de De Gaulle ha sido caracterizada desde entonces por tener dos temas, “casarse con el siglo en el que uno vive” y “participación dependiente”, la última frase tomada del sociólogo de izquierda Alain Touraine.¹¹ Touraine acuñó esta frase como una descripción crítica de la sociedad de consumo, pero para De Gaulle denotaba una sociedad basada en un consenso voluntario, y debía ser celebrada. Vale la pena tener en mente estas varias resonancias de la participación. Algunos artistas hicieron de la participación, con entusiasmo, un principio fundacional de su práctica artística, mientras que otros la rechazaron con ahínco como un modo de coerción artística equivalente a las estructuras sociales.¹² Durante Mayo del 68, uno podía encontrar

11. Rod Kedward, *La Vie en Bleu: France and the French Since 1900* (Londres: Allen Lane/Penguin, 2005), p. 404. “El hombre alienado es el que carece de otra relación con las orientaciones sociales y culturales de su sociedad que la que le reconoce la clase dirigente ... la reducción del conflicto social por medio de una participación dependiente.”, en Alain Touraine, *La sociedad post-industrial*, 3a ed. (Barcelona: Editorial Ariel, 1973), pp. 10-11.

12. Ver por ejemplo la is: “Mientras la participación se torna imposible, los inventores de segunda clase del arte moderno demandan la participación de todos.”

graffiti que proclamaba “Ser libre en 1968 significa participar”, mientras que al mismo tiempo Atelier Populaire producía carteles que mostraban una mano y una pluma, conjugando el verbo con finalidades más escépticas: “*Yo participo, tu participas, él participa, nosotros participamos, ustedes participan, ellos lucran.*”

En los círculos artísticos, la participación fue primordialmente en términos de arte interactivo y cinético, y se proclamaba como un nuevo modo popular democrático. *Vingt-cinq ans d'art vivant* [Veinticinco años de arte viviente] (1969) de Michel Ragon concluye con un capítulo sobre “la democratización del arte”: sus signos de la nueva accesibilidad del arte por las masas incluye los experimentos de GRAV con el juego y el laberinto (comentados más adelante), que sintetizan escultura y espectáculo.¹³ Sus otros indicadores del arte democrático incluyen colaboraciones con la industria, tales como Nicolas Schöffer de GRAV trabajando con Philips; artistas que hacen múltiples ilimitados: tiendas departamentales que organizan exposiciones, y proyectos arquitectónicos que sintetizan las artes en murales, mosaicos y proyecciones de luz. *Art - Action, Participation* (1975) también hace una conexión explícita entre la participación y la equidad social; para él, el trabajo de los artistas cinéticos “ayudaba a asentar el fundamento de un nuevo arte, un ARTE DEMOCRÁTICO verdadero”.¹⁴ Informado por la cibernética y aludiendo a un amplio rango de estudios de caso europeos (muchos de los cuales se han hundido sin rastro alguno en la historia del arte), Popper señala correctamente la dificultad de establecer una distinción dura y rápida entre la activación física y la incitación a la actividad mental. La última página de su libro incluye una tabla de flujos en la cual tres genealogías del arte (postdadá/pop/conceptualismo, arte político/realismo social, y postBauhaus/arte cinético constructivista) se unen por medio de la participación del espectador para formar el “arte democrático”, definido como uno en el cual “el poder de la decisión estética yace en las manos de todos”; sus consecuencias –“la desaparición de la obra y la responsabilidad disminuida del artista”– son, en su opinión, sólo

Sin firma, “L'avant-garde de la présence”, *Internationale Situationniste*, 8, 1963, p. 315.

13. Michel Ragon, “Vers une démocratisation de l'art”, en *Vingt-cinq ans d'art vivant* (París: Casterman, 1969), pp. 355-373.

14. Frank Popper, *Art-Action, Participation* (Nueva York: New York University Press, 1975), p. 12.

“fenómenos superficialmente negativos” cuando son vistos a la luz de las ganancias resultantes sociales y artísticas.¹⁵

La ecuación de estos escritores entre democracia y arte participativo como una nueva tendencia radical con implicaciones sociales, necesita ser contextualizada a su vez en el arte francés de los 50, que estaba dominado por la abstracción del *art informel* por un lado (Jean Dubuffet, Henri Michaux, Jean Fautrier) y el realismo figurativo del *art engagé*, por el otro (pintores del realismo social como André Fougeron). El surrealismo seguía siendo una presencia cultural persistente en los 60; no obstante en un modo decadente: el compromiso con Marx y Freud que había caracterizado las actividades surrealistas de los 20 se había transformado en un acogimiento del misticismo y lo oculto, como lo atestigua la elaborada exposición *Eros* en la Galerie Daniel Cordier en 1959. Para una generación de artistas más jóvenes, el inconsciente era un principio revolucionario sobrevalorado, mientras que la organización edípica del grupo en torno a Breton como un líder paterno debía ser explícitamente rechazada.¹⁶ El dadá más que el surrealismo se convirtió en el principal punto de referencia, no sólo para la *IS*, sino también para Lebel y los Nouveaux Réalistes, formado en 1960.¹⁷ En 1959, la primera Bienal de París para artistas menores de 35 años, alentaba el interés popular en las artes visuales, reforzado por la convergencia entre arte y moda de alta costura (tal como el vestido Mondrian de Yves Saint Laurent, 1965) y la popularización del arte y los múltiples (la tienda departamental Prisunic produjo ediciones de artista en 1967, llevando a Martial Raysse a declarar que “las tiendas Prisunic son los museos del arte moder-

15. Frank Popper, *Art-Action, Participation*, p. 280.

16. Jean-Jacques Lebel, luego de haber crecido muy próximo al grupo surrealista (y de haber sido expulsado del mismo más tarde), evitó deliberadamente este acercamiento, mientras que Guy Debord continuó usando el modelo de liderazgo “papal” de Breton para la *IS*.

17. La recuperación institucional del dadá comenzó a suceder a finales de los 50, y tomó impulso por la antología de Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets* (1951); el Stedelijk Museum, Ámsterdam, sostuvo la exposición de gran escala *Dadá* en 1959; en el mismo año, *L'Aventure Dada* fue organizada por Georges Hugnet en la Galerie de l'Institut, París, seguida por una retrospectiva dadá en 1966 en el Musée Nationale d'Arte Moderne. Podríamos citar también la exposición de *Nouveau Réalisme 40° au-dessous de Dada* (40° bajo Dadá) en la Galerie J, París, en 1961.

no").¹⁸ En resumen, el trasfondo artístico del arte participativo en el París de los 60 era una idea de democracia como la equidad niveladora del capitalismo de consumo. La cultura diaria, accesible para todos, estaba al centro de este entendimiento de la democracia; mientras que permanecía hasta cierto grado en oposición a las jerarquías culturales elitistas, y a los modos figurativos del arte de izquierda en los 50, rara vez se adentraba en temas de diferencias de clase e inequidad social.

I

LA IS: SUPERANDO EL ARTE

Como se ha declarado a menudo, la is emergió de un número de grupos artísticos y literarios de posguerra, incluyendo al Letrismo (1946-1952), la Internacional Letrista (ca. 1952-1957), el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (1953-1957) y CoBrA (1948-1951). En el centro del grupo (Guy Debord y Gil Wolman) se habían reunido en torno al poeta rumano Isidore Isou a principios de los 50, atraídos por su ambición por destruir el lenguaje literario —una tradición que Isou vio pasar de Victor Hugo por medio de Mallarmé y Tristan Tzara a él mismo—. En 1952 Debord y Wolman se separaron de Isou, al percibir que sus ideales eran demasiado estéticos; formaron la Internacional Letrista, cuyo objetivo era nada menos que la transformación de la vida diaria.¹⁹ Para este grupo (cuyo promedio de edad en 1952 era de 23 años), el propósito del arte no era producir objetos, sino criticar la mercantilización de la existencia. En 1957, los miembros de la Internacional Letrista se unieron con artistas daneses e italianos para crear la Internacional Situacionista. Sus principales actividades estaban regadas a lo largo de París, Ámsterdam y Copenhague, con ramas en Alemania, Italia y el Reino Unido, y tomaron la forma de filmes, *collages*, discusiones y una vasta cantidad de escritos compilados en

18. Citado en Sarah Wilson, "Paris in the 1960s: Towards the Barricades of the Latin Quarter", en *Paris: Capital of the Arts, 1900-1968* (Londres: Royal Academy of Art, 2002), p. 330.

19. Greil Marcus es típicamente estridente en este punto, y se alía con Debord y Wolman para describir a Isou como "poco original, académico y rebuscado... el lettrismo era un oxímoron chirriante, dadá sistematizado". en Marcus, *Rastros de carmín*, p. 276.

12 números de su diario cubierto en metal *Internationale Situationniste* (I.S.), 1958-1972. El I.S. contiene imágenes y ensayos, varios de ellos de autoría anónima o colaborativa, sobre temas tan variados como el racismo, la situación política en Argelia, España y el Medio Oriente, reportes sobre las conferencias de la IS, análisis de los primeros arrebatos de las revueltas juveniles y ataques a Jean-Luc Godard, los medios y el espectáculo. Hay muy poco escrito sobre el arte, a pesar de que hay artículos sobre la revolución cultural y breves disecciones sobre los dos intentos del grupo por dar la vuelta a los formatos de exposición por medio del "laberinto" (*Die Welt als Labyrinth*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1960) y la "manifestación" (RSG-6, en la Galleri Exi, Odense, 1963).

Por lo tanto, el contexto inmediato para la emergencia de la IS se caracteriza principalmente por un interés en la literatura y los temas de actualidad más que por las artes visuales, incluso si el primer número de I.S. se ocupa de declaraciones sobre el surrealismo: el primer artículo se titula "La agria victoria del surrealismo" y argumenta que el capitalismo se ha apropiado del interés surrealista en el inconsciente revolucionario (en las sesiones de "lluvia de ideas" en el mundo de los negocios, por ejemplo).²⁰ En el mismo número, el grupo afirmaba que su deseo era "apropiarse, con gran efectividad, de la libertad del espíritu y de la libertad concreta de las buenas costumbres denunciadas por el surrealismo".²¹ Sin embargo, el movimiento rápidamente disminuyó en importancia como punto de referencia y fue reemplazado por el dadá. Michèle Bernstein observó: "Existía el padre que odiábamos, que era el surrealismo. Y existía el padre que amábamos, que era el dadá. Éramos hijos de ambos".²² Al mismo tiempo, la relación de la IS con las artes visuales era paradójica e inundada de contradicciones. En principio, el grupo abogaba por que el arte fuera suprimido con el fin de que fuese realizado como vida. En realidad, la situación era más complicada, y las historias de la IS tienden a ser divididas al grado en que puede considerarse que el grupo tuvo una fase temprana y una tardía, con base en su relación con las artes visuales.

20. Sin firma, "Amère victoire du surréalisme", *Internationale Situationniste*, 1, 1957, p. 3.

21. Sin firma, "Le bruit et la fureur", en *Internationale Situationniste*, 1, 1957, p. 5.

22. Bernstein, citada en Marcus, *Rastros de carmín*, p. 196.

La primera fase (1957-1962) es reconocida comúnmente como el periodo en cual el grupo fue más empático con el arte: este periodo vio las exposiciones en galerías comerciales de Asger Jorn (*Modifications [Peinture détournée]* en la Galerie Rive Gauche) y de Giuseppe Pinot-Gallizio (*Cavern of Anti-Matter* en la Galerie René Drouin), ambos en 1959. Las dos exposiciones buscaban complicar las ideas tradicionales de autoría única: Jorn al pintar sobre pinturas compradas en mercados de pulgas y Pinot-Gallizio al producir pinturas abstractas sobre rollos que serían comprados por metro, a las que se refería como "pinturas industriales". En el mismo año, el arquitecto experimental Constant Nieuwenhuys exhibió las maquetas de su precinto modelo en el Museo Stedelijk, en Ámsterdam. Sin embargo, en 1960, el balance entre intereses artísticos y literarios comenzó a cambiar: Pinot-Gallizio fue excomulgado de la is y Constant renunció al mismo tiempo; ambas salidas fueron el resultado de desacuerdos y denuncias derivadas de contactos hechos en el mundo del arte. Asger Jorn renunció un año después y luego de 1962 —en parte detonado porque Jørgen Nash, hermano de Asger Jorn, estableció una "Segunda Internacional Situacionista" rival, y en parte por la creciente politización de Debord después de su diálogo con el sociólogo marxista Henri Lefebvre— el grupo se opuso cada vez más al arte como una actividad separada de la praxis revolucionaria.²³ La membresía se tensó al grado en el que los artistas fueron excluidos con base en actividades y actitudes que no se sincronizaban con la demanda de Debord de que el arte fuese radical no solamente en su temática, sino también en su forma.²⁴ A pesar de que algunos críticos han

23. Lefebvre fue expulsado del Partido Comunista Francés en 1958 y siguió una forma menos ortodoxa de análisis, combinando el marxismo con la sociología, el análisis literario, la filosofía y la poesía. En su *Critique de la vie quotidienne* (1947), un texto clave para la is, Lefebvre apelaba por un arte que transformara la vida diaria, atacando al surrealismo por recurrir a lo "maravilloso". Debord, Bernstein y Vaneigem sostuvieron largas sesiones de trabajo con Henri Lefebvre en 1960 y 1961 en Estrasburgo y en Nanterre, pero las relaciones entre ellos se volvieron tensas. En 1967 Lefebvre se burló de sus esperanzas de que la gente se levantara en una revuelta exitosa antes de proceder al "Festival eterno y la creación de situaciones". (Lefebvre, citado en Plant, *El gesto más radical*, p. 155.)

24. Guy Debord, "The Situationists and New Forms of Action in Politics or Art" (1963), en Sussman (ed.), *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time*, p. 151.

disputado esta división del movimiento como una posición estética temprana que evolucionó en una vanguardia política tardía, es notable que para 1961 la mayoría de los artistas hubieran dejado la organización, ya sea voluntariamente o por expulsión.²⁵ Mayor evidencia de esta ruptura es el hecho de que el arte ya no fue incluido posteriormente en el programa de la quinta conferencia de la IS en el verano de 1961.

Peter Wollen fue uno de los primeros en defender esta teoría de una separación artística en la IS en un ensayo temprano sobre su trabajo: "La negación por parte de Debord y quienes lo apoyaban de cualquier separación entre la actividad política y artística... llevó efectivamente no a una nueva unidad dentro de la práctica situacionista, sino a la eliminación del arte excepto en sus formas propagandistas y agitadoras... La teoría desplazó al arte como la actividad de vanguardia."²⁶ Los críticos interesados aún en la IS, tales como T.J. Clark y Donald Nicholson-Smith (ambos excomulgados en 1967), argumentan otros motivos: para ellos, es precisamente la intersección continua entre arte y política lo que hace a la IS tan distintiva.²⁷ No obstante, ninguno de ellos ofrece ejemplos concretos sobre cómo se manifestó tal intersección —en situaciones, imágenes o texto—. (De hecho es Wollen quien provee la evidencia más convincente de esta conjunción cuando describe la escritura de Debord como una combinación de marxismo occidental y surrealismo bretoniano, y pone igual atención en el aspecto poético de la escritura del grupo y sus ambiciones políticas.) Tom McDonough, por el contrario, enfatiza que la teoría de una ruptura alrededor de 1962 es demasiado simplista: la IS no estaba

25. "Es incluso un hecho notorio que de los 28 miembros de la IS a quienes hemos tenido que excluir a la fecha, 23 estaban entre aquellos situacionistas que tenían una práctica caracterizada individualmente, e incluso un éxito cada vez más rentable de esto." (La IS [J. V. Martín, Jan Strijbosch, Raoul Vaneigem, René Viénet], "Réponse à une enquête du centre d'art socio-experimental", *Internationale Situationniste*, 9, 1964, p. 43)

26. Peter Wollen, "The Situationist International", *New Left Review*, 1: 174, marzo-abril 1989, p. 94.

27. T.J. Clark y Donald Nicholson-Smith, "Why Art Can't Kill the Situationist International", en *October*, 79, invierno 1997, pp. 15-31. Los autores adoptaron un tono intimidante para despreciar a Wollen, pero señalan con utilidad que la IS estaba dirigida tanto a la izquierda ortodoxa y al estalinismo como lo estaba al espectáculo consumista.

contra el arte y la cultura, sostiene, sino contra la producción de objetos mercantiles. Él clarifica el punto de que las colecciones de escritos de la IS (en particular la antología de Ken Knabb de 1981) crean una impresión equivocada al oscurecer los análisis culturales del grupo en favor de los análisis políticos, por lo tanto desenfatiando los intereses duraderos de la IS en temas de cultura visual y literaria. Como consecuencia, sostiene, lo que hace a la IS (y a Debord en particular) distintiva tiende a desaparecer: "su mezcla paradójica de la concreción del manifiesto político con una vaguedad poética".²⁸

Mi propia posición frente a la IS es la de una observadora ambivalente, exhausta por su elitismo, sus ataques *ad hominem* y superioridad vitriólica, pero revitalizada por sus teorizaciones de la *dérive* y las "situaciones construidas".²⁹ Para Debord, no había habido movimientos revolucionarios en la política o en el arte moderno desde finales de los 30, y la tarea de la IS era por lo tanto no subordinar el arte a la política, sino revivir tanto el arte moderno como la política revolucionaria al superar ambos —esto es, al realizar lo que es la demanda más revolucionaria de la vanguardia histórica, que es la integración del arte y la vida—. Esta superación hegeliana implicó una *tabula rasa*: el arte y la poesía debían ser superados a fin de realizarse como una vida más llena y más enriquecedora.³⁰ He ahí donde yace la paradoja central del romanti-

28. Tom McDonough, "Rereading Debord, Rereading the Situationists", en *October*, 79, invierno 1997, p. 7.

29. La denuncia de Debord no sólo del arte contemporáneo sino también de la crítica de arte como un modo de consumo espectacular es una llamada para despertar al crítico; no obstante, es de nuevo una prueba de que ésta sólo podía ser emitida por un *dandy* intelectual y adinerado capaz de sobrevivir de aportaciones paternas (incluso si esta distancia privilegiada fue formativa para su agudeza crítica). Ver Andrew Hussey, *The Game of War: The Life and Death of Guy Debord* (Londres: Jonathan Cape, 2001), p. 131, p.144. Hussey señala que Michèle Bernstein, por el contrario, se ganaba la vida escribiendo textos publicitarios, junto con horóscopos para caballos que era publicados en revistas sobre carreras.

30. "De este modo el artista sacrifica la intensidad vivida, el momento de la creación, a la duración de lo que crea, al recuerdo imperecedero de su nombre, a su entrada en la gloria fúnebre de los museos. Sin embargo, ¿no es la voluntad de hacer una obra duradera lo que le impide crear el momento imperecedero de la vida?". Raoul Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones* (Barcelona: Anagrama, 1977) [Publicado originalmente en francés en 1967], p. 136.

cismo nihilista de la is: se debe renunciar al arte, pero en nombre de hacer la vida diaria tan rica y emocionante como el arte, con la finalidad de vencer la aplastante mediocridad de la alienación. Por esto sus escritos son antivisuales, pero no necesariamente por un rechazo de lo estético *per se*: el arte y la poesía permanecen como los puntos de referencia de una experiencia apasionada, intensa, experimental y no alienadora. La is no tenía por lo tanto reserva alguna para llamarse vanguardia artística, pero esto era sólo un aspecto de la identidad triple; las otras eran "una investigación experimental de la construcción libre de la vida diaria" y "una contribución de la articulación teórica y plástica de una nueva respuesta revolucionaria".³¹

Aun así, no podría haber obras de arte situacionistas, escribió Debord, sólo *usos* situacionistas de obras de arte. En un artículo de 1963, provee algunos ejemplos de la función revolucionaria del arte, incluyendo el ejemplo de un grupo de estudiantes en Caracas que realizaron un ataque armado a una exposición de arte francés y se llevaron cinco pinturas que ofrecieron regresar subsecuentemente a cambio de la liberación de prisioneros políticos. "Esto es claramente una manera ejemplar de tratar el arte del pasado, traerlo de vuelta al juego por lo que verdaderamente importa en la vida", señala Debord, observando que Gauguin y Van Gogh probablemente jamás habrían recibido un homenaje tan apropiado.³² Otro ejemplo importante fue el grupo activista de Reino Unido Spies for Peace, quienes veían en el uso de la amenaza de una guerra nuclear por parte del gobierno británico la manera de controlar a una población dócil. El grupo logró entrar en un complejo militar de alta seguridad cerca de Reading (RSG-6, la "cabeza del gobierno regional") y copió la información relacionada con los planes del gobierno de refugios de emergencia para políticos y personal del servicio civil. Esta información fue publicada en 4 000 panfletos (*Danger! Official Secret RSG-6*) y ampliamente distribuida, ocasionando un escándalo mediático.³³ Spies for Peace

31. Debord, "The Situationists and New Forms of Action in Politics or Art", p. 148.

32. *Ibid.*, p. 150.

33. La is organizó una exposición "para saludar y extender este primer ataque contra la organización gobernante del espacio social" en Dinamarca, imprimiendo nuevamente el tracto *Danger! Official Secret* junto con un texto teórico, "The

también saturó 40 líneas de teléfono pertenecientes a los centros de seguridad británicos a través del marcado continuo de números que habían sido descubiertos durante el asalto. Debord describe con entusiasmo estos ejemplos, y los sigue con una discusión sobre "la actividad *cultural* que uno llamaría situacionista", lo que implica que él no veía los ejemplos dados en las páginas anteriores en esos términos. Para Debord, una práctica *cultural* crítica no crearía nuevas formas, sino que haría uso de "los medios de expresión cultural existentes" a través de la técnica situacionista del *détournement*, la apropiación subversiva de imágenes existentes para socavar su significado existente.

Michèle Bernstein ejemplificó esta estrategia del *détournement* cuando armó un libro a partir de dos ficciones populares preexistentes, *Tous les chevaux du roi* (1960) y *La Nuit* (1961), para formar una parodia de *Las amistades peligrosas* de Laclos. Como otras formas de *détournement* situacionista, el texto de Bernstein combina clichés de la cultura pop contemporánea y el lenguaje de la crítica capitalista de la *is* ("¿Qué haces realmente? No lo comprendo", dice Carole. '¿A que te dedicas?'... 'A la cosificación', dice Gilles").³⁴ El *détournement* se consideraba más exitoso mientras menos se acercara a una respuesta racional. Una serie de postales eróticas, por ejemplo, eran sujetas al *détournement* por la adición de leyendas escritas a mano, de forma que las *modelos pin-up* desnudas se dirigieran al espectador en globos de diálogo: "¡La emancipación de los trabajadores será su propio trabajo!", o "No hay nada mejor que joder con un minero asturiano. ¡Esos sí que son hombres!"³⁵ Para la *is*, un buen *détournement* reviraba la función ideológica de los efluvios de la cultura del espectáculo, pero sin adoptar la forma de una simple inversión del original, dado que esto mantendría la identidad del último segura en su

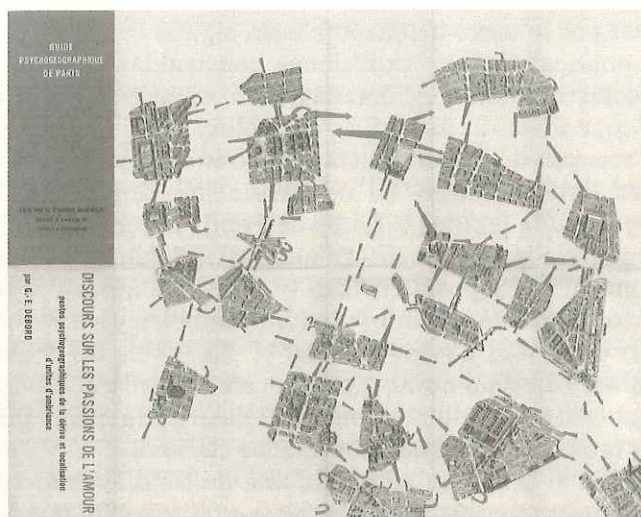
Situationists and New Forms of Action in Politics or Art". Ver *Internationale Situationniste*, 9, 1964.

34. Ver Marcus, *Rastros de carmín*, pp. 433-450.

35. Éstas son reproducidas en *Internationale Situationniste*, 9, 1964. p. 21 y p. 36. Otro ejemplo, también de *I.S.* 9 alude a los temas de actualidad, principalmente el matrimonio de la princesa Anne-Marie de Dinamarca con el rey Constantino II de Grecia. La famosa fotografía tomada por Lewis Morley de Christine Keeler tiene el siguiente pie de foto: "Como la *is* dice, es una cosa mucho mucho mejor ser una puta como yo que la esposa de un fascista como Constantino."

lugar (Debord da el ejemplo de la misa negra: invierte el servicio católico, pero sostiene su estructura metafísica). La teoría del *détournement* claramente se construye sobre el fotomontaje dadá y el ensamblaje surrealista que buscaba desenredar significados, ya fuera a través de la subversión de género (la Mona Lisa con bigote de Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919) o a través de una crítica política mordaz (los numerosos fotomontajes antiHitler de John Heartfield de inicios de los 30). Un buen *détournement* parece incorporar ambos tipos de estrategia, combinando la irracionalidad subversiva y la cáustica actualidad política.

Debord permanecía firme en que la crítica de cualquier tipo no debía tomar la forma de un argumento racional: se mostró hostil a las interpretaciones estructuralistas de la cultura, y a todos los lenguajes críticos que afirmaban su dominio sobre las metodologías precedentes. Al mismo tiempo, la propia escritura de Debord caía con frecuencia en esta trampa: *La sociedad del espectáculo* (1967) alterna aforismos incisivos y brillantes con ortodoxias túrgidas y resentidas. Las otras alternativas de la is al arte visual, la *dérive* y la situación construida, también evitaron la crítica racional y enfatizaron la importancia de lo lúdico y los juegos. Dado que estas actividades basadas en la experiencia rara vez fueron documentadas, son difíciles de analizar, pero los múltiples mapas y bocetos producidos por el grupo proveyeron un importante análogo visual. La *Guía psicogeográfica de París* de Debord (1957), un mapa desplegable subtítuloado "Discurso sobre las pasiones del amor: Pendientes psicogeográficas de la deriva y localización de unidades de ambiente" es altamente sugerente al considerar el carácter instructivo de las actividades de la is. La ciudad se muestra como fragmentada, unida por áreas en blanco indicadas sólo por el flujo de flechas rojas. No es un registro o un reporte de la situación de algo, ni tiene una función: el mapa es incuestionablemente inútil como una guía de París, pero es una guía para comprender las propias respuestas subjetivas de Debord a la ciudad. (En esto difiere del grupo surrealista *Map of the World*, 1929, en el cual ciertos países son ampliados con notoriedad y otros incluso desaparecen, correspondiendo a su estatus en el imaginario surrealista.) Como el mapa de Debord de las "*unités d'ambiance*" fechado en enero de 1957, en el cual distritos en particular son encerrados en un círculo y sombreados, la *Guía psicogeográfica de París* muestra una forma de notación que es significativamente menos un registro que un detonador para que nosotros consideremos nuestras propias



Guy Debord, *Guía psicogeográfica de París*, 1957, mapa desplegable.

sensibilidades hacia el entorno urbano. Sugiere un método o una herramienta, o –siguiendo la lectura psicoanalítica de Ivan Chtcheglov– una técnica.³⁶

Cuando la Internacional Letrista fue desbancada por la Internacional Situacionista en 1957, un tercer término vino a prevalecer: la *situación construida*. Ésta fue definida en el primer número del *I.S.* como “un momento de vida, concreta y deliberadamente construido por la organización colectiva de un ambiente unitario y un juego de eventos”.³⁷ Una de las características clave de la situación construida fue su estructura participativa, concebida en oposición deliberada al principio del espectáculo de la “no intervención” y su corolario, la alienación. Este énfasis en la colectividad fue, desde el inicio, politizado en su concepción: tal como explica Debord, la misma idea de una vanguardia colectiva involucra la transposición de métodos organizativos de la política revolucionaria al arte; inevitablemente, la última acti-

36. Chtcheglov describe la *dérive* como afin al psicoanálisis: “Sólo déjate ir en el flujo de las palabras, dice el analista... La *dérive* es realmente una técnica, de hecho casi una terapia. En cualquier caso, puede tener un efecto terapéutico.” (Chtcheglov, *Ecrits Retrouvés*, reimpresso en *Imus Nocte et consumimur Igni*, s.p.)

37. Sin firma, “Definitions”, en *Internationale Situationniste*, 1, 1958, p. 13.

vidad “es por lo tanto inconcebible sin alguna conexión con una crítica política”.³⁸ Las “situaciones construidas” realizadas de forma colectiva eran consideradas como opuestas al capitalismo por su superación de la autoría individual, pero principalmente por su rechazo de la burocracia y el consumismo a través de la actividad libre del juego. La noción de situaciones construidas estaba en deuda con los escritos de Henri Lefebvre, específicamente con su “teoría de los momentos”: instantes perecederos que intensifican “la productividad vital de lo diario, su capacidad para la comunicación, la información, y también y sobre todo por el placer en la vida natural y social”.³⁹ La *is* veía las situaciones construidas como un punto a medio camino entre el *momento* lefebvriano y el *instante* diario, más particularizado que el primero, aunque también delimitado con menor claridad.

Como el grupo ha admitido, una de las dificultades con el “momento situacionista” era identificar su inicio y fin precisos. En *set* tenía mucho en común con otras formas de teatro postbrechtiano, como los *happenings*. Es revelador que sea difícil encontrar ejemplos informativos de situaciones construidas en el *I.S.*; el énfasis está puesto continuamente en la estructura y la lógica para una situación, más que en el reporte de ejemplos específicos. Esta aversión a la documentación probablemente se yerga como un esquema deliberado para evitar la imitación, así como su cosificación como una obra de arte. El énfasis estaba puesto en la instantaneidad y la ruptura (en comparación con la supuesta belleza eterna del arte tradicional), la inmediatez (organizando directamente la sensación más que sólo reportándola) y la autodeterminación (“produciéndonos a nosotros mismos, y no a las cosas que nos esclavizan”).⁴⁰ Con mayor importancia, esto atribuye relevancia al encuentro de lugares para el juego en el entorno urbano, entendiendo el juego como una actividad humana no alienante y disponible para todos.⁴¹

38. Guy Debord, “Report on the Construction of Situations” (1957), traducido en Knabb (ed.), *Situationist International Anthology*, p. 18.

39. Lefebvre, *La Somme et le Reste* (1960), citado como el epígrafe del artículo sin firmar “Théorie des moments et construction des situations”, en *Internationale Situationniste*, 4, 1960, pp. 10-11.

40. Guy Debord, “Theses on Cultural Revolution”, en *Internationale Situationniste*, 1, p. 21.

41. Aquí podemos notar la deuda de la *is* al *Homo Ludens* (1944) de J. Huizinga,

Por último, la vida podía concebirse como una serie de situaciones construidas.

Es revelador que la situación construida tuviera una relación específica con la jerarquía: cada situación requería el liderazgo temporal de un individuo que jugaría el papel del director. En un ensayo anónimo de 1958, titulado "Problemas preliminares en la construcción de una situación", se da el ejemplo de un equipo de investigación que buscaba organizar "una *reunión emocionalmente conmovedora* para pocas personas por una noche".⁴² Dentro del grupo, ciertos roles serían asignados: un director o productor que coordinara los elementos básicos necesarios para la decoración y ciertas intervenciones en el evento; "*agentes directos* viviendo la situación", que colaborarían implementando su ambientación, y "unos pocos espectadores pasivos que no hayan participado en el trabajo constructivo, quienes deberían ser reducidos a una acción".⁴³ En otras palabras, más que intentar materializar un consenso colectivo desjerarquizado, la situación construida necesitaba una estructura clara, encabezada por un líder temporal pero claramente designado, quien organizaría a los *viveurs* de la situación (quienes la viven). Mientras que hoy día la autoría única es percibida de forma negativa, es vista como jerárquica, la *is* evitó en gran medida tal crítica a través de su desinterés en trabajar con una audiencia general. El grupo parecía enfocarse únicamente en producir situaciones con otros miembros —una exclusividad a juego con la política crecientemente estricta de membresías de Debord.

El único ejemplo notorio de la *is* por construir una serie de situaciones para un público más amplio parece haber sido la exposición *Die Welt als Labyrinth*, planeada para el Museo Stedelijk, Ámsterdam, en mayo de 1960, que no se realizó.⁴⁴ Este proyecto habría combinado una *dérive* de tres días dentro del centro de Ámsterdam con una *microdérive* (con una longitud entre 200 m y

con su énfasis en el juego como una actividad libre y significativa llevada a cabo en su propio bien.

42. Sin firma, "Problèmes préliminaires à la construction d'une situation", en *Internationale Situationniste*, 1, 1958, pp. 11-12.

43. *Ídem*.

44. Para un recuento completo sobre la instalación y sobre los motivos de su cancelación, ver el reporte sin firma "Die Welt als Labyrinth", en *Internationale Situationniste*, 4, pp. 5-7.

3 km) dentro de dos galerías del museo, esencialmente una instalación que comprendería un sistema de niebla artificial, lluvia y viento, intervenciones sonoras y un túnel con la pintura industrial de Pinot-Gallizio. La *dérive* en exteriores habría involucrado dos grupos, cada uno incluiría a tres situacionistas, enlazados con *walkie-talkie*, que deambularían por la ciudad y seguirían ocasionalmente instrucciones de lugares particulares preparados por el director de la *dérive*, Constant. De manera significativa, el diario *I.S.* no hace mención sobre incluir al público en la *dérive* en Ámsterdam —sólo de su deseo por afectar el presupuesto de la institución al demandar un salario diario de 50 florines por día para los situacionistas que la llevaran a cabo—. Sin embargo, el grupo también señala que la *dérive* habría tenido “cierto aspecto teatral por su efecto en el público”; esto alude presuntamente al espectáculo visual del grupo moviéndose alrededor de la ciudad, pero el punto no se desarrolla. Aun así, sugiere una comparación fructífera con el teatro visual de la Temporada Dadá 39 años antes (comentada en el Capítulo 2), en el cual Breton y otros se habían apropiado de la forma social del recorrido guiado para producir una “escultura social” con el público general en el patio de la iglesia de Saint Julien-le-Pauvre.

II

GRAV: REEDUCACIÓN PERCEPTUAL

Hoy día hay un deseo y expectación tan extendidos por que los artistas se involucren con una audiencia general, que la aparente indisposición de la *is* a hacerlo parece sorprendente, pero es también consistente con el rechazo del grupo a las formas no concluyentes del arte modernista que buscaban integrar al espectador, sea en un filme (Alain Robbe-Grillet), música (Karlheinz Stockhausen), literatura (Marc Saporta) o bienales (“los Himalayas de la integración”).⁴⁵ El Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), que hizo intentos consistentes por llegar a un público tan amplio

45. Sin firma, “L’ avant-garde de la Presence”, *Internationale Situationniste*, 8, 1963, p. 16. El artículo fue la respuesta a un ensayo reciente escrito por Lucien Goldmann sobre la “vanguardia de la ausencia” (trabajos nihilistas por Beckett, Ionesco, Duras, etcétera) publicado en *Médiations* 4. Umberto Eco teorizó estas nuevas formas en *La obra abierta* (1962), traducido al francés en 1965.

como fuera posible, fue objeto de un ataque particular. Fundado en París en 1960, los miembros de GRAV incluían a un número de artistas internacionales que trabajaban con arte cinético y Op-art; su principal teórico, Julio Le Parc, era argentino y había estudiado con Lucio Fontana en Buenos Aires durante los 40.⁴⁶ A pesar de que la mayor parte del trabajo de GRAV fue desarrollado en París, el grupo también exhibió internacionalmente: en Europa (Documenta 3), en los Estados Unidos, América del Sur y en Japón. El énfasis estaba en los ambientes polisensoriales y en la escultura cinética como un medio para afectar la percepción del observador, repensando la relación "obra-ojo" (*oeuvre-oeil*) para transformar las experiencias convencionales del tiempo, y en establecer "nuevas formas de contacto público con las obras producidas".⁴⁷ En un manifiesto de 1967, GRAV afirmó que ellos intentaban

a través de la provocación, a través de la modificación de las condiciones del ambiente, a través de la agresión visual, por medio de una llamada directa a la participación activa, mediante la realización de un juego, o a través de la creación de una situación inesperada, ejercer una influencia directa en el comportamiento del público para reemplazar la obra de arte o el performance teatral con una situación en evolución, invitando la participación del espectador.⁴⁸

Aunado a esto, pero con una importancia secundaria, había un ataque a la *mistificación* del artista individual, al culto a la personalidad del mercado del arte. Esta posición era explícitamente antielitista, con un compromiso a "rehabilitar cierto concepto del público, menospreciado por la crítica de arte oscurantista".⁴⁹ La producción de GRAV incluía instalaciones ópticas y cinéticas bidimensionales y tridimensionales, que exploraban respuestas psico-

46. Los firmantes del primer manifiesto del grupo (1960) eran Hugo Demarco, François Morellet, Moyano, Servanes, Francisco Sobrino, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral.

47. GRAV, "Propositions générales du GRAV", 25 de octubre de 1961, firmado por Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein e Yvaral, reproducido en Luciano Caramel (ed.), *Groupe de recherche d'art visuel 1960-1968* (Milán: Electa, 1975), p. 25.

48. "Manifeste du GRAV", en *Abstract Art*, Vol. 2 de *Art Since Mid-Century: The New Internationalism* (Greenwich, CT: NY Graphic Society, 1971), p. 296.

49. Stein, en *Douze ans d'art contemporain en France*, p. 386.

lógicas y fisiológicas al movimiento, el color y la luz, pero también incluía obras que involucraban directamente al público general y a transeúntes al azar: encuestas a visitantes (*Investigación pública*, 1962; *Investigación pública en las calles*, 1966) y la organización de juegos (*Un día en la calle*, 1966, discutido más adelante).

El nombre del grupo refleja la forma en que sentían que esta actividad constituía un proyecto supraindividual de investigación visual cuasicientífica; hasta que se disolviera el grupo en 1968, GRAV funcionó básicamente como un estudio comunal. En conjunto, los críticos respondieron a esto y comprendieron que su trabajo trataba sobre la generación de proposiciones no concluyentes, aun mientras existía el riesgo continuo de que el énfasis en el juego y la percepción se arriesgara a parecer un tanto ligero.⁵⁰ El grupo terminó por reconocer más adelante las limitaciones de su acercamiento, pero a lo largo de los 60 no dudaron en dar a su arte basado en actividades un brillo emancipatorio y didáctico: expandir la percepción de los espectadores fue percibido como el primer paso para la desalienación y una mayor autonomía.

Labyrinth (1963), por ejemplo, producido para la tercera Bienal de París, comprendió una serie de 20 experiencias ambientales, desde relieves sobre pared hasta instalaciones de luz y puentes móviles. Fue diseñado para detonar nueve diferentes categorías de espectaduría: desde *la percepción como es a la fecha y contemplación*, hasta “activación visual” (frente a obras tanto estáticas como cinéticas), *participación activa involuntaria*, *participación voluntaria*, y *espectaduría activa*.⁵¹ Como la mayoría del arte participativo en los

50. Un crítico en *Studio International* observó que: “la impresión inicial puede haber sido de trivialidad agradable... las obras dominantes son “gags”, los cuales el visitante está invitado a manipular y jugar con ellos: espejos y lentes de distorsión, pelotas de ping-pong, una tabla con luces que deletrean un poema ligeramente triste. ¿Juguetes sofisticados? Juguetes quizá, pero no muy sofisticados. Varios apenas y superan el nivel de los *pooh-sticks*.” [*Pooh-sticks* es un juego en el que, parados en un puente sobre un río o arroyo, cada jugador arroja un palo donde el agua va contracorriente. El ganador es el primero en lograr que el palo flote con la corriente. N. del T.] Cyril Barrett, “Mystification and the Groupe de Recherche”, en *Studio International*, 172: 880, agosto 1966, pp. 93.

51. Ver “L’instabilité: Il labyrinthe groupe recherche d’art visuel”, in Caramel (ed.), *Groupe de recherche d’art visuel 1960-1968*, p. 32. El grupo también produjo un segundo *Labyrinth*, más pequeño, para la exposición *Nouvelle Tendance* en el Musée des Arts Décoratifs, París (1964), y un tercero en Nueva York, en 992 Madison Avenue,

60, el espectador ideal de la instalación de GRAV era concebido en términos universalistas, como un sujeto (masculino) de cualquier clase y capaz de regresar a la percepción con "un ojo inocente". Este uso de materiales y tecnologías nuevas para acceder a una percepción primitiva y limpia resultó en ambientes cinéticos con cierta uniformidad emocional, a pesar del fuerte énfasis en el juego. La instalación estaba acompañada de un breve manifiesto titulado *Assez de Mystifications* (Basta de mistificaciones), cuyos sentimientos antirrománticos eran una contraparte adecuada al acercamiento científico del grupo:

Si hay una preocupación social en el arte de hoy día, entonces debemos tomar en cuenta esta misma realidad social: el espectador. En la mejor de nuestras habilidades, queremos liberar al espectador de su dependencia apática que hace que acepte pasivamente, no sólo lo que uno le impone como arte, sino todo un sistema de vida...

Queremos interesar al espectador, reducir sus inhibiciones, relajarlo. Queremos *hacerlo participar*.

Queremos colocarlo en una situación que él detone y transforme.

Queremos que esté consciente de su participación.

Queremos que se disponga a una interacción con otros espectadores.

Queremos que desarrolle en el espectador un vigor de percepción y acción.

Un espectador consciente de su poder de acción, y cansado de tantos abusos y mistificaciones, será capaz también de hacer su propia "revolución en el arte".⁵²

Los mensajes contradictorios de este manifiesto son innegables: la misma idea de "hacer" a alguien participar socava la demanda de vencer la apatía, y casi incapacita al espectador desde el inicio; todo lo que él o ella pueden hacer es satisfacer los requerimientos del artista para completar la obra de arte apropiadamente. A pesar de la retórica del grupo sobre la apertura, la experiencia del espectador en *Labyrinth* giraba en torno a un rango limitado de respues-

en 1965.

52. GRAV, "Assez des mystifications", en Caramel (ed.), *Groupe de recherche d'art visuel* 1960-1968, p. 36, énfasis de la autora.

tas prescritas que van mano a mano con la insistencia en una "re-educación perceptual", como describió Schechner los *happenings* en 1965.⁵³ Igualmente sorprendente es el énfasis del grupo en una "revolución en el arte" más que en la sociedad. Si la is deseaba transformar el mundo empezando con su propia experiencia de vida en *momentos* y *situaciones* no alienantes, GRAV era más modesto en apuntar a un cambio en la valorización de la individualidad por medio del mundo del arte (al trabajar en grupo) y en expandir la percepción de los espectadores que participaban de su investigación visual.

A pesar de sus demandas por la centralidad de la audiencia, las experiencias producidas por las instalaciones de GRAV son primordialmente individuales más que sociales, y hoy las podríamos describir de manera más correcta como interactivas más que participativas. Aun así, el grupo vino a creer que estas experiencias tenían implicaciones sociales. Inicialmente, el menosprecio frecuente y declarado de GRAV de la autoría individual y del mercado implicaron sólo una crítica del arte como mercancía; si el grupo adscribía cualquier agencia política al arte, debía estar fundada en la percepción, y específicamente en empoderar al espectador mediante la confianza en sus propias facultades sensoriales y en su propia interpretación. No obstante, mientras progresaban los 60, el énfasis en la percepción se concebía cada vez más como el mero primer paso hacia una agencia incrementada:

El segundo [paso] puede ser, por ejemplo, producir, ya no sólo los trabajos, sino conjuntos que desempeñarían el rol de la *incitación social*, a la vez que liberarían al espectador de la obsesión con la posesión. Estos conjuntos "multiplicables" tomarían la forma de centros de activación, cuartos de juego, que se establecerían y usarían de acuerdo con el carácter de los espectadores. Desde entonces, *la participación se volvería colectiva y temporal*. El público podría expresar sus necesidades de otra forma que a través de la posesión y el disfrute individual.⁵⁴

Como si percibieran el momentum hacia 1968, GRAV tenía dificultades en acentuar que su trabajo era político en sus implicaciones,

53. Richard Schechner, "Happenings", en *Tulane Drama Review*, 10:2, invierno 1965, pp. 230-231.

54. "Manifeste du GRAV", en *Abstract Art*, p. 296, énfasis de la autora.

enfaticando la participación social y colectiva como un antídoto contra el individualismo. A pesar de ello, esta línea de pensamiento nunca fue añadida a un proyecto político abierto, no obstante la participación de Le Parc en las ocupaciones de mayo del 68. Es revelador, por ejemplo, que la *IS* no viera el individualismo como un problema central; en cualquier caso, éste era la ruta hacia formas más enriquecedoras y menos alienantes de una experiencia vivida intensamente.⁵⁵

El más idiosincrático de los esfuerzos de GRAV por una cohesión social fue *Un día en la calle*, un itinerario de acciones públicas alrededor de París, llevado a cabo el martes 19 de abril de 1966. Abarcando desde las 8 a.m. hasta la medianoche, el itinerario comenzó en la entrada del metro en Châtelet, con el grupo distribuyendo pequeños regalos a los pasajeros; a las 10 a.m. en los Campos Elíseos, se armaron y desarmaron estructuras móviles; al mediodía, por la Ópera, objetos cinéticos habitables estuvieron disponibles para que quienes pasaran los manipularan; a las 2 p.m. en el Jardín de las Tullerías, un caleidoscopio gigante se ofreció a la curiosidad de niños y adultos, mientras que globos de gran tamaño flotaban en la fuente; a las 6 p.m., en Montparnasse, el público fue invitado a caminar sobre bloques móviles de pavimento; el día culminó con un paseo a lo largo del Sena con luces electrónicas que parpadeaban. La documentación fotográfica del paseo muestra a una audiencia parisina de todas edades riéndose y sonriendo mientras se relacionan con varios objetos (cajas, resortes, bloques, globos) en el espacio público bajo una variedad de condiciones climáticas.⁵⁶ Un dibujo del itinerario del día muestra un evento con un horario estrictamente organizado, con diagramas extravagantes que anticipaban la participación apropiada por parte del público. La justificación de GRAV para *Un día en la calle* no es disímil a la premisa del urbanismo unitario de los situacionistas: "La ciudad,

55. Es importante estar al tanto de la diferencia entre *individualismo*, satanizado por los criterios discursivos del arte socialmente comprometido de hoy, y la crítica de la *aislamiento* por parte de Debord en *La sociedad del espectáculo*.

56. También fue dado un cuestionario al público, que incluía preguntas como: "¿Es el arte moderno —tal como es encontrado en galerías, salones y museos— interesante, indiferente, necesario, incomprensible, inteligente o arbitrario?" y "En su opinión, ¿qué clase de iniciativa ha sido ésta: una que puede ser descrita como ávida de publicidad, cultural, experimental, artística, sociológica, política, o no es una iniciativa?" (Reportado en Popper, *Art - Action, Participation*, p. 26.)



Groupe Recherche d'Art Visuel, *Un día en la calle*, 1966.
Participantes en Montparnasse.

la calle, son entrecruzadas por una red de hábitos y acciones repetidas diariamente. Pensamos que la suma total de estos gestos rutinarios puede llevar a la pasividad total, y crear una necesidad general para la reacción.”⁵⁷ Sin embargo, la respuesta de los dos grupos a este estado de la cuestión es programáticamente diferente. Las “series de interrupciones orquestadas deliberadamente” de GRAV son modestas en su ambición: el grupo confiesa abiertamente que no son capaces de “aplantar la rutina de un día entre semana en París”, pero desean poder lograr “un simple cambio en la situación” y “hacer de lado la relación tradicional entre la obra de arte y el público”.⁵⁸ *Un día en la calle* fue carnalesco: un único día excepcional de eventos lúdicos diseñados para avivar la interacción social y crear una relación más involucrada a nivel físico con el espacio público. Si los futuristas recurrieron al teatro de variedades como un modelo para sus actividades, es revelador que GRAV mirara hacia el parque de diversiones, al que percibían como

57. GRAV, “Une journée dans la rue”, en Caramel (ed.), *Groupe de recherche d'art visuel 1960-1968*, p. 44.

58. *Ídem*.

un lugar donde el tiempo está en movimiento más que acumulado (como en los museos).

La is veía estos desarrollos con un desdén predecible. El deseo de Le Parc por convertir al "espectador pasivo" en un "espectador estimulado" o incluso en un "espectador intérprete" a través de la manifestación de los elementos en la obra cinética era, a sus ojos, una cuestión para la que había que requerir al espectador que satisficiera una serie preexistente de opciones imaginadas por el artista.⁵⁹ Como tal, la mera réplica de este control sistematizado sobre los ciudadanos en la sociedad del espectáculo, la cual organiza "la participación en algo donde es imposible participar" (en otras palabras, la división reforzada del tiempo en trabajo y divertimento personal). Un artículo sin firmar en el *I.S.* señalaba que la audiencia de GRAV es "la 'multitud solitaria' de la sociedad del espectáculo, y aquí Le Parc no está tan avanzado en lo que él cree en realidad; en la organización de esta alienación, ciertamente no hay un espectador libre que permanezca puramente pasivo, incluso su pasividad está organizada, y los 'espectadores simulados' de Le Parc ya están en todos lados".⁶⁰ En otras palabras, los participantes de la experimentación perceptual de GRAV no eran lo suficientemente distintos de los espectadores pasivos del capitalismo consumista de masas; sin la opción de *no* participar, replicó por completo esta estructura. Era más importante, sentía la is, abandonar por completo la función actual del arte y la crítica de arte bajo el capitalismo, reprimir ambos en aras de una crítica revolucionaria. Para ser justos, Joël Stein de GRAV reconoció más tarde este problema:

Al inicio, esta interacción entre espectador y la obra tiende a establecer un contacto directo y provocar una reacción espontánea, independiente de una cultura dada o de consideraciones estéticas preestablecidas. Pero puede convertirse en una clase de entretenimiento, un espectáculo en el cual el público sea uno de los elementos de la obra. El público puede convertirse en sujeto al aliarse con

59. Sin firma, "L'avant-garde de la présence", pp. 16-17.

60. *Ibid.*, p. 19. El compromiso de GRAV con la experimentación formal, con la metáfora de las connotaciones políticas desplegada como una justificación suplementaria (más que la *raison d'être* motivadora) tiene mucho en común con la defensa de Bourriaud de la estética relacional.

JE PARTICIPE, TU PARTICIPES, IL PARTICIPE...

Programme du Mardi 19 Avril 1966



23 H. BD SAINT-MICHEL
De la Seine au Luxembourg.
Promenade avec
flashs électroniques.



22 H. QUARTIER LATIN
rue Champollion
Sifflets en cadence pour
les spectateurs de cinéma d'art.



20 H. BD SAINT-GERMAIN
Entre la rue de Rennes et
la rue du Dragon.
Distribution de batons et épingles.

18 H. MONTMARTRE
Face à la Caspale.
Les habitants du quartier et les
passants pourront chercher
leur équilibre en marchant
sur des dalles mobiles.



14 H. JARDIN DES TUILERIES
Face avenue Général Lemaître.
Le télescope géant-moyen
sera abandonné à la curiosité
des enfants et des adultes,
de même que des batons géants
sur le bassin.



16 H. ODEON - BD SAINT-GERMAIN
Présentation Foraine.
Divers éléments à actionner,
mariposaire, échantillon, etc.

Groupe Recherche d'Art Visuel, Itinerario para *Un día en la calle*, 1966.

una ideología; también puede ser una nueva manera de condicionar al público, incluso de insensibilizarlo.⁶¹

En conjunto, a pesar de que GRAV desplegó una terminología de situaciones y compartió superficialmente gran parte de la retórica política de la IS, su intento por alentar la participación del espectador fue un tanto pedestre a nivel experiencia. Al mismo tiempo, deberíamos ser cautelosos en aliarnos demasiado rápidamente con los intimidantes menosprecios de la IS: es sintomático de la con-

61. Stein, en *Douze ans d'art contemporain*, p. 386. Para 1975, Le Parc reconoció también estas fallas, pero en términos artísticos en lugar de marxistas. Cuando era interrogado sobre sus principales críticas de GRAV entre 1960 y 1968, respondía: "no había suficiente trabajo compartido, suficiente confrontación, suficiente imaginación, y [suficiente] esfuerzo para producir actividades colectivas, no lo suficientemente desafiantes; muy poco riesgo, demasiado miedo a lo ridículo, demasiado respeto por las convenciones, demasiada lentitud; el hecho de estar siempre atrasados en relación con los eventos". Le Parc, en Caramel (ed.), *Groupe de recherche d'art visuel 1960-1968*, p. 131.

tendencia de una crítica marxista del arte que los modestos desplazamientos en la percepción de GRAV parezcan menores e inconsecuentes en comparación con la revisión total (y utópica) tanto de la sociedad y la sensibilidad que la *is* declaraba como su propósito. Debería reconocerse que, para toda su prosaica producción, las propuestas artísticas de GRAV intentarían involucrarse con el público general en una forma mucho más generosa que los eventos sectoriales de la *is*, los cuales eran respaldados por pronunciamientos competitivos y dogmáticos contra aquellos que cooperaban con las instituciones de arte existentes. Al mismo tiempo, la banalidad y la confiada actitud didáctica del trabajo de GRAV ponen en primer plano una paradoja continua dentro de la participación como instrumento artístico: desde la apertura de la obra hasta la manipulación y alteración por el espectador, rápidamente se convierte en una convención altamente ideologizada por derecho propio, uno en el cual el espectador es manipulado con la finalidad de completar la obra "correctamente".

III

LEBEL: EXORCISMO COLECTIVO

No fueron solamente Le Parc y GRAV el blanco de los ataques de la *is* por la pseudoparticipación. Los *happenings*, en su "búsqueda ingenua por 'hacer suceder algo'" y el "deseo por avivar un poco el rango empobrecido de las relaciones humanas", fueron también sujetos de un rechazo feroz.⁶² El primero de los *happenings* en Europa tuvo lugar durante los festivales *Anti-Procès* (1960 en adelante) de Jean Jacques Lebel, una exposición-protesta itinerante contra la guerra en Argelia, en el cual una serie de artistas colgaron obras, tocaron música y leyeron poemas sonoros en un evento efímero multimedia. El primer *happening* europeo de autoría individual fue creado durante el segundo festival *Anti-Procès* en Venecia (julio de 1960), el cual terminó con *L'Enterrement de la chose de Tinguely* (El entierro de la cosa de Tinguely), un performance ritualístico y complicado que hacía referencias al marqués de Sade, J.K. Huysmans, y a Nina Toheren, una amiga de Lebel asesinada poco antes.⁶³ Lebel (n. 1936) sostiene que llegó a este formato

62. Sin firma, "L'avant-garde de la Présence", p. 20.

63. La *chose* (cosa) era hecha por Tinguely y era cargada ritualmente por el Gran

de medios múltiples de manera independiente a la vanguardia de Nueva York, tomando la pista del dadá, el surrealismo y Artaud más que de John Cage y Jackson Pollock (dos puntos de referencia para los *happenings* de EEUU).⁶⁴ No obstante, Lebel vivía entre París y Nueva York a inicios de los 60, y participó en *Ray Gun Theater* (1961) de Claes Oldenburg, así como en varios trabajos de Allan Kaprow, con quien mantuvo una amistad cercana hasta la muerte del último. Para Lebel, los *happenings* tanto europeos como estadounidenses compartían la preocupación de “regresar a la actividad artística lo que le había sido despojado: la intensificación del sentimiento, el juego del instinto, un sentido de festividad y agitación social”.⁶⁵ Sin embargo, había diferencias importantes entre los *happenings* estilo estadounidense y aquellos que Lebel promovía en Francia.

Los primeros, según teorizaba Kaprow (1927-2006), estaban en deuda con las innovaciones de composición de John Cage, y se desarrollaron en respuesta a las pinturas de acción de Jackson Pollock. La primera obra en adoptar el nombre de *happening* fue una del propio Kaprow, *Eighteen Happenings in Six Parts*, que tuvo lugar a lo largo de varias tardes en otoño de 1959 en la Reuben Gallery en Nueva York. En sus primeros escritos, Kaprow coloca a los *happenings* en contra del teatro convencional: rechazaban deliberadamente trama, personajes, estructura narrativa y la división audiencia/ejecutantes a favor de eventos coreografiados que inyectaban con riesgo, emoción y miedo a la vida diaria. La audiencia rara vez tenía un punto de observación fijo y, a mediados de los 60, tendía a involucrarse directamente como participante en la realización de la obra.⁶⁶ Llevados a cabo inicialmente en *lofts* y galerías, los *happenings*

Canal en una góndola antes de ser lanzada en la laguna fuera de San Giorgio, con flores blancas. Para una descripción más larga ver Gunnar Kvaran, “Lebel/Rebel”, en *Jean-Jacques Lebel: Bilder, Skulpturen, Installationen* (Viena: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1998), pp. 54-55; y Jean-Jacques Lebel y Andrroula Michaël (eds.), *Happenings de Jean-Jacques Lebel, ou l'insoumission radicale* (París: Editions Hanzan), 2009, pp. 36-41.

64. Jean-Jacques Lebel, “Flashback”, en Lebel y Michaël (eds), *Happenings de Jean-Jacques Lebel*, pp. 7-8.

65. Jean-Jacques Lebel, “On the Necessity of Violation”, en *Tulane Drama Review*, 13:1, otoño 1968, p. 103.

66. Esto no era cierto, sin embargo, en la obra de Claes Oldenburg, *Red Grooms*, Bob

tuvieron lugar posteriormente en exteriores como granjas y campus universitarios (trabajar directamente en las calles de la ciudad era incluso menos común).⁶⁷ Lebel, no obstante, se basó en la pintura y especialmente en el jazz como un instrumento de estructuración improvisativa para eventos colaborativos con un séquito cambiante de colegas artistas y gorriones diversos. A diferencia de Kaprow, los eventos de Lebel no estaban coreografiados, sino que se desenvolvían de manera *ad hoc* en torno a un grupo de escenas o episodios a los que se llegaba mediante una discusión grupal.⁶⁸

Sin embargo, fueron las referencias a eventos políticos contemporáneos lo que representó la diferencia más fuerte entre los *happenings* europeos y estadounidenses. Como sostiene Günter Berghaus, el trabajo europeo (Lebel, Wolf Vostell, Robert Filliou y los accionistas vieneses) contenía una conciencia sociopolítica crítica de una afluyente sociedad de consumo; los estadounidenses, por el contrario, “observaban su actividad como un medio apolítico de cambiar las actitudes de la gente hacia la vida. En algunos casos, esto pudo haber implicado una actitud sociocrítica. Pero más a menudo fue limitada a alterar el proceso de percepción”. Continúa:

La vida como se experimentaba en un *happening* [europeo] ya no era una mera reproducción o interpretación simbólica de nuestra realidad existencial. Fue más una confrontación con nuestra experiencia alienada en una sociedad tardío-capitalista, un discurso sobre el conflicto entre nuestro ser real y su estado alienado. A través

Whitman y otros, a la cual se hace referencia de manera más precisa como *teatro de artista*. En este contexto, el interés de Kaprow en la participación era la excepción más que la regla. Ver Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1966).

67. *Household*, por ejemplo, fue comisionada por la Universidad de Cornell y presentada el 3 de mayo de 1964. El guión de Kaprow nos dice que “No hay espectadores en este evento, que sería realizado sin importar el clima. Los participantes asistieron a una junta preliminar el 2 de mayo, en la que los *happenings* fueron comentados y las partes fueron distribuidas”. Guión completo en Allan Kaprow, *Ensayo sin título y otros happenings* (Ciudad de México y Mexicali: Tumbona ediciones, Fundación/ Colección Jumex, Universidad Autónoma de Baja California, 2013), pp. 75-86.

68. Esta técnica también fue desplegada por The Living Theatre, y es discutida en el libro de la entrevista de Lebel con Julian Beck y Judith Malina, *Entretiens avec Le Living Theatre* (París: Editions Pierre Belfond, 1969).

del performance la audiencia fue alentada a la experiencia de la autenticidad de su existencia en oposición a una "vida no vivida."... Alienando a través de los medios artísticos una existencia alienante (realidad) se aproxima a la triada hegeliana de la negación de la negación. La dialéctica como "la madre del progreso" yace en la base de varios *happenings* en Europa.⁶⁹

En el trabajo de Lebel, esta "negación de la negación" se evidenció en numerosas referencias a los temas de actualidad, y en un énfasis libertario en la expresión libre ("el advenimiento de la sexualidad"), el mito y en la experiencia alucinatoria.⁷⁰ Su *happening* de 1962, *Pour conjurer l'esprit de catastrophe* (Para conjurar al espíritu de la catástrofe) tuvo lugar en el contexto de una exposición colectiva organizada por Lebel en la Galerie Raymond Cordier, e incluía a varios de sus colaboradores usuales, entre los cuales estaban los artistas Erró y Tetsumi Kudo. El póster del evento reproducía típicamente un largo manifiesto escrito por Lebel, que en esta ocasión denunciaba

Soborno, la guerra de los nervios, de los sexos, del ojo y el estómago, la coerción nuclear de Santa Claus, terror tricolor, miseria moral y su explotación política, miseria física y su explotación política, el arte moderno hincado ante Wall Street, la comuna de París olvidada a favor de una estúpida escuela del mismo nombre. Suficiente de esto. Tenemos que involucrarnos en un exorcismo colectivo...⁷¹

El evento comprendía una corriente de acciones acompañadas por una banda de jazz de cinco miembros cuya música improvisada era directamente análoga a la vaga estructura compositiva de los eventos que sucedían alrededor de la audiencia. Erró proyectaba imágenes eróticas y obras de arte en el estómago desnudo de Johanna Lawrenson (quien usaba una máscara al estilo de las pinturas de Gustave Moreau); Lebel traía en la cabeza una televisión hecha de una caja de cartón y hablaba sobre la revolución permanente

69. Günter Berghaus, "Happenings in Europe in the '60s: Trends, Events, and Leading Figures", en *TDR*, 37:4, invierno 1993, pp. 161-162.

70. Lebel, "On the Necessity of Violation", p. 98.

71. Póster para *Pour conjurer l'esprit de catastrophe* (primera versión, 1962), en Lebel y Michaël (eds.), *Happenings de Jean-Jacques Lebel*, p. 48.

y los objetores de conciencia; Tetsumi Kudo blandía una de sus enormes esculturas "falo" y dio una conferencia en japonés sobre "La impotencia de la filosofía"; Jacques Gabriel y François Dufrêne conversaban en un lenguaje inventado; varios *performers* portaban una máscara de De Gaulle (Dufrêne y Lebel incluidos); vestido como una anciana, Lebel empujó una carriola envuelta en la bandera francesa berreando "¡Bebé, mi bebé!" antes de personificar a un nazi robótico; una mujer desconocida se desvistió y trepó una hamaca; otros tres (incluido Erró) comenzaron a bailar frenéticamente; el clímax sucedió cuando Lebel y varios se quitaron la ropa e hicieron una "pintura de acción" en la cual Lebel saltó a lo largo del lienzo y fuera de la galería gritando "¡Viva el arte! ¡Viva el sexo!" Posteriormente Lebel describió este *happening* como

reactivo, pero dialéctico: revertir las propias formas de la ansiedad, un poco como un ritual de *voodoo*... Tomé la sociedad de consumo y la regresé, como una bolsa con toda su basura: tecnología nuclear, la guerra (1962, era el fin de la Guerra de Argelia), explotación, miseria, racismo, fans del pop, publicidad, porno, coches, deportes, la seria amenaza del conflicto nuclear generalizado (la crisis de los misiles cubanos y los misiles soviéticos).⁷²

Con sus referencias abiertas a la sociedad de consumo y a los tabúes sexuales y políticos, el trabajo de Lebel no podía ser más distinto del *happening* promedio realizado por algún artista estadounidense de la época; era mucho más cercano a las sensibilidades artaudianas del Living Theatre, de gira por Europa en un exilio autoimpuesto de Nueva York.⁷³ En ambos —los eventos de Lebel y en aquéllos del Living Theatre—, la desnudez era un vehículo para la liberación sexual y la conciencia política, pero si los eventos del Living Theatre podían itinerar y repetirse, Lebel tendió a ser menos estructurado, improvisado y cambiante, porque eran performances de una vez.⁷⁴ *Pour*

72. Lebel, entrevista con Arnaud Labelle-Rojoux, en Lebel y Labelle-Rojoux, *Poésie Directe: Happenings/Interventions* (París: Opus International Edition, 1994), p. 70.

73. En el verano de 1964 The Living Theatre se autoexilió en Europa tras que el gobierno tomara por la fuerza su teatro en la Fourteenth Street porque Julian Beck y Judith Malina no habían pagado la tasa federal y los impuestos de la nómina.

74. Lebel da el ejemplo de un *happening* en el cual Taylor Mead trajo a un amante, con su camello, al performance. El camello se subió al escenario y no se bajaría

conjurer l'esprit de la catastrophe es una excepción en este aspecto, ya que se volvió a hacer en un estudio de filmación en febrero de 1963 para dos cineastas italianos que deseaban hacer un documental sobre los *happenings*.⁷⁵ Teniendo lugar durante varias horas, y usando a varios de los mismos *performers*, la segunda versión contenía referencias similares a los temas de actualidad: la imagen más sorprendente fue una de dos *performers* mujeres desnudas en una tina de sangre que usaban máscaras de Khrushchev y Kennedy, una clara alusión a la reciente crisis de los misiles cubanos.

Es importante reconocer el grado al que el trabajo de Lebel presenta un entendimiento específico de la participación del espectador y del papel del artista. En su tracto *Le Happening* (1966), Lebel se basa en una serie de teóricos, incluidos Freud, Bataille, Marcuse, Sade, Lévi-Strauss, Artaud y Mauss.⁷⁶ Como puede indicar esta selección, Lebel entendía que el papel del artista en la sociedad era el de un transgresor moral, que daba imagen y voz a lo que convencionalmente se reprime. El artista no es tanto un líder o un educador, sino que es más un conducto para las esperanzas y deseos colectivos, lo cual Lebel ha comparado a una mente grupal o a una "egregia". Por esta razón, su acercamiento a la participación difiere significativamente de aquélla por parte de GRAV, para quienes el papel del artista era una simple cuestión de organización: producir situaciones para activar físicamente al sujeto observante y expandir su percepción. Lebel, por el contrario, rechaza reconocer la distinción ejecutante/audiencia:

durante dos días. "Entonces ésta es la cosa, cambió todos nuestros planes. Realmente permitíamos que sucedieran las cosas. Era lo contrario de la rigidez. Todo era sin restricciones." Lebel, entrevista con la autora, París, 22 de julio de 2010.

75. *Malamondo* (1964), filme de Gualterio Jacopetti y Paolo Cavara, fue denunciado públicamente por Lebel como una consciente representación errónea de su *happening* para producir un objeto de consumo escandaloso. El pietaje de otros eventos es editado dentro de este pseudodocumental, incluyendo tomas de archivo del campo de concentración de Dachau, esquí nudista, un festival de derechos de la comunidad gay en Montparnasse y una "orgía nocturna" en un cementerio. Ver Lebel, "Flashback", pp. 12-13.

76. Vale la pena tener en mente que Lebel era también un conocido cercano de Allen Ginsberg y William Burroughs, quienes vivieron en París de 1955 a 1966, y cuyo trabajo Lebel tradujo al francés.



Jean-Jacques Lebel, *Para conjurar al espíritu de la catástrofe*, 1962.

Jamás preví una separación entre el artista y la audiencia. Nunca acepté algunas de las principales divisiones que la cultura dominante ha tallado con mazos en nuestros cerebros. No creo que esas divisiones existan. Por ejemplo, la división entre política y arte, entre revolución y creación (la creación de obras de arte, no la creación en un sentido religioso), y el objeto y el sujeto... No hay una frontera entre el arte y la vida.⁷⁷

Como tal, Lebel sostiene que toda aquella persona presente en un *happening*, ya sea en el escenario o en la audiencia, es participante de una experiencia mística producida colectivamente. El artista es un *dispositivo* a través del cual “los deseos y esperanzas y lenguajes e impulsos” del artista “se fusionan en una voz colectiva”, y Lebel traza una analogía directa entre esto y aquello a lo que Félix Guattari se refirió como un “*agencement collectif d’énonciation* [disposición colectiva de enunciación]”.⁷⁸ Lebel coloca este desdibujamiento radical en contraste directo con una organización *capitalista* de las ideas en la sociedad, donde “todo está organizado

77. Lebel, entrevista con la autora, París, 22 de julio de 2010.

78. *Ídem*. Lebel era un amigo cercano de Deleuze y Guattari, a quienes había conocido en 1955 y 1965, respectivamente, y se convirtió en el modelo para su idea del artista. Ver Kristine Stiles, “Jean-Jacques Lebel’s Phoenix and Ash”, en *Jean-Jacques Lebel: Works from 1960–1965* (Londres: Mayor Gallery, 2003), pp. 3–15.

como en una tienda departamental”; para deshacer esta lógica organizacional y el control expedito, él recurrió al abandono sexual y a las drogas alucinógenas para colapsar la barrera entre sujeto y objeto, creando un espacio para “ambos/ y” y “*tampoco/ ni*”.⁷⁹

La instancia más extrema de este acercamiento fue *120 minutes dédiées au divin marquis* (120 minutos dedicados al divino marqués), *happening* llevado a cabo el 4 de abril de 1966, y el cual avanzó el terreno ya andado en el escandaloso *Déchirex* en el Centro Americano en 1965.⁸⁰ *120 minutes dédiées au divin marquis* tuvo lugar en el Théâtre de la Chimère, situado en 42 rue Pierre Fontaine —el edificio en el que vivía André Breton— y parecía una provocación consciente al escritor surrealista (quien había expulsado a Lebel del grupo surrealista en 1960). El evento tomó camino partiendo de la censura reciente del film *La Religieuse* (dir. Jacques Rivette, 1966) y de la publicación de las *Oeuvres Complètes* del marqués de Sade. Alrededor de 400 personas entraron al edificio a través de la puerta del escenario (la misma entrada que utilizaba Breton para ingresar a su apartamento), una irónica referencia al placer de Sade en el “pasaje trasero”; fueron recibidas por mujeres desnudas que actuaban como oficiales de aduanas y tomaban sus huellas digitales antes de permitirles pasar a través de un corredor estrecho en el que colgaba carne fresca y sangrante (“un retorno al vientre materno”). Potencialmente manchados con sangre, los espectadores entraban al teatro directamente al escenario, donde la acción estaba sucediendo, pero también podían descender al auditorio, del cual todos los asientos habían sido retirados.⁸¹ Se pre-

79. Lebel, entrevista con la autora, París, 22 de julio de 2010; ver también Lebel, *El happening*, (Buenos Aires: Nueva Visión, 1967).

80. *Déchirex* fue la culminación de una semana de eventos en el Segundo Festival de Expresión Libre, mayo 17-25, 1965. Éste incluía desnudez, sexo en vivo, *spaghetti*, una motocicleta y la destrucción de un automóvil Citroën. *Déchirex* atrajo una cobertura de prensa considerable, tanto en Francia como a nivel internacional (incluyendo la revista *Time*), tras el despido del director del American Center y que el nuevo director anunciara que los *happenings* ya no tendrían lugar en ese recinto. Cincuenta minutos de los 55 de la documentación filmada de *Déchirex* fueron censurados.

81. Este recuento está basado en uno encontrado en Lebel y Michaël (eds.), *Happenings de Jean-Jacques Lebel*, pp. 176-186. Alyce Mahon también reporta que a la audiencia le fueron ofrecidos cubos de azúcar con LSD. Ver Mahon, “Outrage aux Bonnes Moeurs: Jean-Jacques Lebel and the Marquis de Sade”, en *Jean-Jacques Lebel: Bilder, Skulpturen, Installationen*, p. 106.



Jean-Jacques Lebel, *120 minutos dedicados al divino marqués*, 1965. La interpretación a nalgadas de "La Marsellesa".

sentaron 12 secuencias, que servían como punto de partida para las improvisaciones. Éstas incluían a una soprano desnuda, Shirley Goldfarb, descendiendo de los travesaños, cantando extractos de *120 días de Sodoma* del marqués de Sade y orinando sobre la audiencia en el foso de la orquesta. El propio Lebel portaba una peluca azul y una casulla de sacerdote untada con mierda para oficiar el servicio sobre Goldfarb (aún desnuda, ahora sobre una mesa ceremonial), cubriéndola en crema batida e invitando a la audiencia a que la lamiera de su cuerpo; al terminar, ella se levantó y usó una máscara de De Gaulle. En otra sección, Lebel y el artista Bob Benamou "nalguearon" una interpretación de "La Marsellesa" sobre dos chicas semidesnudas, antes de revertir los roles para ser nalgueados a su vez. La parte más notoria de la noche incluyó a una prostituta transexual llamada Cynthia, vestida con un hábito de monja, quien se desnudó, lavó sus genitales, para después sodomizarse con zanahorias y puerros. (Cuando volteó para revelar sus senos y pene a la audiencia, el escritor Lucien Goldmann tuvo un ataque cardíaco.)⁸² Como se puede imaginar, el evento causó

82. Alyce Mahon sostiene que "la obscenidad de este acto era profunda". Una de las razones por las que Cynthia había querido participar en el *happening* era que no

un gran escándalo: la policía fue alertada y asistieron a la segunda noche del evento vestida de civil, pero los *performers* se autocensuraron. Lebel fue arrestado por "ofender al Jefe de Estado y faltas a la moral", lo que generó una carta de apoyo en defensa del artista, firmada por un montón de luminarias que incluía a Breton, Duchamp, Sartre, De Beauvoir y Rivette.⁸³

En su ensayo de 1962 sobre los *happenings*, Susan Sontag afirma que "su sostén dramático" es un tratamiento "abusivo" de la audiencia; leyendo este "arte de yuxtaposición radical" a través del surrealismo y de Artaud, Sontag construye un argumento sólido sobre la centralidad de su agresión hacia el espectador.⁸⁴ A pesar de que el ensayo de Sontag fue escrito en respuesta a los *happenings* en Estados Unidos, éste aplica de hecho para muy pocos de ellos; la mayoría de los artistas de Nueva York del periodo sostienen que los *happenings* en Estados Unidos jamás fueron directamente antagónicos contra la audiencia, y funcionaban mucho más como el teatro tradicional, aunque con la audiencia agrupada alrededor del escenario.⁸⁵ Lebel es un destinatario mucho más apropiado de la descripción de Sontag, como reforzado por una observación de Sartre en 1967:

En efecto, la mayor parte del tiempo, el *happening* es una explotación habilidosa de la crueldad de la cual habló Artaud. En Francia, Lebel ejerce cierto sadismo hacia el público: este último es anodado por luces tintineantes, ruidos insoportables, rociado con

le habían permitido exhibirse en Pigalle. Irónicamente, el evento había sido detenido por la dueña de un burdel, Madame Martini, quien llamó a la policía para denunciar una "violación a las buenas costumbres". Ver Mahon, "Outrage aux Bonnes Mœurs", p. 107.

83. Reportado en Lebel y Michaël (eds.), *Happenings de Jean-Jacques Lebel*, p. 185. Es importante señalar que el padre de Lebel fue el primer biógrafo de Duchamp, y que Jean-Jacques creció en Nueva York rodeado del grupo surrealista exiliado de París. Fue a la escuela con Aube, la hija de André Breton, y era amigo de Ernst, Duchamp y Benjamin Péret, y a la edad de 22 participó en *Eros*, exhibición tardía del grupo surrealista, en la Galerie Daniel Cordier, París (1959).

84. Susan Sontag, "Los 'Happenings': Un arte de yuxtaposición radical", *Contra la interpretación* (Madrid: Alfaguara, 1996), pp. 340-354.

85. Ver nota 27 en el Capítulo 4.

objetos diversos que generalmente están sucios, tienes que ir a esos *happenings* usando ropa vieja...⁸⁶

Entre los *happenings* en Estados Unidos, sólo *Meat Joy* (1964) de Carolee Schneemann contiene algo cercano siquiera al nivel de transgresión física de Lebel, y es revelador que Lebel no sólo la haya alentado a desarrollar este trabajo, sino que fue el primero en mostrarlo en Europa, en el Primer Festival de Expresión Libre en París, 1964. Una respuesta dionisiaca al expresionismo abstracto, *Meat Joy* de Schneemann involucró a *performers* que se retorcián semidesnudos al ritmo de música pop mientras se untaban unos a otros con pintura y pescado y pollo crudos. Aunque la participación de la audiencia no fue un componente formal de la obra, Schneemann recuerda que cuando la obra sucedió en París,

el público comenzó a desvestirse, a arrastrarse a través del cuarto y a amarrarse entre sí, mezclándose con los actores en el escenario. Fue muy desconcertante y tuvimos que enviarlos de regreso al otro lado de las candilejas. La noche siguiente, algo aún más extraño sucedió. Un hombre se subió al escenario y comenzó a estrangularme y a golpear mi cabeza contra la pared antes de que tuviera tiempo de gritar o reaccionar. Lo más aterrador era que el público, incluso si se daba cuenta de que algo estaba sucediendo, no estaba seguro y se decían a sí mismos que era parte del performance. Finalmente, dos hombres entendieron la situación...⁸⁷

Al leer las denuncias de la IS respecto a los *happenings*, no se encuentra ninguna referencia a semejantes comportamientos extremos; no queda claro si la condena se dirige a la iteración local, francesa, de este género, o si a la variante de EEUU, la cual también era conocida en París. (En 1963, Kaprow realizó performances durante tres noches consecutivas en la tienda departamental Bon Marché.)⁸⁸ Lebel, por su parte, sostiene que Debord jamás

86. Jean-Paul Sartre en *Le Nouvel Observateur*, 18 de enero de 1967. Citado en Lebel y Michaël (eds.), *Happenings de Jean-Jacques Lebel*, p. 147, nota 32.

87. Carolee Schneemann, en Nelcy Delanoë, *Le Raspail Vert: L'American Center à Paris 1934-1994* (París: Seghers, 1994), p. 122. Schneemann señala que Man Ray, Max Ernst y Eugène Ionesco estaban entre la audiencia.

88. Para una descripción y análisis del trabajo, ver Allan Kaprow, "A Happening

asistió a estos eventos, y su conocimiento de ellos era, irónicamente, adquirido por parte de los medios.⁸⁹ Sin embargo, a nivel artístico, tenían mucho en común: ambos estaban influenciados por (y habían llegado a rechazar) el surrealismo; ambos atacaban al museo por ser un mausoleo; ambos desconfiaban en gran medida de la mediación y la comercialización; ambos buscaban una experiencia vivida que elevara y liberara la vida diaria a través del juego. Pero mientras que Debord veía esta experiencia elevada en términos marxistas —como una resistencia al espectáculo, una derrota a la alienación, y el augurio de una revolución (en la cual reconocían formas de práctica artística que serían superadas)—, Lebel encontró un modelo anarquista para esta experiencia elevada en las drogas alucinógenas y la liberación sexual.⁹⁰ En varias ocasiones Lebel citó al situacionista Alexander Trocchi sobre la necesidad de que los artistas tomaran el control del tejido social, pero se echó para atrás invariablemente para señalar que sin importar lo determinante de la ambición política de los *happenings*, su intención psíquica como una “comunicación interior” permanecería como lo primario.⁹¹

Finalmente, si los artistas del *happening* buscaban traer la vida diaria *dentro* del arte (“Estábamos presentando una pieza de realidad diaria que es en sí misma un espectáculo”), entonces Debord y la IS, en contraste, encontraron necesario cuestionar la propia categoría de arte, superando al arte en una vida diaria vivida con

in Paris”, en Jean-Jacques Lebel *et al*, *New Writers IV: Plays and Happenings* (Londres: Calder and Boyars, 1967), pp. 92-100.

89. Lebel, entrevista con la autora, París, 22 de julio de 2010. Debord y Lebel se conocieron en 1952 (ambos tenían parientes que vivían en Cannes) y Lebel era empático a todas las actividades de la IS, a pesar de que Debord no asistía a uno solo de sus eventos: “Él confiaba —¿puedes creer esto?—, ¡él confiaba en los periódicos! ¿Qué tan distorsionada puede estar tu percepción? De hecho, lo vi en el Boulevard Saint Germain un día en los 60 y le dije: ‘¿Sobre qué estás escribiendo? Nunca vienes a ver mis *happenings* ni los *happenings* de alguien más’ y me di cuenta de que él y sus amigos estaban hablando con base en los periódicos. ¿Cómo puedes hacer eso? Se rio y dijo ‘A quién le importa’. Estaba siendo dogmático. Entonces no importa. Estaba siendo despectivo, pero yo sólo lo tomé como una broma”.

90. “El *happening* es la concreción del sueño colectivo y el vehículo de una intercomunicación.” (Lebel, *El happening*, p. 34.)

91. Lebel, “On the Necessity of Violation”, p. 103.

mayor intensidad.⁹² Sus actividades por lo tanto procedieron en dos direcciones opuestas —una preservando la categoría del arte, pero expandiéndola para incluir actividades transgresoras; la otra disolviendo esta categoría para hacer la vida misma más satisfactoria a nivel artístico—. Como argumentaba Raoul Vaneigem, la autorrealización dentro de lo colectivo era la forma de arte más revolucionaria, y esto iba mucho más allá que dar a la audiencia cosas que hacer: los *happenings*, sostenía, “al pretender organizar una participación inmediata de los espectadores”, efectivamente forzaban a la audiencia —“agente pasivo por excelencia”— a participar sólo en un vacío cultural e ideológico.⁹³ Esta queja parece ser más artística que política, como si la is no soportase ver la trivialización de (lo que ellos percibían ser) sus propias ideas por parte de los productores de los *happenings*, quienes ganaron atención mediática: “Cuando esta gente [usa nuestros conceptos] con el propósito de hablar finalmente de alguna nueva problemática (tras haberla reprimido tanto como pudieron), la banalizan inevitablemente, erradicando su violencia y su conexión con la subversión general, distendiéndola por lo tanto y sujetándola a su disección académica o peor.”⁹⁴ En otras palabras, el grupo resentía la falta de intensidad *poética* en las actividades que veían como un derivado propio. Esto parece una acusación lo suficientemente justa en cuanto a Kaprow y GRAV, pero si el grupo efectivamente hubiese asistido a los *happenings* de Lebel, habrían tenido que considerar y enfrentarse a una poética de la transgresión completamente distinta y un llamado a una nueva intensidad de la experiencia grupal; estos eventos eran menos sobre “dar a la gente cosas que hacer” que entrar en un espacio de transformación colectiva donde las categorías de lo individual y lo social, consciente e inconsciente, activo y pasivo, serían desintegra-

92. Lebel, en Lebel y Michaël (eds.), *Happenings de Jean-Jacques Lebel*, p. 184, traducción de la autora. Ver también. Kaprow: en 1958 él sostenía que “los objetos de cada especie son materiales para el nuevo arte: pintura, sillas, comida, luces eléctricas y de neón, humo, agua, calcetines viejos, un perro, películas, mil otras cosas”. Para 1966, él también veía a la “gente” como materiales de la obra, con una eliminación consecuente de la audiencia; el papel del espectador pasó entonces de ser un elemento formal en la obra (proveyendo color y movimiento) a uno que completa la obra como un “cocreador”. (Kaprow, “The Legacy of Jackson Pollock”, p. 9.)

93. Vaneigem, *Tratado del saber vivir*, p. 137.

94. Sin firma, “L’avant-garde de la présence”, p. 17.

das supuestamente en un *défolement* o dando rienda suelta a las tensiones reprimidas.⁹⁵

IV UN LEVANTAMIENTO TEATRAL

Cada una de las actividades grupales discutidas en este capítulo apuntaba a impactar directamente la conciencia de los espectadores y liberarlas de maneras distintas. Si la is proporcionaba planes de acción para juegos creativos y conceptuales dentro de una ciudad soberracionalizada y dentro del exceso de una cultura de consumo, esto requería también el rechazo de formas artísticas reconocidas, sus instituciones y el concepto de una audiencia de masas. La paradoja de esta institución es que la is rechazaba el arte, pero continuamente lo invocaba como un punto de referencia para una vida no alienada: el arte es a la vez una zona privilegiada de actividad no alienada y una coartada para la alienación sostenida de la vida en todas las otras actividades. La lógica contradictoria de esta posición es no obstante generativa, y fácilmente supera la interactividad tecnofílica de GRAV, cuya insistencia en las experiencias físicas y sensoriales de primera mano sufre de cierta sobresimplificación de la agencia de la obra de arte. Lebel, por el contrario, creó ritos colectivos cuasiterapéuticos donde los tabúes de la sociedad y las inhibiciones pudieran ser expresadas y desafiadas. Su trabajo buscaba sobrepasar los binarismos establecidos que estructuran el pensamiento en torno a la participación, tales como la distinción entre artista y audiencia, entre espectaduría activa y pasiva —a pesar de que podría decirse que esta idea era más vívida como un objetivo que como una realidad—. Las tres tendencias deben observarse como contribuciones que allanaron el camino para el rechazo social (y teatral) más grande de los 60, Mayo del 68.⁹⁶

95. Jean-Paul Sartre, en *Le Nouvel Observateur*, 18 de enero de 1967, citado en Jean-Jacques Lebel: *Retour d'Exil, Peintures, dessins, collages 1954-1988* (Paris: Galerie 1900/2000, 1988), p. 76.

96. "Nosotros no éramos los únicos —no estoy diciendo que Mayo 68 haya sucedido gracias a nosotros, estoy diciendo que éramos un pequeño movimiento de todos esos movimientos minúsculos que concurrían hacia ese propósito." (Lebel, entrevista con la autora, Paris, 22 de julio de 2010.)

El grado al que Mayo del 68 podía ser visto como la culminación de estos experimentos variopintos en el arte y el teatro fue el tema de un artículo escrito por Lebel en 1969. En él, conectaba el radicalismo del dadá de París y de los *happenings* con la reciente efusión de teatro callejero politizado tanto durante como después de Mayo del 68, y presentó sus eventos como una forma de *happening*:

El levantamiento de mayo fue teatral en cuanto a que fue una gigantesca fiesta, una explosión sensual y reveladora fuera de los patrones "normales" de la política...

Los resultados de este cambio tanto individual como social fueron inmediatos: las relaciones humanas eran más libres y mucho más abiertas; los tabúes, la autocensura y los complejos autoritarios desaparecieron; los roles se permutaron; se trataron nuevas combinaciones sociales. El deseo ya no era negado sino expresado abiertamente en sus formas más salvajes y radicales. La esclavitud fue abolida en su fuerte más férreo: las cabezas de la gente. El automanejo y el autogobierno estaban en el aire y, en algunas instancias, incluso funcionaron. El subconsciente necesitaba que la gente comenzara a colapsar la red sempiterna de instituciones represivas las cuales son la médula del capitalismo. En todos lados la gente bailaba y temblaba. En todos lados la gente escribía en las paredes de la ciudad o se comunicaba libremente con completos extraños. Ya no había más extraños, sino hermanos, muy vivos, muy presentes. Vi a gente cogiendo en las calles y en el techo del Teatro Odeon ocupado y otros corriendo desnudos en el campus de Nanterre, rebosantes de alegría. Las primeras cosas que se llevan las revoluciones son la tristeza y el aburrimiento y la alienación del cuerpo.⁹⁷

Es revelador que después de Mayo del 68 Lebel dejara de hacer *happenings*, considerando que habían sido logrados en las ocupaciones, barricadas y protestas; el sueño vanguardista de transformar el arte en vida por medio de una experiencia colectiva creativa al fin había sido realizado (para él).

Constant había anticipado algo afín a esta situación cuando escribió que en la ciudad propuesta de la Nueva Babilonia, "la vida entera se convertirá en un *happening*, lo que hará al *happening* re-

97. Jean-Jacques Lebel, "Notes on Political Street Theatre, Paris: 1968, 1969", en *TDR*, 13:4, verano 1969, p. 112-113.

dundante".⁹⁸ La is, por su parte, clamaba igualmente a Mayo del 68 como la realización de sus ideas, pero les dio un estatus ligeramente menos glorioso: "El movimiento de ocupación fue el esbozo en bruto de una revolución 'situacionista', pero no fue más que un esbozo en bruto tanto como práctica de la revolución como una conciencia situacionista de la historia."⁹⁹ Después de ese punto, las actividades de la is se estancaron: Debord intentó delegar el poder con un nuevo comité editorial, pero reconoció que "si 'el aburrimiento es contrarrevolucionario', entonces la is fue sucumbiendo rápidamente al mismo destino".¹⁰⁰ Mustapha Khayati renunció en 1969, Vaneigem en 1970, y Viénet el año posterior. GRAV, mientras tanto, se desbandó en noviembre de 1968, pero esto se derivó de diferencias internas más que de una crisis provocada por los compromisos políticos.¹⁰¹

Bajo la luz de la práctica artística contemporánea, estos experimentos con la participación llevaron a 1968 a producir varios puntos importantes sobre la audiencia. Es revelador que ninguno de los esfuerzos colectivos descritos anteriormente pongan atención en particular en quiénes podrían ser sus participantes; uno podría incluso afirmar una falta total de conciencia de clase entre los artistas en este respecto. A pesar de los ataques frecuentes al arte "burgués" y sus instituciones, Debord y Lebel venían de familias adineradas y no vislumbraron la posibilidad de dirigir actividades hacia una audiencia fuera de su comunidad de artistas y la *intelligentsia* bohemia; estos eventos lograron consolidar (más que crear) una identidad de grupo. GRAV, por el contrario, buscó explícitamente

98. Constant, entrevista en *Imus Nocte et consumimur Igni*, p. 100.

99. Guy Debord y Gianfranco Sanguinetti, "Theses on the SI and its Time", en *The Real Split in the International*, p. 11.

100. Guy Debord, "Notes to Serve Towards the History of the SI from 1969-1971", en *The Real Split in the International*, pp. 93-94.

101. En una entrevista con el grupo en 1970, GRAV adscribe varias razones para su desintegración: la tensión entre los esfuerzos individuales y colectivos, las desigualdades económicas entre los miembros, diferentes grados de responsabilidad, diferencias de opinión, y la voluntad de trabajar en equipo. Ver Caramel (ed.), *Groupe de recherche d'art visuel 1960-1968*, pp. 130-136. Stein señaló también que "Una vez mi proposición... para que los miembros del grupo se deshicieran de todas las firmas 'individuales' fue rechazada, era inevitable que el grupo debiera desaparecer una vez que apareciera el éxito individual." (Stein, *Douze ans d'art contemporain*, p. 386.)

te a una audiencia general, situando a *Un día en la calle* en una serie de espacios públicos, pero entendieron que el espectador era un transeúnte genérico, un hombre cualquiera universal. La is estaba conforme con funcionar como un club que buscaba continuamente afiliaciones, pero sometiendo a los aspirantes potenciales a rigurosas imposiciones de pureza.¹⁰² El deseo de los artistas de hoy por llegar a sectores marginales es un desarrollo más reciente que refleja la influencia de las artes comunitarias de los 70 (discutidas en el Capítulo 6) y la fragmentación de políticas de clase en una pléyade de preocupaciones identitarias en los 80.

No obstante, en retrospectiva, estas diferencias artísticas se disuelven en una narrativa compartida: a nivel político, los artistas estaban unidos contra el colonialismo y el racismo, contra la intervención francesa en Argelia y contra la valorización del individuo de la sociedad de consumo. Desde esta perspectiva, las diferencias artísticas pueden y deberían ser reformuladas como variaciones de un tema en común sobre oponerse al capitalismo imperialista en favor de generar una alternativa cultural producida colectivamente; junto con otras presiones intelectuales y sociales, éstas contribuyeron con el tiempo a cambios permanentes de actitud y reforma.

A pesar de que la is no puede ser reducida a arte participativo, muchas de las ideas que propusieron, junto con aquéllas de GRAV y Lebel, sin embargo consolidan el discurso de los 90 en torno al arte participativo como uno fundado en el binarismo de espectaduría activa y pasiva, ligado a la vez al anhelo de trabajar fuera del sistema de galerías. Hoy día, ambos tropos se han afianzado en cierto grado en posiciones en blanco y negro que tienden a carecer de la sutileza dialéctica que acompaña a la mayoría de iteraciones radicales del objetivo de la is de superar el arte con el fin de realizarlo como vida, al igual que la “negación de la negación” de Lebel. La última idea, junto con un aparato de teoría semiótica y psicoanálisis, fue importada a Argentina a mediados de los 60, donde el concepto de valoración detrás de todos los ejemplos discutidos en este capítulo —experiencia directa y no mediada— fue cuestionada, revertida y transformada en una interrogante sobre la mediación de las masas. En ambos contextos, la participación se convirtió en un medio para

102. En un artículo tardío llamado “The Latest Exclusions”, Debord señala que el grupo recientemente ha “rechazado unas cincuenta o sesenta solicitudes de ingreso —lo que nos ha ahorrado igual número de exclusiones”. Debord en *Internationale Situationniste*, 12, 1969, traducido en Knabb (ed.), *Situationist International Anthology*, p. 377.

lidar con las ansiedades sobre la realidad, la representación y la oposición política; pero si los ejemplos franceses discutidos aquí trataban esto a través de situaciones de unidad colectiva, los argentinos se acercaron a la participación, de manera más característica, a través de experimentos en la división social.

4

Sadismo social explicitado

El interés occidental por el arte argentino de los 60 apenas ha comenzado a sentirse durante la última década: las figuras destacadas del país, como León Ferrari, aún no se han establecido en Europa y Estados Unidos como deberían, y los artistas individuales son menos conocidos que los nombres de los proyectos colectivos en los que trabajaron como *Tucumán Arde* (1968). En este capítulo me enfocaré específicamente en las formas conceptuales del arte participativo que fueron desarrolladas en Buenos Aires a mediados de los 60 bajo la influencia de Óscar Masotta, y en el *Ciclo de Arte Experimental* de Rosario (1968). Como un segundo puente entre acciones artísticas y política de izquierda, discutiré las innovaciones teatrales del director brasileño Augusto Boal (1931-2009), quien desarrolló un influyente modo de terapia teatral dirigido al cambio social mientras estaba exiliado en Argentina en los 70.¹ A pesar de que estos dos cuerpos de trabajo no se conocían entre sí en ese momento, comparten estrategias artísticas en común: tomar a la realidad y a sus habitantes como material y el deseo por politizar a aquellos que se enfrentaran a este trabajo.

1. Boal fue una de varias influencias en el teatro argentino en los 70. Las otras eran el Teatro Pánico de Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky, y el Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor.

Sin embargo, los artistas no abandonaron el apego por el valor de la experiencia artística —cada practicante sentía que él o ella estaba trabajando políticamente pero, *dentro* del arte— mientras que la prioridad de Boal era la propia revolución. En esto era más afín a la Internacional Situacionista, que rechazaba al arte como una categoría de la experiencia burguesa enmarcada institucionalmente en favor del cambio social; la premisa de las innovaciones de Boal, no obstante, era implementar nuevos modos de educación pública y construir la confianza de aquellos que participaban en este proceso.

Estas acciones participativas producidas en Argentina se yerguen en agudo contraste con los experimentos artísticos mejor conocidos y más canónicos generados en Brasil durante el mismo periodo, en el cual las frescas formas constructivistas de la abstracción europea eran redirigidas hacia la experiencia liberada del color, la textura y los objetos intermediarios. Si la narrativa maestra del arte brasileño era lo sensual (que en buena medida permanece), entonces el arte argentino es más cerebral y autorreflexivo; sus performances están menos orientados a lo visual y están más dispuestos a quedarse atrás con las consecuencias nihilistas de producir situaciones coercitivas. La escena de los 60 en Argentina difiere también de Brasil en cuanto a que tiende a ser una historia de gestos aislados por parte de artistas sin obra consistente, entrenados en campos diversos.² Esto se complica aún más por el carácter interruptivo de la coerción creciente de las dictaduras (la Revolución Argentina del general Onganía 1966-1970, del general Levingston 1970-1971, del general Lanusse 1971-1973, y la Guerra Sucia de 1976-1983), cada una de las cuales impuso nuevas formas de censura y represión inhumana sobre sus ciudadanos.³

2. Por ejemplo, Roberto Jacoby estaba formado en la sociología, Raúl Escari en filosofía y Eduardo Costa en literatura e historia del arte.

3. La Guerra Sucia de 1976-1983 fue la época más oscura de la historia argentina. La junta, liderada por el general Videla, comenzó una campaña para *purificar* el país mediante el encarcelamiento, tortura y ejecución de simpatizantes de izquierda, sindicalistas y peronistas. Los bebés de los desaparecidos fueron dados a familias militares. La educación, los medios y las artes fueron traídos bajo control de las fuerzas armadas en cada institución pública. Las obras de Freud, Jung, Marx, Darwin y muchos más fueron prohibidas en universidades. Videla afirmó célebremente que "Si es preciso, en Argentina deberán morir todas las personas necesarias para lograr la seguridad del país".

A pesar de estas discontinuidades, la recepción temprana de la semiótica y la teoría de la comunicación en Argentina dio pie a una línea de pensamiento consistente entre sus artistas. Si los mejores ejemplos de arte brasileño durante el periodo invitan a los espectadores a *percibir* y *sentir*, su contraparte argentina parece demandar a los espectadores *pensar* y *analizar*. Este enfoque específicamente analítico –combinado con la voluntad de exponer a los participantes a situaciones bajo un tenor distintivamente brutal– asegura que este cuerpo de trabajo ofrezca una contraparte significativa al arte participativo en Estados Unidos y Europa Occidental. En esta última, la inmediatez de las relaciones de primera mano entre los espectadores es puesta en cuestión como un reto al cuerpo social atomizado del capitalismo de consumo, unido solamente en este aislamiento; en Argentina, este modelo –sinónimo de los *happenings*– fue desafiado casi inmediatamente y sujeto al análisis crítico por medio del estructuralismo y la teoría de medios.

I

EL SADISMO SOCIAL SE HIZO EXPLÍCITO

En cierto sentido, es perverso comenzar un estudio de caso sobre la participación en el arte argentino hablando sobre Óscar Masotta (1930-1979), un escritor e intelectual mejor conocido por introducir el psicoanálisis lacaniano en Argentina. Él hizo solamente tres obras de arte en su vida, y son a menudo pasadas por alto como experimentos idiosincrásicos que destacan como excepción a su producción intelectual en general.⁴ Y aun así, el involucramiento de Masotta con la producción artística de los 60 tempranos fue extensivo e influyente: estaba cercanamente comprometido con el arte contemporáneo (al escribir textos sobre el

4. Masotta hizo referencia al trabajo de Lacan en un artículo para el diario *Centro* en 1959. En 1974 fundó la Escuela Freudiana de Buenos Aires, siguiendo el modelo de la École Freudienne de Paris de Lacan. La presencia de Masotta en el libro de Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001), y en el de Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano* (Murcia: CENDEAC, 2009) es meramente marginal. No aparece en lo absoluto en el libro de Waldo Rasmussen, *Latin American Artists of the Twentieth Century* (Nueva York: MoMA, 1992).

arte pop y acuñar el término *desmaterialización*⁵⁾ y organizar un grupo de lectura para artistas jóvenes, mientras también enseñaba en el Instituto Torcuato Di Tella, el epicentro de la producción de vanguardia en Argentina en los 60.⁶ El trabajo teórico de Masotta fue formativo para el desarrollo del arte de medios en Argentina y definitivo para la recepción del arte más reciente de la época, importado de Estados Unidos. Sin embargo, su formación intelectual estaba marcada por una orientación hacia Europa, particularmente Francia: tras estudiar filosofía en la Universidad de Buenos Aires, se adentró en el marxismo y el existencialismo en los 50, leyendo a Sartre y Merleau-Ponty en *Les Temps modernes*, y escribiendo para el diario de izquierda *Contorno*.⁷ En los 60 se inclinó por la lingüística estructural y el arte visual, y su conferencia "Arte pop y semántica" de 1965 es uno de los intentos más tempranos por usar el análisis lingüístico en la interpretación de obras de arte.

En 1966, Masotta organizó un grupo de lectura que se reunía casi a diario —en el Di Tella, en bares, en la editorial Álvarez— y cuyos miembros incluían a los artistas Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Raúl Escari, Juan Risuleo y al sociólogo Eliseo Verón. El grupo leía y aplicaba la lingüística estructural y la teoría de la comunicación a obras de arte, al imaginario visual y al contexto en el que vivían; los textos con los que trataban incluían a Marshall McLuhan, Roland Barthes, Umberto Eco, Susan Sontag, Claude Lévi-Strauss, Gregory Bateson y Roman Jakobson.⁸ El grupo de

5. Lucy Lippard visitó Argentina en 1968, pero no da el crédito a Masotta por el término *desmaterialización*, que se convirtió en el centro de su libro *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (Madrid: Akal, 2004) [publicado originalmente en 1973].

6. El ITDT fue fundado en 1958 como un centro cultural dedicado al arte, teatro y música de vanguardia, en memoria del ingeniero italoargentino Torcuato di Tella. Ver John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985). Para textos escritos por Masotta, ver *El "Pop" Art* (Buenos Aires: Editorial Columba, 1967), y *Happenings* (Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967).

7. Al aspecto sintético de su obra no se le da suficiente crédito en Philip Derbyshire, "Who Was Oscar Masotta?", en *Radical Philosophy*, noviembre-diciembre, 2009, pp. 11-23. Derbyshire descarta condescendentemente a Masotta como "el portador del mensaje europeo", p.12.

8. De éstos, Barthes y Saussure tuvieron un impacto singular, especialmente las

lectura tuvo lugar a la par de la formación del Grupo de Artes de los Medios Masivos (1966-1968), cuya producción mejor conocida fue un *anti-happening* en julio de 1966, conocido por los nombres *Primera obra de arte de los medios*, *Happening para un jabalí difunto* y *Participación total*. Bajo la autoría de Jacoby, Escari y Costa, y con la participación de otros nueve artistas (incluyendo a Marta Minjuín y Masotta), la obra respondía directamente a la forma en la que el término *happening* se había convertido en una palabra de moda en los medios.⁹ Los tres artistas publicaron un comunicado de prensa anunciando el *happening*, junto con las fotografías del evento (el cual se asemeja a una fiesta exuberante); los reportajes aparecieron en *El Mundo* y en una serie de revistas. Pero en realidad, el *happening* nunca tuvo lugar: comprendía únicamente fotografías escenificadas para la diseminación en los medios. El segundo comunicado de prensa reveló esta construcción, buscando exponer la manera en la que los medios operaban, y buscaba generar una cobertura aún mayor por parte de la prensa.¹⁰ A diferencia de los *happenings* en Europa y en Estados Unidos durante el periodo, los cuales enfatizaban el entusiasmo existencial por una presencia sin mediación, el *Happening para un jabalí difunto* existía puramente como información, una circulación de hechos desmaterializada. Como tal, éste anulaba la problemática línea divisoria entre participante (de primera mano) y espectador (de segunda mano), dado que no hay un evento *original* al cual haber asistido en primer lugar. Los medios mismos se convirtieron en el soporte de la obra y en su contenido primario.

Mitologías (1975) de Barthes, que fueron centrales para la desmistificación crítica de los *happenings* por parte del grupo. (Roberto Jacoby, entrevista con la autora, Buenos Aires, 5 de diciembre de 2009.)

9. Kaprow declaró que Buenos Aires es una “ciudad de happenistas”, a pesar de que en realidad jamás visitó Argentina. Lebel visitó e hizo trabajo en Argentina (*Venceremos*) y en Montevideo (*Hommage à Lautréamont*) en abril de 1967, pero su trabajo ya era bien conocido por artistas argentinos que habían vivido en París, tales como Marta Minjuín, quien participó en su *Tableaux-Happenings* (1964). Ver Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán arde”*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (Buenos Aires: El Cielo por Asalto Ediciones, 2000), p. 62. El presente capítulo está en deuda con este estudio revolucionario.

10. Ver Roberto Jacoby y Eduardo Costa, “Realización de la primera obra”, en Óscar Masotta *et al.*, *Happenings* (Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967), pp. 231-242.

Más temprano ese mismo año, entre enero y marzo de 1966, Masotta había visitado Nueva York, donde experimentó en carne propia una serie de *happenings*. Estaba ahí para acompañar a Marta Minujín, cuyo ambiente *El Batacazo* se inauguraba en la Bianchini Gallery en febrero de 1966, y a través de ella conoció a varios de los artistas asociados con el arte pop y con los *happenings* que discutiría en *El "Pop" Art*.¹¹ En el verano siguiente a este viaje, acompañado ahora por Oscar Bony, Leopoldo Maler y Miguel Ángel Telechea, produjo *Sobre Happenings*, un *happening* compuesto de *happenings* de otros artistas: dos obras de Claes Oldenburg (incluyendo *Auto-bodys*, 1963), *Meat Joy* (1964) de Carolee Schneemann, y una obra sin título de Michael Kirby que se volvió a representar como un nuevo *happening* sintético.¹² Es relevante que las acciones no estaban basadas en experiencias de primera mano de estas obras, sino en las descripciones hechas de éstas en revistas —en otras palabras, ya estaban mediadas—. Así como en *Participación total*, la idea era socavar la insistencia de los *happenings* en la inmediatez y presencia, desafiar su exagerado estatus mediático e incitar a la gente que asistía a estos eventos esperando ser entretenida. Un evento en vivo estaba apoyado por capas complejas de mediación y análisis. Jacoby describió que *Participación total* trataba “la paradoja entre las características del *happening* (falta de mediaciones, comunicación directa con objetos y personas, corta distancia entre espectador y espectáculo) y las grandes mediaciones respecto de los objetos y los acontecimientos, la no participación real del receptor”.¹³ Ali-

11. Minujín fue por primera vez a Nueva York en 1965, donde conoció a Warhol, de quien dice que ya había escuchado sobre ella siguiendo el escándalo de su *Suceso plástico* en Uruguay (discutido más adelante), que fue reportado en *The New York Times*. *The Long Shot* fue una instalación ambiental en la cual Minujín agregó el componente vivo de conejos y moscas, encerrados en jaulas transparentes. La obra es descrita a detalle por Masotta en “Tres argentinos en Nueva York” en *Happenings*, pp. 101-110.

12. El propósito del evento ya era jugar con las diferentes temporalidades de información mediada, reuniendo “varios *happenings* que ya habían sucedido en un solo *happening*”, para contar la historia de los *happenings*, “progresión histórica”. Masotta confesó que estaba más emocionado por la información sobre los eventos que por los eventos mismos. Óscar Masotta, “Después del Pop: nosotros desmaterializamos,” en *Conciencia y estructura* (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1990).

13. Roberto Jacoby, “Contra el *happening*” en Óscar Masotta *et al.*, *Happenings*



Grupo de Artes de los Medios Masivos, *Participación total*, 1966, intervención en periódicos.

neado con su lectura de *Mitologías* (1957) de Barthes, el mito era invocado y puesto a trabajar con la finalidad de destruir el mito.

En este contexto altamente intelectualizado y analítico, Masotta produjo su primer *happening* en noviembre de 1966, *Para inducir el espíritu de la imagen*. La obra es distintiva en términos de su actitud agresiva con los participantes –a pesar de que esto no era algo sin precedentes, como discutiré más adelante–. La defensa inquebrantable de Masotta y el *post mortem* de esta acción, “Yo cometí un *happening*” (1967) provee un recurso invaluable no sólo para el entendimiento del evento, sino también para acercarse a las controversias contemporáneas acerca del *display* de gente en el arte (discutido en el Capítulo 8). Lo básico del evento es lo siguiente: 20 personas ancianas recibieron un pago para estar de pie

(Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967). Extraído de Inés Katzenstein (ed.), *Listen, Here, Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, (New York: MoMA, 2004), p. 230. Existe una versión en español editada por la Fundación Proa en Buenos Aires, 2007. [N. del E.]

en una bodega, frente a una audiencia, y ser sujetos a extintores de incendios, un sonido de alta frecuencia y una luz blanca cegadora. Al comienzo del evento, Masotta sermonó a la audiencia sobre el tema del control, a pesar de que parecía estar sucediendo exactamente lo opuesto: él recordaba que la audiencia esperaba en fila india, "Sentí como si, sin mi consentimiento, algo se hubiera zafado y que un mecanismo había comenzado a andar."¹⁴ En esta introducción, Masotta también hacía referencia al circuito económico en el cual estaba imbricado su trabajo, recordando a la audiencia que cada quien había pagado 200 pesos para observar el evento, mientras que a los participantes les habían sido pagados 600 pesos a cada uno para participar.

El texto de Masotta trae a colación repetidamente el tema de la culpa, junto con un número de otros términos de inflexión psicoanalítica. La culpa implicada en el título ("Yo cometí un *happening*") es una confesión irónica dirigida al intelectual marxista Gregorio Klimovsky, cuyas reacciones tipificaron la respuesta dominante de izquierda al arte contemporáneo de la época, y a los *happenings* en particular, desacreditándolos como un frívolo desperdicio de recursos. Luego de haber sido criticado por Klimovsky por *urdir* un *happening* cuando la actitud correcta de izquierda habría sido *abstenerse* de los *happenings* en general y dirigirse a los problemas reales (tales como el hambre), Masotta cuenta que se sintió mareado —pero estaba determinado a refutar la opción falsa "o bien *happenings* o bien política de izquierda"—.¹⁵ El resto del texto sirve como una justificación para su experimento artístico, no como un modelo social idóneo (uno de los sellos distintivos de la vanguardia utópica), sino como un prisma a través del cual involucrarse de manera más directa con las contradicciones del contexto político y social existente. Este contexto era tumultuoso: la Revolución Argentina tuvo lugar el 29 de junio de 1966 —el golpe de Estado mediante el cual el general Onganía tomó el poder de Arturo Illia, presidente electo democráticamente, y suspendió la constitución.¹⁶ Masotta había estado trabajando en su obra para

14. Masotta, "Yo cometí un *happening*" en *Happenings*. Tomado de *Ramona*, 45, septiembre de 2004, p. 43.

15. *Ibid.*, p. 34.

16. "La junta militar bajo el general Onganía ha establecido rápidamente una dictadura casi total; todas las partes han sido disueltas; el Parlamento y las asambleas

un festival de *happenings* durante ese verano, pero había tenido que poner el plan en pausa, ya que muchos sentían que era inapropiado estar haciendo *happenings* en un periodo de tal agitación política. Al realizar finalmente el proyecto en noviembre de 1966, Masotta cambió algunos detalles de la obra de su propuesta inicial: en lugar de contratar a 30 ó 40 *performers* reclutados "entre el lumpen proletariado: chicos lustrabotas o limosneros, gente defectuosa, algún psicótico del hospicio, una limosneta de aspecto impresionante que recorre a menudo la calle Florida", eligió contratar a 20 hombres y mujeres ancianos de clase media baja.¹⁷ Los alentó a vestirse como la clase inferior, dado que este proceso de actuar les permitiría ser más que sujetos meramente pasivos.¹⁸ A pesar de esta aparente concesión, Masotta revocó su decisión previa de proveer pequeñas banderas para que los *performers* pudieran indicar si querían irse, dado que tenía el efecto de "suavizar la situación". El efecto que él quería era una experiencia "sobria, desnuda, dura", en contraste directo con la imagen frívola de los *happenings* en los medios. Una decisión estética, entonces, vino al costo de la comodidad de sus participantes y, aun así, Masotta persistió con su visión. Por ejemplo, notó que los participantes le ponían mucha más atención después de que incrementó su paga de 400 a 600 pesos: "Me sentí un poco cínico", escribió, "pero tampoco quería hacerme muchas ilusiones. No me iba a tomar por un demonio por este acto social de manoseo que en la sociedad real ocurre cotidianamente."¹⁹

regionales han sido abolidos, y las universidades tradicionalmente autónomas han sido traídas bajo el firme control estatal; el nuevo régimen se ha proclamado a sí mismo el 'representante de todas las gentes', y el presidente Onganía ejerce ahora todos los poderes legislativos y ejecutivos, con discreción absoluta sobre si elegir o no una Asamblea Constitutiva que le aconseje en la redacción de las leyes." Robert Looker, "Coup in Argentina", en *The Notebook, International Socialism*, No. 27, invierno 1966- 1967, pp. 5-6.

17. Masotta, "Yo cometí un *happening*", p. 40. Estos, él imaginaba, estarían "sentados sin movimiento en un arreglo variopinto, sobre una plataforma".

18. "Les contesté que se disfrazaran de pobres, pero que no se maquillaran... No todos me obedecieron del todo: la única manera de no ser totalmente objetos, totalmente pasivos, era, pienso, para ellos, hacer algo que tuviera que ver con el oficio de actor". *Ibid.*, p. 43.

19. *Ibid.*, p. 42.

En *Para inducir el espíritu de la imagen*, esta manipulación fue figurada a través de un acto de reificación abierta: iluminando a los participantes ancianos con luces deslumbrantes, los sometió a la mirada de los espectadores, enfatizando la distancia económica y psicológica entre espectador y *performer* —en contraste directo con la tendencia de los *happenings* por colapsar esta distinción—. Masotta observó que:

Contra la pared blanca, el ánimo achatado y aplastados por la luz blanca, cercanos unos a otros y en hilera los viejos estaban tiesos, prestos a *dejarse mirar* durante una hora. El sonido electrónico daba mayor inmovilidad a la escena. Miré a la audiencia: ellos también, quietos, miraban a los viejos.²⁰

La conclusión del texto de Masotta es reveladora. El *happening* claramente perturbó a sus amigos de izquierda, quienes deseaban saber lo que significaba. Su respuesta fue concisa: “un acto de sadismo social explicitado”.²¹ Esta alusión al mecanismo psíquico del sadismo tiene ecos tanto visuales como económicos, y hace completamente apropiado el subsecuente interés en el psicoanálisis lacaniano.²² En su séptimo seminario, *La ética del psicoanálisis* (1959-1960), Lacan recurre a Sade como un modelo alternativo a Kant, alentando a los analizados a no comprometerse con su deseo inconsciente de frente a la presión social y familiar (el “gran Otro”).²³ Tanto en el *happening* como en el *post mortem* del mismo, Masotta parece establecer un marco ético diferente para el performance de izquierda, uno cuyo territorio está documentado más por el antihumanismo de la ética lacaniana —en el cual “de la única cosa de la que se puede ser culpable es de haber

20. *Ibid.*, p. 44.

21. *Ídem.*

22. También anticipa la idea de los humanos como una “moneda viva” en Pierre Klossowski, *La moneda viva* (1972), discutida en el Capítulo 8.

23. Lacan resume esta demanda con la pregunta “¿has actuado en conformidad con tu deseo?” Ver Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7: La ética del psicoanálisis 1959-1960* (Buenos Aires, Barcelona y México: Paidós, 1988), p. 370. Es importante enfatizar que, para Lacan, actuar en conformidad con el deseo de uno no es hedonismo o libertarismo, sino un encuentro doloroso con la verdad del ser propio: “incluso para quien avanza hasta el extremo de su deseo, todo no es rosa”, p. 384.

cedido en su deseo" —que por una normativa ética en la tradición de la modestia y templanza aristotélica.²⁴

El título de Masotta, *Para inducir el espíritu de la imagen*, era una referencia directa al *happening* de Jean Jacques Lebel, *Para exorcizar el espíritu de la catástrofe* (1962), discutido en el Capítulo 3. A pesar de que las obras no podían estar más separadas en cuanto a carácter, Masotta parecía desear solamente un punto de referencia internacional para su trabajo. El evento de Lebel hacía referencia a la política de la Guerra Fría y buscaba la emancipación colectiva a través de la desnudez y la expresión sexual, la cual Masotta rechazaba enfáticamente.²⁵ Un punto de referencia internacional más pertinente era un evento de La Monte Young que Masotta había presenciado previamente en Nueva York en 1966, en el cual había utilizado también un sonido inalterado y continuo a un volumen alto; Masotta reportó que la obra producía "un exasperante sinfín electrónico" que "atravesaba los huesos y embotaba las sienes" al grado en que se tornó en un comentario "de lo continuo como continuo, e inducía, por lo mismo, a cierta toma de conciencia con respecto a su contrario".²⁶ Esta agresividad hacia la audiencia en los *happenings* en Estados Unidos, a pesar de la prevalente imprevisibilidad ligera y afable, era central en la lectura de Susan Sontag en *Contra la interpretación* (1966), con la cual el grupo de lectura de Masotta estaba familiarizado.²⁷

24. Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7*, p. 382. Vale la pena señalar que Masotta no habría tenido acceso al Seminario 7, a pesar de que había conocido a Lacan desde 1959 a través de debates en *Les Temps modernes*; su marco ético estaba más apegado a Sartre que a Lacan. Agradezco a Germán García por este punto.

25. Masotta también había visto un *happening* de Lebel en París en abril de ese año (probablemente *Déchirex*) y señaló que "práctica y sexualmente ocurría de todo: una mujer desnuda masturbándose, un coito en pleno recinto", en "Yo cometí un *happening*", p. 44. Masotta inmediatamente tomó postura contra Lebel: "nuestros *happenings* debían cumplir sólo esta condición: ser poco franceses, es decir, poco sexuales", p. 41. También explicó el título como haciendo referencia al cambio en su propia imagen: "de crítico, o de ensayista, o de investigador universitario, me convertiría en *happenista*", p. 41.

26. *Ibid.*, p. 39.

27. Sontag escribe: "Quizá el rasgo más sorprendente de los *happenings* sea el tratamiento (es la única palabra que cabe) que en ellos se dispensa al público. El suceso parece ideado para molestar y maltratar al público... No se atiende al deseo



Oscar Masotta, *Para inducir el espíritu de la imagen*, 1966.

No obstante, había otros puntos de referencia más locales en la estética de agresión social de Masotta. El novelista Roberto Arlt (1900-1942), sobre quien Masotta había publicado un libro en 1965, fue un autor de ficción cuyas historias osadas y antirrománticas se enfocaban con frecuencia en la vida de criminales, marginales y pobres.²⁸ Otro punto de influencia era Alberto Greco, cuya serie de trabajos fotográficos *Vivo-Ditos* (1962-1964) consistía en el artista trazando un círculo con gis alrededor de transeúntes y firmándolos como “esculturas vivientes”. Sin excepción, Greco siempre trazaba un círculo alrededor de los pobres y andrajosos. Greco también había empleado gente para que estuvieran presente

del público de verlo todo. De hecho, éste suele ser deliberadamente frustrado representando parte de los hechos en la penumbra, o haciéndolo en diferentes habitaciones a un tiempo... Este insultante comprometer al público parece otorgar a los *happenings*, a falta de otra cosa, su sostén dramático.” (Susan Sontag, “Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical” en *Contra la interpretación*, pp. 342-343) Masotta cita parte de este pasaje en el ensayo “Tres argentinos en Nueva York” (1966). Mi comunicación con los artistas estadounidenses de este periodo (Schneemann, Bob Whitman, Julie Martin, Alison Knowles, entrevistados en 2010) contradice el punto de vista de Sontag: todos ellos confirmaron que los *happenings* en EEUU (o mejor, el teatro de artistas) eran todo menos agresivos, y estaban caracterizados por un espíritu compasivo, con una audiencia concentrada.

28. Oscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt* (Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1965).

dentro de una de sus instalaciones en galería: *Mi Madrid querido*, que tuvo lugar en la Galería Bonino en Buenos Aires en diciembre de 1964, y que incluía a dos niños que boleaban zapatos contratados para sentarse frente a lienzos con ceras de zapato, tintas y cepillos. Otro precedente artístico era *Suceso plástico* de Marta Minujín (25 de julio de 1965), un ambicioso *happening* en Montevideo que reveló su propio interés por la agresión a la audiencia.²⁹ El evento se llevó a cabo en un vecindario de clase trabajadora, e implicaba que los participantes fueran arreados, con el acompañamiento de la *Misa en si menor* de Bach, al estadio Peñarol a las 3 p.m., donde fueron rodeados por motocicletas con sirenas encendidas. Las mujeres y los niños fueron alzados por fisicoculturistas; los hombres fueron besados por 20 mujeres cantantes de variedades; 15 mujeres gordas rodaron por el suelo; 20 parejas besándose fueron pegadas y unidas con cinta adhesiva.³⁰ Un helicóptero apareció volando sobre ellos y tiró harina, lechugas y 500 pollos vivos sobre la audiencia, moviéndose hacia arriba y hacia abajo para que el viento de la hélice hiciera que las gallinas y las lechugas volaran alrededor. A lo largo de este evento corto pero intenso, la audiencia no podía escapar de él: cercados por las motocicletas, la puerta del estadio también estuvo cerrada hasta que, después de ocho minutos, Minujín señaló que era el fin.³¹ Junto con la obra de Greco

29. El recuento dado aquí es tomado del documento *Suceso plástico*, del archivo de Marta Minujín, y de una entrevista con la artista en Buenos Aires, el 7 de diciembre de 2009. Antes de la adopción de *happening* como un descriptor, Minujín se refería a su obra como *sucesos*, o *eventos*, una palabra que tiene la connotación de algo que evoluciona sucesivamente en el tiempo. Su definición evoca el sistema de valores de los *happenings*: "Es el desarrollo de una idea a través de situaciones en vivo que usan contraste, disociación, y una velocidad fuera de la cotidianidad, para provocar una especie de *shock*, sacando al espectador de su inercia y transformando todo en una situación colectiva... No es un espectáculo porque no hay distancia entre el observante y la acción, el espectador participa, toma parte del suceso." (M. L. T., "Marta Minujín: sus 'Sucesos' y la creciente desaparición de las galerías y marchands". *El País*, Montevideo. 19 de julio de 1965, en el archivo Minujín, Buenos Aires.)

30. Al parecer, todos los participantes fueron conseguidos en la mañana del evento, por parte de Minujín mientras vagaba por las calles (con tres camiones) para ver qué clase de participantes podía encontrar.

31. El evento fue un escándalo en Uruguay y llevó a un juicio, que resultó en la prohibición a Minujín para entrar al país durante 20 años. A pesar de que la causa del escándalo fue el tratamiento de un pollo por parte de uno de los participantes (quien



Marta Minujín, *Suceso plástico*, 1965.

y Arlt, *Suceso plástico* proveyó un precedente importante para el desarrollo de un tipo de performance en el cual los participantes fueron puestos al centro como objeto y material de la obra.

Para inducir el espíritu de la imagen fue el tercer *happening* de Masotta; los otros dos que le precedieron –*El helicóptero* y *El mensaje fantasma*– son menos pertinentes para la historia que estoy delineando.³² Sin embargo, lo que los tres tienen en común es el interés en dividir a las audiencias para forjar dos cuerpos de experiencia irreconciliables. En *Para inducir al espíritu de la imagen*, la audiencia y los *performers* fueron divididos, y ambos fueron

lo desmembró para usar su sangre para pintar), fue un impacto más fuerte para los uruguayos el desperdicio abierto de comida en un barrio pobre. (Conversación con Luis Camnitzer, Nueva York, 23 de marzo de 2010.)

32. El *mensaje fantasma* está más cercano a los experimentos de medios de Jacoby y Costa, y claramente evolucionó en diálogo con ellos. El 16 y 17 de julio de 1966, Masotta colocó un póster con la afirmación neutral: “Este póster será transmitido en el Canal 11 de televisión el 20 de julio”. El 20 de julio, dos anuncios fueron transmitidos en el Canal 11, usando a un anunciante para decir que “Este medio anuncia la aparición de un afiche cuyo texto es el que proyectamos”. El texto de los pósters apareció en pantalla, aunque en una fuente tipográfica distinta.

sometidos a un ruido insoportable, pero un grupo pagó para ver la incomodidad del otro. En *El helicóptero* (2 de julio de 1966), la audiencia estaba dividida en dos grupos de 40 personas, quienes eran llevadas en camiones a dos recintos distintos: el sótano de la Galería Americana en Theatrón, en el centro de la ciudad, y a una estación de tranvías abandonada y poco conocida en Anchorena, en las afueras de Buenos Aires. El primer grupo fue invitado a un evento con música en vivo y proyecciones de películas (más afín al cine expandido), tras lo cual el camión los llevó a Anchorena; su viaje estaba cronometrado para llegar justo lo suficientemente tarde para ver al helicóptero sobrevolando, llevando supuestamente a la actriz Beatriz Matar. Mientras tanto, el segundo grupo *había* visto el helicóptero y describía este evento al grupo del Theatrón. En otras palabras, Masotta escenificó un encuentro fallido, dividiendo a la audiencia en aquellos que vieron y aquellos que no vieron el helicóptero.³³ La participación, en este caso, es divisoria y negativa, basada en la *ausencia* de participación: perderse un evento y necesitar recuperar esta información a través del diálogo. El punto era la fragmentación y la falta de una experiencia unificada, una discontinuidad que interrumpía el flujo de comunicación.³⁴ A este grado, *El helicóptero* satisface la demanda de Masotta, hecha un año después en *Después del pop, nosotros desmaterializamos*, que “en el interior mismo del *happening* existía algo que dejaba entrever ya la posibilidad de su propia negación”.³⁵

33. El “encuentro fallido” es un tema clave del undécimo seminario de Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964-1965* (Barcelona: Paidós, 1987). No obstante, el encuentro fallido lacaniano debería ser comprendido como un encuentro fallido entre lo “real”, comprendido como traumático e inaccesible a la conciencia. La presencia excesiva de lo real sólo puede ser significada negativamente, en ausencia.

34. La discontinuidad es un tema recurrente en el conceptualismo argentino de los 60: ver el ensayo de Masotta: “Los medios de información de masas y la categoría de ‘discontinuo’ en la estética contemporánea”, en Masotta, *Revolución en el arte* (Buenos Aires: Edhasa, 2004), el cual toma su guía del ensayo de Barthes “Literatura y discontinuidad” (1962). Ver también Andrea Giunta, “Una estética de discontinuidad”, en Oscar Bony: *El Mago, Obras 1965-2001* (Buenos Aires: MALBA, 2007), pp. 23-36; Daniel Quiles, *Between Code and Message: Argentine Conceptual Art 1966-1976*, tesis para obtener el grado de Doctor, Graduate Center, City University of New York, 2010.

35. Óscar Masotta, “Después del Pop: nosotros desmaterializamos”, en *Conciencia y estructura*, p. 243-244.

II EL ARTISTA COMO TORTURADOR

Para inducir el espíritu de la imagen de Masotta no recibió cobertura por parte de la prensa en ese momento, dado que tuvo lugar en un pequeño espacio de ensayos del Di Tella, más que como parte del programa oficial. Sin embargo, la respuesta de Oscar Bony a esta obra, un año después, generó una gran controversia en los medios. Podríamos ver *La familia obrera* (1968) de Bony como una condensación del *happening* de Masotta y los *Vivo-Ditos* de Greco. A la vez, se coloca como un ejemplo aislado dentro del grueso de obra de Bony. Mostrado por primera vez dentro de la controvertida exposición *Experiencias 68* en el Instituto Di Tella, el performance comprende una familia de clase trabajadora —un hombre, mujer y niño argentinos— sentados en una plataforma durante ocho horas al día.³⁶ La familia respondió a un anuncio que ofrecía trabajo en el periódico local y se les pagó por sentarse en un plinto durante las horas en las que la exposición estaba abierta, acompañados por una grabación de sonidos de la vida diaria hechos en el hogar de la misma familia. La cédula que acompañaba a la obra, escrita por Bony, explicaba que “Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe el doble de lo que gana en su oficio por permanecer en exhibición con su mujer y su hijo durante la muestra.” En la documentación fotográfica del proyecto, la familia Rodríguez se muestra absorta en sí misma, leyendo libros para pasar el tiempo mientras los visitantes los examinaban. En realidad, estos gestos eran menos contenidos: cambiaban de posición constantemente al centro de la sala de exposición —comiendo, fumando, leyendo y hablando en medio de la respuesta ampliamente adversa y horrorizada de la audiencia; al niño en particular le resultaba difícil mantenerse quieto en el plinto, y a menudo corría alrededor de la exposición—.³⁷ A pesar de que los críticos enmarcaban la obra dentro de las discusiones contemporáneas en torno al arte pop, *La familia obrera* claramente juega con las convenciones del arte figurativo en una tradición realista socialista: elevando a la familia ordinaria a la

36. La exposición anual *Experiencias* reemplazó el Premio Di Tella en 1967, 1968 y 1969.

37. Correo electrónico a la autora de Roberto Jacoby, 17 de enero de 2006.

dignidad de una representación ejemplar o ideal.³⁸ No obstante, el uso de una familia "real" como modelo para esta tarea complica tal lectura: a pesar de que la familia era elevada literal y simbólicamente, también era sujeta al escrutinio de una audiencia de clase media, principalmente, que venía a verla, tal y como lo muestran las tomas de instalación: una familia adinerada de tres inspecciona a la familia más pequeña y menos bien vestida que evita su mirada.

Esta doble representación de la familia —en *display* tanto simbólica (como representantes de la clase trabajadora) como literalmente (como la familia Rodríguez en singular)— era reforzada conceptualmente en la paga doble del padre.³⁹ Pero la familia también funcionaba como un tercer tipo de representación: como una *experiencia* o *experimento* de vanguardia, en línea con el título de la exposición. De hecho, el crítico y curador Jorge Romero Brest, director del centro de arte en el Instituto Di Tella, consideró que la obra de Bony se encontraba entre las experiencias "más auténticas" que presentó en la muestra, junto con aquella de Roberto Plate.⁴⁰ Plate había contribuido con un simulacro de baños públicos, a los cuales el público entraba para no encontrar retretes, sólo un espacio vacío —que, debidamente, empezaron a pintarrapear con *graffiti*—. Contrario a los intereses de Masotta en la mediación y semiótica, Brest veía varias de las obras en *Experiencias 68* como preocupadas por vencer el espacio entre artista y espectador, ocupado tradicionalmente por una obra de arte representativa. Varios de los artistas de la exposición, sin embargo, buscaron un acercamiento más complejo a la dialéctica vivo/mediado, como en la máquina telex de Roberto Jacoby que proveía reportes diarios constantes de la Agence France Press sobre las protestas de Mayo del 68 en París. Con el tiempo, varios de los artistas destruyeron sus propias obras cuando la policía censuró la instalación de Plate: el 23 de

38. Invitado a volver a montar esta obra para la 7ª Bienal de la Habana en 2000, Bony propuso *La familia cubana*: una auténtica familia cubana que estaría presente durante todo el periodo de exposición y podría hablar con los visitantes. Al final, Bony se retiró de la exposición luego de que el gobierno cubano insistiera en seleccionar a la familia que sería exhibida.

39. En nuevas escenificaciones de esta obra, la madre ha requerido pago al igual que el padre.

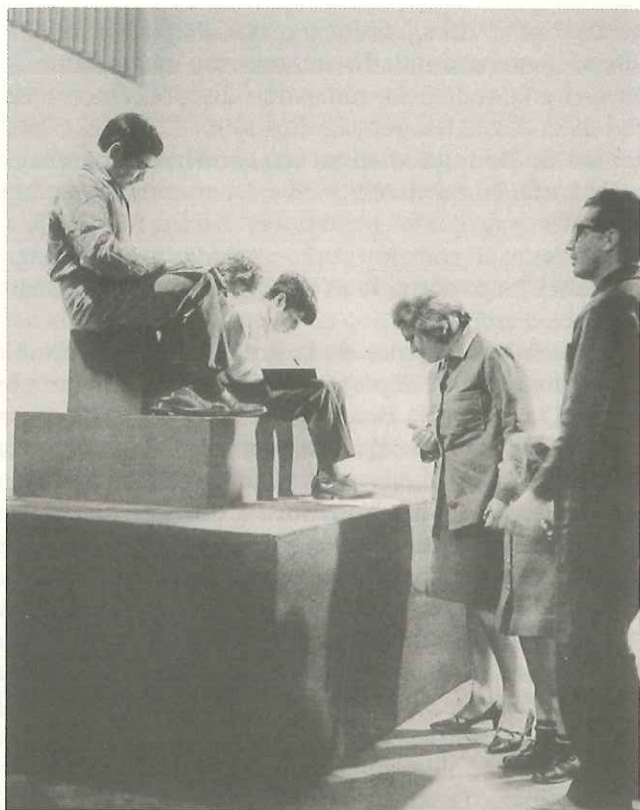
40. Jorge Romero Brest, "Experiencias 68", en Katzenstein (ed.), *Listen, Here, Now!*, p. 130.

mayo, siete días después de la apertura de la exposición, el resto de los artistas retiraron sus piezas, tirándolas por la ventana hacia la calle Florida en protesta por la censura de la instalación de Plate y la participación que ésta había generado.

Los críticos tuvieron otras quejas sobre la exposición, que incluían la acusación de que *La familia obrera* de Bony habría sido más efectiva si hubiese sido mostrada dentro de un sindicato de trabajadores; para un crítico, exhibir la obra en una galería mostraba el rechazo a comunicarse con un público no especializado.⁴¹ Pero en lugar de llevar el arte a los trabajadores, Bony llevó un fragmento de los trabajadores a la exposición —un gesto comparable a los *non-sites* contemporáneos de Robert Smithson en los que el fragmento de una locación exterior sin demarcación es removido y relocalizado en la galería. La otra preocupación de Bony era la desmaterialización, el tema predominante en *Experiencias* 68 como unidad y siguiendo la conferencia de Masotta sobre este tema en el Instituto Di Tella en 1967. Vale la pena recordar que, en Argentina, la desmaterialización se refería menos a lo efímero de las obras de arte (en el sentido de la lectura clásica del conceptualismo estadounidense por parte de Lucy Lippard, en la cual la desmaterialización denota un *escape* del sistema del mercado), que a la difusión y circulación en los medios masivos. A la vez, debemos considerar las diferentes formas bajo las que la desmaterialización se manifestó en el arte argentino: las obras que existían solamente en los medios (tales como *Happening para un jabalí difunto*) son significativamente distintas de *La familia obrera* de Bony, la cual atrajo la atención de los medios, pero toma principalmente la forma de una presencia viva material (el cuerpo humano) y existe hoy como una fotografía blanco y negro, enmarcada y de gran formato, que es exhibida con prominencia en la colección del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

Sin importar lo radical de su uso de personas como soporte, también podría decirse que el trabajo de Bony se restringe a un medio bastante conservador: intercambiar los contornos fijos de la escultura figurativa tradicional por el ser humano vivo. La obra es similar a una serie de otras performances delegadas que intentaban escenificar este intercambio a finales de los 60, tales como *Living Sculptures* del director y dramaturgo sueco Pi Lind, quien en

41. Horacio Verbitsky, "Arte y política", en *Confirmado*, Buenos Aires, 1º de agosto de 1968, p. 32.



Oscar Bony, *La familia obrera*, 1968 con espectadores.

1967 colocó alrededor de 20 personas sobre plintos en el Moderna Museet de Estocolmo, durante nueve horas diarias por cinco días. El evento fue concebido como una serie de retratos, cada uno de los cuales estaba acompañado por un panel con texto indicando información específica sobre cada persona: su nombre, edad, sexo, profesión, educación, trasfondo económico, historia familiar, mascotas, religión y demás. Se exhibía a una amplia variedad de ciudadanos suecos, incluyendo a un profesor, un fotógrafo, una ama de casa, un activista contra la Guerra de Vietnam, un futuro padre y una niña con un perro San Bernardo. En una entrevista con la prensa, Pi Lind describió la empresa entera como una "exposición sociológica" o una mezcla atrevida entre "un concurso de belleza

y realismo social".⁴² Imágenes y recortes de prensa de la exposición indican una continuidad relativamente ininterrumpida entre los *performers* y la audiencia, reflejando discutiblemente el equilibrio social de la socialdemocracia escandinava. Por el contrario, la especificidad de Bony yace en su señalamiento empático de una demografía social en particular y en su remuneración: a la familia obrera le fueron pagadas las ocho horas diarias, frente a la audiencia de una galería. El trabajo —como actividad y como pago— es el tema de la obra tanto como lo es la representación de una unidad familiar *ideal* o ejemplar.

La *normalidad* aparente de la familia de Bony también podría contrastarse con el *display* de Paolo Rosa —un hombre con síndrome de Down— en la Bienal de Venecia de 1972 como parte de una instalación en vivo del artista italiano Gino de Dominicis.⁴³ Titulada *La segunda solución para la inmortalidad (El universo es inmóvil)* (1972), la instalación incluye a una persona con síndrome de Down sentada en una silla, mirando una pelota de plata y una roca colocadas en el piso frente a él o ella. Cada uno de estos componentes tienen sus propios títulos, que son extremadamente largos: la pelota de playa es *Pelota de goma (caída de la altura de dos metros), en el instante inmediatamente precedente al rebote*, mientras que la roca se titula *Espera de un movimiento molecular casual general en una sola dirección tal que genere un movimiento espontáneo del material*. Además de estos objetos, un *Cubo invisible* fue colocado frente al *performer* sentado. Desde que De Dominicis señalara de una vez que una persona con síndrome de Down "debía ser interpretada como una condición de ser diferente", la instalación completa se suma a una situación de no comunicación.⁴⁴ La obra escenifica dos tipos de visión y conciencia irreconciliables: la mirada del *performer* con síndrome de Down y la mirada de aquellos que lo miran. La lectura está reforzada por la única fotografía oficial de este *performance*, en la cual vemos a una espectadora al centro de la imagen

42. Lind: "Pensé que sería divertido ver seres humanos en este contexto en lugar de objetos." (Citado en una carta a la autora de Cecilia Widenheim, curadora del Moderna Museet, 23 de enero de 2006.)

43. La obra fue escenificada nuevamente por la Wrong Gallery en la Feria de Arte Frieze en 2006.

44. De Dominicis, citado en Adrian Searle, "How Much for the Invisible Sculpture?", en *Guardian*, 12 de octubre de 2006.

poniéndose sus lentes; la imagen parece enfatizar la disyunción entre las dos diferentes experiencias de ver y pensar (tres, de hecho, si nos contamos).⁴⁵

Cada uno de estos ejemplos, como *La familia obrera* de Bony, son precedentes aislados de una tendencia que se ha vuelto familiar en el arte contemporáneo desde inicios de los 90. Pero es revelador que Bony, cuando fue entrevistado en 1998 con motivo de la reescenificación de la obra, confesó que aún no sabía cómo describirla, ya que existía tanto como una operación conceptual que como materialidad concreta: se refirió a ello como una “proposición conceptual” desde que “un grupo de personas pueden ser el material de la obra”: “no era un performance porque no tenía un guión, no era *body art*, no hay una categoría clara para este trabajo, y eso me gusta mucho, el hecho de que ni siquiera puedo asignarle una categorización precisa. Me parece extremadamente importante el hecho de que hay cierto sentimiento de estar al límite.”⁴⁶ La incertidumbre de Bony sobre cómo definir esta pieza, al igual que su sentimiento de liminalidad, continúa con el mareo crítico que acompaña actualmente la exhibición de personas en obras de arte. En el caso de Bony, la autoconciencia del espectador frente a la familia no es simplemente la conciencia agudizada de un encuentro fenomenológico —como uno lo experimenta, idealmente, en relación con objetos minimalistas—, sino un bochorno compartido: es impuesto sobre nosotros, como un crítico escribió en una reseña sobre el trabajo de Bony, “la humillación compartida de mirar a estas personas a quienes se les ha pagado para dejarse ser vistos”.⁴⁷ Esta complicada dinámica parece haber estado en la mente de Bony dado que se refería a sí mismo como *torturador* —para él, *La familia obrera* se basaba menos en la política que en la producción de una incomo-

45. La prensa reaccionó a la obra con un clamor predecible, pero los encabezados escandalizados (“*Un povero minorato ‘esposato’ alla biennale d’arte di Venezia*”, “*Un mongoloide ‘esposto’ alla biennale de Venezia*”, “*La mostra degli orrori*”) revelan más sobre la incomodidad de la prensa de mente estrecha que ofrecer una consideración seria sobre la proposición metafísica de De Dominicis.

46. Bony, citado en *Instituto Di Tella Experiencias* 68, p. 79. Luis Camnitzer señala que para Bony, *La familia obrera* “estaba en lugar de la obra de arte y que no era arte en sí misma”. (Camnitzer, *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, p. 227.)

47. *Revista Análisis*, citada en *Instituto Di Tella Experiencias* 68, p. 76

didad social: “es evidente”, dijo, “la obra estaba fundada sobre la ética y yo asumí el papel del torturador”.⁴⁸

La familia obrera es una excepción dentro de la obra de Bony: hasta entonces, su obra había abarcado pintura figurativa, filmes en 16 mm, escultura realista, estructuras minimalistas e instalaciones con proyección; su producción subsecuente, como la mayoría de artistas bajo la dictadura de los 70, pasó por una enorme adaptación con la finalidad de sobrevivir.⁴⁹ Pero si es colocada junto a la obra temprana de Minujín y Masotta, *La familia obrera* consolida la narrativa de las obras basadas en el performance en los 60 en Argentina como una que adapta estrategias particularmente agresivas de cosificación, y frecuentemente ligada con temas de clase. A pesar de que las obras mejor conocidas de este periodo tienen una sensibilidad pop más ligera (tales como la elaborada instalación de Marta Minujín y Rubén Santantonín, *La Menesunda*, 1965), el trabajo individual de Minujín tiene una agresividad contradictoria por su personalidad colorida y presencia mediática a la moda —en ocasiones en estructura, si no siempre en realización. Uno de sus trabajos posteriores hace un vínculo directo con formas agresivas de participación y el contexto político mismo de la Argentina: en *Kidnappenings*, realizado a lo largo de tres noches en el MoMA en 1973, 90 participantes se ofrecieron para ser secuestrados, cegados y sometidos a un rango de experiencias concebidas por distintos voluntarios del mundo del arte, con las caras pintadas al estilo de las pinturas de Picasso en referencia a su muerte reciente.⁵⁰ Esta combinación de pop brillante y *chic*, y las alusiones a un marco político de represión resulta un tanto incó-

48. Bony entrevistado en la revista *La Maga*, Buenos Aires, 16 de junio de 1993; p. 11.

49. Después de Mayo del 68, Bony dejó de hacer arte y se convirtió en fotógrafo de rock, tomando fotos para las portadas de bandas como La Joven Guardia, Arco Iris, Manal y Los Gatos. Durante esta década, Jacoby también estuvo involucrado en la música rock, escribiendo las letras para la banda Virus y como director artístico de sus presentaciones en vivo. En 1975 Bony regresó a la pintura tras su “suicidio artístico” autoproclamado.

50. El archivo de Minujín contiene varias cartas de retroalimentación de los participantes, en respuesta a un cuestionario enviado por la artista. Ellos describen sus experiencias, y la mayoría son arrebatadamente entusiastas: ir a una fiesta de cumpleaños de broma, a una fiesta de coctel, una recepción para Mott the Hoople, un salón de belleza. Cada *aventura* fue acompañada por un fotógrafo. (Archivo Marta Minujín, Buenos Aires.)

modo y, discutiblemente, nos dice más sobre la autoexplotación de Minujín para una audiencia de los EEUU, que sobre el tenor específico del arte participativo producido en Argentina. Durante los 60, las presiones combinadas de la dictadura militar y la herencia intelectual europea vieron el alza de un modo singular de arte participativo en ese país, el cual transformó la inmediatez celebratoria de los *happenings* en un marco intelectual de limitación mediada, manipulación y negación.

III LA GALERÍA CERRADA, LA RIÑA, LA PRISIÓN

Este nuevo y coercitivo acercamiento a la participación es realizado más vívidamente en el *Ciclo de Arte Experimental*, organizado por el Grupo de Artistas de Vanguardia en la ciudad de Rosario entre mayo y octubre de 1968. El grupo se integró, inicialmente, por un deseo de autonomía: tener su propio espacio para exponer, organizar sus propias muestras, y escribir sobre su propio trabajo —en pocas palabras, de ser sus propios curadores y críticos, más que depender de las infraestructuras institucionales—. A pesar de que el Ciclo fue desarrollado por artistas que trabajaban de manera individual, se reunían diariamente para discutir, y sus acciones cada vez más ambiciosas reflejan la politización del grupo conforme avanzó el año, impulsada por su oposición al Premio Braque (junio 1968), el ataque a la conferencia de Romero Brest (agosto 1968) y el Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia (agosto 1968), el cual llevó a *Tucumán Arde* (discutido más adelante).⁵¹ Al igual que los artistas en Buenos Aires, los integrantes eran voraces consumidores de teoría y literatura, y Brecht era su obsesión particular, junto con Barthes, McLuhan, Lévi-Strauss, Marcuse, Marx (a quien leían en el idioma original), y *La obra abierta* de Eco.⁵²

51. El Premio Braque (inaugurado en 1964) era organizado por la Embajada Francesa, que en 1968 añadió una página extra de regulaciones para las solicitudes, en la cual se establecía que los organizadores tenían el derecho de “hacer todos los cambios necesarios” a las obras propuestas. En otras palabras, se reservaban el derecho de censurar las obras de arte.

52. Graciela Carnevale, entrevista con la autora, Rosario, 8 de diciembre de 2009. Debe ser enfatizado que la escena internacional tenía influencia sobre el Grupo

El Ciclo tomó la forma de una serie de diez acciones, una cada 15 días, muchas de las cuales se apropiaban de formas sociales, comportamientos y relaciones. Como Ana Longoni ha sostenido, la mayoría de los eventos estaban basados en una idea común: retirarse de los espacios institucionales, para encontrar nuevas audiencias y fusionar el arte con la praxis de la vida al "trabajar sobre el público como material privilegiado de la acción artística".⁵³ El primer evento en el Ciclo, por Norberto Julio Puzzolo, involucró llenar el espacio de la galería con sillas que veían hacia la vitrina, de cara a la calle. En la inauguración, los visitantes se sentaron en las sillas esperando a que algo sucediera. El artista definió la pieza como un "espectáculo reversible": los espectadores observaban la calle mientras fueron transformados en un performance para los transeúntes.⁵⁴ Para el tercer evento, Fernández Bonina dejó el espacio completamente vacío, a excepción de notas que prohibían a los espectadores hablar, fumar o traer objetos de cualquier clase al interior del espacio. Bonina explicó que "la experiencia se da en la medida de la colaboración con que cada uno asumía las prohibiciones";⁵⁵ el propósito era hacer a la audiencia más consciente de las limitaciones impuestas sobre ellos en otras esferas de la vida.

Cerca del final del Ciclo, los artistas comenzaron a salir de la galería. La octava acción, a cargo de Eduardo Favario (9 al 21 de septiembre), invitó a la audiencia a hacer una conexión directa entre las convenciones de la galería y los mecanismos de control social: él dejó el espacio de exposición como si estuviera abandonado, con cinta a lo largo de la puerta para indicar su clausura, y puso un aviso instruyendo a los visitantes que la obra podía ser encontrada en una librería en otra parte de la ciudad. Como explicó Favario, "el espectador es inducido así a 'rastrear' la obra y, por lo tanto, a perder su condición de contemplador más o menos estático. Es obligado a una participación activa que lo convierte en agente eje-

de Artistas de Vanguardia, y no sólo la teoría europea: la guerra de Vietnam, la Revolución Cubana, el *Che* Guevara y El Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo.

53. Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el '68 argentino*, p. 117.

54. El evento de Puzzolo duró del 28 de mayo al 8 de junio de 1968. Ver el recuento de Juan Pablo Renzi en *idem*.

55. *Ibid.*, p.118. El evento de Bonina duró del 1° al 13 de julio de 1968.

cutante de una acción que a la vez ha sido planteada como obra.”⁵⁶ Tal trabajo se sostenía (para Favario) como una proposición para el cambio social: “una proposición teórica que afirma las posibilidades de alguna acción con el propósito de cambiar nuestra realidad”.⁵⁷ El noveno evento en el Ciclo fue una situación participativa no enmarcada en la calle, producida por Rodolfo Elizalde y Emilio Ghilioni (23-28 septiembre). Involucraba a los dos artistas que simulaban una pelea callejera afuera de las instalaciones de la galería. Con un comienzo verbal, la confrontación pronto se volvió física. Los transeúntes empezaron a acercarse a los dos hombres e intentaron detener la disputa separándolos. La obra tenía la intención de provocar una respuesta directa por parte del público, que no estaba al tanto de que el pleito era escenificado sino hasta que les aventaron volantes que explicaban la propuesta de la obra y comunicaban la naturaleza artística del evento. Los artistas afirmaron que su intención era crear “un arte social” “para romper la estrecha órbita del mercado de arte institucionalizado”, emplear “un lenguaje artístico claro y eficaz para lograr la participación vital del público”, instaurar “la obra real en la realidad cotidiana” e incitar “el cuestionamiento de ideas y actitudes que se aceptan sin discusión (por el solo apoyo del argumento de autoridad)”.⁵⁸

El más sorprendente de estos eventos, que se planeó para llevarse a cabo a finales del Ciclo, el 7 de octubre, fue ideado por Graciela Carnevale. A diferencia del evento previo del Ciclo, Carnevale permitió que su acción se desarrollara sin un desenlace de las intenciones. Ésta ha recibido una atención considerable desde el año 2000, y fue un componente central de la Documenta 12 en 2007. La artista describe sus intenciones de la siguiente manera:

La obra consiste en preparar una sala totalmente vacía, con muros totalmente vacíos, una de las paredes, de vidrio, debió ser encubierta para lograr un ambiente neutro, dispuesto a recibir la obra. En esa

56. *Ibid.*, p. 120. La obra es una de las varias obras de galería cerrada de este periodo, incluyendo *During the Exhibition the Gallery Will be Closed* (1969) de Robert Barry.

57. *Ídem.*

58. Emilio Ghilioni y Rodolfo Elizalde, “Emilio Ghilioni, Rodolfo Elizalde: 23 al 28 de septiembre”, en *ibid.*, pp. 121. Tomado del archivo personal de Graciela Carnevale y disponible en www.icaadocs.mfah.org.

sala ha sido encerrado el público participante que el azar reunió en la inauguración. La puerta ha sido cerrada herméticamente. Se trata de permitir el acceso e impedir la salida. Tengo un grupo de personas prisioneras. Aquí comienza la obra y esas personas son los actores. No hay posibilidad de escape, por lo tanto el espectador se ve obligado violentamente a participar. Su reacción positiva o negativa es siempre una participación. El final de la obra, imprevisto tanto para el espectador como para mí, está sin embargo intencionado: ¿soportara la situación pasivamente? Un hecho imprevisible —el auxilio exterior— ¿lo sacará del encierro? O ¿se animará a proceder violentamente y romperá el vidrio?⁵⁹

Después de una hora, los visitantes atrapados dentro de la galería retiraron los pósters que habían sido colocados sobre las ventanas para prevenir la comunicación con aquéllos afuera. La excitación —y el sentido de que todo esto era una broma— se transformó, inevitablemente, en frustración, pero, al contrario de las esperanzas de Carnevale, nadie dentro de la galería tomó la acción en sus manos. Entonces fue una persona en la calle quien estrelló una de las ventanas y la abrió, y los asistentes privados emergieron a la libertad a través del orificio de vidrio despedazado. Algunas de las personas presentes creyeron no obstante que el hombre al rescate había arruinado la obra, y comenzaron a pegarle en la cabeza con un paraguas. La policía llegó y —haciendo la conexión entre el evento y el primer aniversario del arresto del *Che Guevara*— cerraron el evento, y con él el resto del *Ciclo de Arte Experimental*.

El Ciclo de Rosario presenta una serie de temas importantes para la genealogía que estoy trazando del arte participativo: no es simplemente la mudanza de la galería al espacio público, y repensar la exposición como una serie de eventos colaborativos aunque con una autoría fuerte, sino como un señalamiento del cambio en el uso de las personas como material en el arte argentino. Más que contratar a la gente para representarse a sí mismos, como una escultura social para ser observada por otros (como en *Para inducir el espíritu de la imagen* de Masotta y *La familia obrera* de Bony), Carnevale propone la obra de arte como una situación en la que colapsan el *performer* y el espectador en el cuerpo social fracturado. La provocación de esta entidad, y lo impredecible de su respuesta, constituye la médula de la resonancia artística y política de la obra.

59. *Ibid.*, p. 122.



Acción de Graciela Carnevale para el *Ciclo de Arte Experimental*, 1968.

A diferencia de Masotta, quien presenta la obra de arte como un experimento crítico, el evento de Carnevale es tanto metafórico como fenomenológico: hacer consciente a la audiencia de, y sentir en sus propios cuerpos, la violencia en la que estaban viviendo ("no podíamos permanecer neutrales, necesitábamos hacer una acción para salir de este encierro").⁶⁰

Durante el año siguiente, varios de los artistas involucrados en el Ciclo colaboraron con sociólogos, periodistas y artistas de Buenos Aires para redirigir sus actividades lejos de la producción de arte visual y hacia una exposición de contrapropaganda en defensa de los trabajadores azucareros explotados en la provincia noroesteña de Tucumán. El grupo interdisciplinario que conformó el proyecto *Tucumán Arde* lo concibió como la denuncia de un gobierno corrupto y como un llamado a la revuelta. No reforzaba un programa estético ya existente, sino que daba cuerpo a un acercamiento activista y partisano a una crisis política y social; deseaba asimismo generar prensa que revelara la verdad de la situación.⁶¹ El piso de la entrada a la exposición estaba cubierto con banderines que portaban los nombres de los propietarios de las plantas azucareras de Tucumán e indicaban sus conexiones con las figuras de la clase en el poder. Las paredes estaban cubiertas con un *collage* de reportes de periódico sobre Tucumán y las refinerías, reunidos y arreglados por León Ferrari. En el cuarto central, los banderines con eslóganes y estadísticas estaban colocados junto a enormes fotografías ampliadas y a la proyección de diapositivas de los habitantes de Tucumán, sus condiciones de vida y sus protestas. Otros componentes incluían entrevistas grabadas en Tucumán y reproducidas en altavoces, mientras que el piso estaba bloqueado con montones de comida donada que sería enviada a Tucumán. Un apagón dejaba al edificio en oscuridad cada dos minutos, como recordatorio de que un niño en Tucumán moría en estos intervalos de tiempo. El día de la inauguración fue servido café sin azúcar como una alusión a la escasez de azúcar provocada por el acaparamiento de la misma por

60. Carnevale, entrevista con la autora, Rosario, 8 de diciembre de 2009.

61. En el evento, la mayoría de la cobertura de prensa vino de publicaciones de arte, ya que los medios estaban demasiado temerosos de cubrir una historia tan abiertamente antipropagandística en las noticias principales. Algunos intentos por conectar el proyecto con una investigación militante e intervención política tendían a venir del extranjero, tal como lo hizo "Les Fils de Marx et Mondrian: Dossier Argentine", en *Robho*, 5-6, 1971, pp. 16-22.

parte de los dueños de la refinería. *Tucumán Arde* se ha convertido en lo sucesivo en un *locus classicus* de la realización de exposiciones políticas, pero es revelador que con el fin de comunicar un mensaje fuertemente inequívoco, la participación como una estrategia artística tenía que ser sacrificada para regresar a un modo de espectáculo más tradicional, a pesar de estar informado por la estética de la instalación multisensorial.

IV TEATRO INVISIBLE

Son precisamente las limitaciones del arte político de motivación didáctica, frente a una dictadura cada vez más represiva, lo que formó el punto de inicio para el director brasileño Augusto Boal (1931-2009), cuyas estrategias innovadoras para el teatro público en América del Sur parecen tener mucho en común, a primera vista, con los eventos finales del *Ciclo de Arte Experimental*, a pesar de que los dos grupos se desconocían entre sí en la época.⁶² Estas innovaciones surgieron de eventos en los 60 tardíos en Brasil, y fueron profundizados durante el exilio del director en Argentina (1971-1976), su viaje a Perú (1973), y están documentados en su libro *Teatro del oprimido* (1974) —una referencia explícita a la *Pedagogía del oprimido* (1968) de Paulo Freire— el cual escribió mientras estaba viviendo en Buenos Aires. Boal había sido una figura catalizadora en el Teatro Arena de São Paulo de mediados a finales de los 60, cuyas producciones nacionalizaron inicialmente clásicos extranjeros (tales como Gogol y Molière) antes de cambiar a musicales de influencia brechtiana como *Arena Conta Zumbi* (1965), coescrito por Boal y Gianfrancesco Guarnieri. La cercana lectura

62. “Puedo decirte con certeza que no había relación entre mi esposo [Augusto Boal] y Masotta ni entre Boal y los artistas contemporáneos. El teatro de mi esposo estaba comprometido muy claramente con la izquierda revolucionaria y perseguido por las dictaduras de ese periodo en América Latina, y toda su investigación estaba dirigida a ayudar a los oprimidos y militantes quienes estaban luchando contra las dictaduras, de las cuales él también había sido víctima cuando fue secuestrado, encarcelado y torturado, después de lo cual debimos exiliarnos. Es por esta razón que su objetivo prioritario era ayudar a la izquierda...” (Cecilia Boal, correo electrónico a la autora, 19 de octubre de 2010.) Sin embargo, al mismo tiempo, Cecilia Boal —psicoanalista— participó en los estudios grupales con Masotta.

de Brecht por parte de Boal lo llevó a romper no sólo con la identificación como un instrumento teatral clave, sino a reconfigurar por completo la relación audiencia/actor en nuevas formas de performance participativo para crear conciencia y empoderar a la clase trabajadora.⁶³ Uno de los argumentos clave de Boal es que los espectadores deberían ser eliminados y reconceptualizados como “espect-actores”. No obstante, esto no es hecho en nombre de una realización simbólica por venir (el modelo utópico invocado tan a menudo en el arte europeo participativo), sino con mayor fuerza como un entrenamiento práctico en antagonismo social, o lo que Boal vívidamente describe como “un ‘ensayo’ de la revolución”.⁶⁴

De las muchas innovaciones ideadas por Boal en el teatro social, la más relevante para el arte contemporáneo es el Teatro Invisible, desarrollado en Buenos Aires como un modo no enmarcado de acción pública y participativa diseñado para evitar la detección por parte de autoridades policíacas. Boal escribió que en el Teatro Invisible, “los espectadores verían el espectáculo sin verlo como un espectáculo”.⁶⁵ La forma fue desarrollada en colaboración con un grupo de actores que querían promover una ley humanitaria mediante la cual aquéllos sin dinero pudieran comer en restaurantes (excepto postre y vino) al mostrar una tarjeta de identificación particular. El resultado era menos una obra que una situación vagamente construida en un restaurante, en el cual algunos miembros del reparto eran actores, mientras que los papeles de gerente y mesero eran interpretados sin ingenio por el gerente y mesero reales —quienes dijeron, “casi palabra por palabra, lo que habíamos escrito en el guión”.⁶⁶ Más aún, estando ambientado en un restaurante lleno a la hora del almuerzo, esta forma de teatro garantizaba tener siempre un cupo lleno. En *Teatro del oprimido*, Boal cuenta un ejemplo particular que se desarrolla como sigue: un número

63. Ver, por ejemplo, Teatro Imagen, Teatro Periódico, Teatro Mito, etcétera, discutidos en Augusto Boal, *Teatro del oprimido* (México: Nueva Imagen, 1980), pp. 13-104. Tal énfasis en el empoderamiento está en deuda directa con Paulo Freire, cuyo socialismo cristiano acogió una forma no ortodoxa de la Teología de la Liberación. Regresaré a Freire en el Capítulo 9.

64. Boal, *Teatro del oprimido*, p. 17.

65. Augusto Boal, *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics* (Londres y Nueva York: Routledge, 2001), p. 304.

66. Boal, *Hamlet and the Baker's Son*, p. 304.

de actores están sentados en distintas mesas de un restaurante; el o la protagonista anuncia en alto que quiere comer a la carta, ya que la comida disponible en el restaurante es demasiado mala. El mesero le dice que le costará 70 soles, a lo cual el actor responde que no es problema. Al final de la comida éste recibe la cuenta, y anuncia que no puede pagarla. (Boal señala que los comensales sentados alrededor siguen, por supuesto, el diálogo y ponen mucha más atención que si estuvieran atestiguándolo como una puesta en escena.) El actor ofrece pagar con su propia fuerza laboral —quizá sacando la basura o lavando los trastos—. Le pregunta al mesero cuánto le pagarían por sacar la basura. El mesero evita responder, pero un segundo actor, en otra mesa, comenta que es amigo del recolector de basura y que sabe que éste gana 7 soles por hora —así que tendría que trabajar 10 horas por un almuerzo que tardó 10 minutos en comer—. El primer actor dice que preferiría quizá hacer la jardinería, y sabe que por eso se pagan 10 soles por hora. En este punto, el capitán está desesperado, intenta distraer la atención de los clientes, pero el restaurante ya se está convirtiendo en un foro público. Al final uno de los actores comienza a reunir dinero para pagar la cuenta —lo cual ofende a algunas personas y causa aun más disturbio, pero logran reunir 100 soles.⁶⁷

Es tentador comparar este nivel de integración entre artificio y realidad con los dos últimos eventos del *Ciclo de Arte Experimental*. Ambos operan con sigilo, sin ser anunciados al público como obras de arte. Ambos convierten a la audiencia en agentes activos y dependen de su intervención para que la obra suceda. Pero mientras que las acciones del *Ciclo* operan a un nivel metafórico con una audiencia de arte, es por medio de la activación de la espectaduría como un pasaje de transición a la acción política que el trabajo de Boal lleva el teatro a una audiencia que ni siquiera se reconoce a sí misma como audiencia, y escenifica con ella una discusión sobre temas específicos del trabajo. Para Boal, una agenda política requiere soluciones estéticas precisas. Es crucial, por ejemplo, que los actores no se revelen a sí mismos como tales: “en esto consiste el carácter *invisible* de esta forma de teatro. Y precisamente ese carácter invisible hará que el espectador actúe libre y totalmente, como si estuviera viviendo una situación real: ¡al fin y al cabo, es

67. Para el recuento completo de esta intervención, ver Boal, *Teatro del Oprimido*, pp. 45-48. Una versión distinta aparece en su libro *Hamlet and the Baker's Son*, enfatizando en la ley humanitaria.

una *situación real!*"⁶⁸ No es necesario decir que la invisibilidad de este teatro era necesaria dada la violencia extrema de la dictadura a este punto.⁶⁹ El Teatro Invisible de Boal puede ser visto como una iteración explícitamente marxista de los eventos metafóricos del Ciclo (la galería cerrada, la riña, la prisión). Si los artistas en Rosario produjeron situaciones coercitivas que funcionan como análogos de la represión política (infligiendo restricciones al espectador como una llamada para despertar frente a su opresión por parte de la dictadura de Onganía), Boal conectó esta opresión de manera más explícita con los principios económicos de la inequidad de clase. Su Teatro Invisible se proponía entrenar al público a estar más conscientes sobre la diferencia de clase y proveerles un foro para articular el disenso. No puede negarse el carácter didáctico de este acercamiento, pero los medios artísticos implementados para conseguirlo —la erupción de un conflicto semiescenificado en el espacio público, combinando la actuación de un guión y un involuntario diálogo en tiempo real— son el precedente para mucho del arte contemporáneo que busca pasar inadvertido en el espacio público.

Boal es menos conocido hoy día por el Teatro Invisible que por su técnica del Teatro Foro, aclamada internacionalmente y desarrollada en Perú en 1973 tras una experiencia aleccionadora en el noreste de Brasil cuando vino a entender "la falsedad de la forma 'mensajera' del teatro político".⁷⁰ Si el Teatro Invisible requiere un

68. Boal, *Teatro del Oprimido*, p. 48. Boal señala que esto actúa sobre las mismas premisas del deseo de un artista para trabajar en el espacio público: "Consternación: La razón por la que hacemos teatro es para que sea visto, ¿no?" (Boal, *Hamlet and the Baker's Son*, p. 304).

69. La dictadura de Onganía, apoyada por los EEUU, había prohibido a las mujeres portar minifaldas y a los hombres usar el pelo largo; operaba una política de restricciones sobre los oponentes percibidos en universidades y reprimía la inconformidad laboral (en 1969). Para mediados de los 70, la represión era aún más extrema, con centros secretos de detención donde entre 20 000 y 30 000 personas fueron secuestradas, la mayoría de ellos estaban entre la adolescencia y los 20; 54% provenían de la clase trabajadora (para paralizar la reacción de la clase obrera al régimen), 30% eran mujeres, y de ellas 3% estaban embarazadas. La Iglesia católica era cómplice de este régimen del terror, y los sacerdotes que objetaban también desaparecían. Ver Jo Fisher, *Mothers of the Disappeared* (Boston: South End Press, 1989).

70. Boal, *Hamlet and the Baker's Son*, p. 194. Boal menciona que en el noreste de Brasil, "hicimos una obra que termina cuando le decimos a la gente que luchen por su libertad, que den su sangre. Después, alguien se nos acercó y dijo: 'OK, si piensas

gran número de ensayos (con el fin de anticipar cada resultado posible por parte del público), y mantiene una división (no obstante invisible) entre actores que intentan dirigir la situación y la audiencia que responde a ésta, el Teatro Foro es más espontáneo, improvisado, y tiene lugar dentro de un marco protegido y educativo; de hecho, Boal lo ha descrito como una “pedagogía transitiva”.⁷¹ El Teatro Foro comienza con una situación que es presentada por actores a una audiencia, quienes entonces toman la parte de los protagonistas para idear cursos de acción alternativos a los eventos que fueron descritos inicialmente; esto puede involucrar la actuación de situaciones recientes (tales como un conflicto en la fábrica) u obras clásicas (tales como *La esposa judía* de Brecht), donde se le pregunta a los espect-actores “¿harías lo mismo en su situación?” El propósito del Teatro Foro, escribe Boal, “no es ganar, sino permitir que aprendamos y nos ejercitemos. Los espect-actores, poniendo en escena sus ideas, se ejercitan para la acción en la *vida* real; y actores y público, actuando igualmente, toman conocimiento de las posibles consecuencias de sus acciones. Acaban conociendo el arsenal de los opresores y las posibles tácticas y estrategias de los oprimidos.”⁷² El propósito de Boal era tener un impacto constructivo sobre la audiencia más que suscitar respuestas emocionales ante la representación de una realidad social difícil. De acuerdo con este pensamiento, la obra como medio podía ser usada para otros propósitos, principalmente, para pensar en conjunto en formas en que la realidad puede transformarse. De esta forma, la alienación podría ser canalizada para fines directamente útiles, ya que la audiencia misma asume la

que es así, ven con nosotros y peleemos contra el gobierno.’ Tuvimos que responder que nuestros rifles eran falsos. ‘Sí’, respondió, ‘sus rifles son falsos pero ustedes son verdaderos —ustedes vienen, nosotros tenemos suficientes rifles reales para todos—.’ Entonces tuvimos que decir: ‘Somos verdaderos, pero somos artistas verdaderamente y no verdaderamente campesinos.’ Estábamos avergonzados de tener que decir eso. A partir de ese momento, y nunca más, he incitado a las audiencias a hacer cosas que yo mismo no haría. Entonces la semilla del foro fue no dar soluciones, no incitar a la gente. Dejarlos expresar sus propias soluciones.” Boal, citado en Michael Taussig y Richard Schechner, “Boal in Brazil, France, the USA: An Interview with Augusto Boal”, en Mady Schutzman y Jan Cohen-Cruz (eds.), *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism* (Londres y Nueva York: Routledge, 1994), p. 24.

71. Boal, citado en Schutzman y Cohen-Cruz (eds.), *Playing Boal*, p. 29.

72. Augusto Boal, *Juegos para actores y no actores* (Barcelona: Alba Editorial, 2002), p. 72.

función del protagonista. Inevitablemente, esto redirige el teatro hacia la educación más que hacia el entretenimiento, pero no en la manera tradicional del teatro político; al contrario, esto está influenciado por el rechazo de Freire del modelo de *educación bancaria* en favor del conocimiento compartido: "no es el viejo teatro didáctico; al contrario, es pedagógico, en el sentido de que todos aprendemos juntos, actores y público".⁷³

Como una crítica del teatro tradicional y su destino convencional como entretenimiento compensatorio o catarsis, el Teatro del Oprimido es presentado por Boal como la culminación de paradigmas espectatoriales previos, incluyendo a Aristóteles, Maquiavelo y Brecht. En la tragedia aristotélica, la catarsis purifica a la audiencia y sus características antisociales (a través de su identificación con la *hamartia* de los protagonistas). La función de esto es mantener la estabilidad social y, finalmente, para Boal, este tipo de tragedia griega sirve como un instrumento de represión ("lo que es purificado es el deseo de cambiar a la sociedad —no, como dicen en varios libros, lástima y miedo... No quiero que la gente use el teatro como una forma de no hacer en la vida real").⁷⁴ Por el contrario, Boal buscó detonar en el espectador el deseo por practicar en la realidad el acto que él habría ensayado en el teatro, y el autor es meticuloso en considerar el impacto *afectivo* de esta técnica: "La práctica de estas formas teatrales crea una especie de insatisfacción que necesita complementarse a través de la acción real".⁷⁵ En el contexto del arte contemporáneo, es revelador que no tengamos imágenes de esas experiencias: la fuerza del pensamiento de Boal se expresa mejor verbalmente. Sus innovaciones más persuasivas igualan aquéllas de Eisenstein en los 20: usando la realidad como un *set*, y a la gente real como *performers*, se produce una conciencia agudizada de la injusticia social.

Antes de concluir, vale la pena considerar la relocalización de las técnicas de Boal del contexto en el cual fueron ideadas: el analfabetismo rural y la opresión en las condiciones de la dictadura militar, en las cuales cualquier cosa salvo una referencia positiva a

73. Boal, *Juegos para actores y no actores*, p. 69.

74. Boal, citado en Taussig y Schechner, "Boal in Brazil, France, the USA", p.

27. Para Boal, el teatro épico brechtiano aún pone demasiado énfasis en la razón discursiva (*diánoia*) más que en la posibilidad de cambio.

75. Boal, *Teatro del oprimido*, p. 42.

la sociedad sería censurada. Trabajando en Sicilia, Estocolmo, París y otras ciudades europeas en los 70 y 80 tardíos, Boal se encontró a sí mismo creando Teatro Invisible con base en temas de racismo, discriminación por edad, sexismo e indigencia, más que por inequidad de clase; él da ejemplos de Teatro Invisible llevado a cabo en el metro de París y en trenes en Estocolmo.⁷⁶ A pesar de su hostilidad hacia Occidente como la fuente de los problemas de América Latina, él señaló que los mismos extremos de riqueza y pobreza existían ahí también, junto con nuevas formas de opresión a las que Boal se refirió como “el policía en la cabeza” —soledad, incomunicabilidad, vacío—. En lugar de una amenaza externa armada, Occidente sufría de una opresión internalizada, una anomia que conducía a una mayor ocurrencia de depresión y suicidio.⁷⁷ La investigadora de teatro Mady Schutzman ha discutido que el Teatro del Oprimido fue devaluado por tal relocalización: es “reducido a una técnica para sobrellevar más que para cambiar, adaptándose uno mismo a las llamadas ‘demandas’ que una sociedad privilegiada y afluente hace sobre la individualidad capitalista enfocada al consumo”.⁷⁸ Lo que fueron los “ensayos para la revolución” en América Latina se convirtieron en “ensayos para sanar” en Occidente.

Para Boal, el Teatro del Oprimido tiene objetivos distintos en contextos distintos: podía ser político (eventos y manifestaciones), terapéutico (Boal colaboró con sus esposa Cecilia, una psicoanalista), pedagógico (en escuelas) y legislativo (en ciudades). Este último es quizá el más relevante desde la perspectiva actual: al regresar a Brasil en 1986, Boal fue invitado por una estación de televisión en Rio para hacer un programa de 20 minutos sobre el Teatro Invisible cada domingo. Un episodio involucró a un hombre de tez oscura que se vendía como esclavo en el mercado porque descubrió que ganaba menos de lo que ganaba un esclavo en el siglo XIX. Otro era sobre el poder nuclear: un grupo de actores vestidos de negro fueron a la playa de Ipanema y comenzaron a cavar tumbas,

76. Ver Boal, *Juegos para actores y no actores*, Capítulo 1. Esto está en consonancia con el desplazamiento general del marxismo a las políticas de la identidad a través de varias disciplinas en los 80.

77. Boal, *Hamlet and the Baker's Son*, p. 324.

78. Mady Schutzman, “Brechtian Shamanism: The Political Therapy of Augusto Boal”, en Schutzman y Cohen-Cruz (eds.), *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism*, pp. 138-139.

y cuando se les preguntó que hacían, respondieron: “Si una planta nuclear explota, necesitaremos cinco millones de tumbas, así que más vale comenzar a cavarlas ahora.”⁷⁹ Aquí, el Teatro Invisible parece anticiparse a los *reality* televisivos y a los documentales de cámara escondida; la diferencia más importante es que Boal usaba técnicas teatrales tales como el Teatro Legislativo con el propósito de implementar una reforma social, y fue elegido para formar parte del ayuntamiento de Rio de Janeiro de 1992 a 1996.

El Teatro Invisible de Boal parece ser el precursor escondido de incontables experimentos artísticos basados en el performance en el espacio público, que operan sin ser anunciados y sin ser enmarcados por el aparato galerístico. Invariablemente, están menos orientados hacia una generación de conciencia y más hacia una ansiedad intensificada sobre el colapso entre lo que sucede en vivo y lo mediado, lo real y la ficción. Obras como *Good Feelings in Good Times* (2003) de Roman Ondák, *Real Time Movie* (2000) de Paweł Althamer, o *The Beggar's Opera* (2007) de Dora García, se insertan sin anuncio en el flujo diario de la vida callejera, prefiriendo el riesgo de pasar completamente inadvertidos que anunciarse ante una audiencia cuyas respuestas pueden ser predeterminadas por este conocimiento. Comparando este arte reciente al Teatro Invisible de Boal, Catherine Wood señala que el primero no “implica un sentido de agencia posibilitadora para el espectador participante, sino que registra por el contrario el miedo de que cualquier ejemplo de encuentro personal pudiera estar siendo manipulado invisiblemente”. Ella continúa:

[Ellos proponen] un paisaje urbano paranoide atado a una desconfianza generalizada de la percepción y, por lo tanto, de varias de las suposiciones sobre las cuales la navegación social y económica propia de la ciudad –y de los espacios institucionales de arte– dependen... De formas distintas, estas obras de arte registran la naturaleza incómoda de este entorno, apuntando a las erupciones histéricas de teatro en cada faceta de la interacción –del encuentro casual en la calle, a la vista de la multitud que pasa, y hasta la figura de la autoridad.⁸⁰

79. Ver Taussig y Schechner, “Boal in Brazil, France, the USA”, p. 21.

80. Catherine Wood, “From Invisible Theatre to Thai Soup”, en *Untitled*, 32, verano 2004, p. 45. Ver también Carrie Lambert-Beatty, “Make-Believe: Parafiction and Plausibility”, en *October*, 129, verano 2009, p. 54: al describir lo que ella llama

En este contexto, el arte de medios argentino –tal como el *Happening para un jabalí difunto*– parece sorprendentemente profético: una obra que existe únicamente como mediación y opera mediante el rumor que se convierte en un metacomentario sobre la mediación y su capacidad para ficcionalizar.

V ARTE COMO UN ACTO TERRORISTA

Las acciones participativas en Argentina emergen por lo tanto en respuesta a una serie de coordenadas contextuales mucho más duras que las del arte participativo en Europa, y tienen consecuencias estéticas muy diferentes. Si el arte participativo de Europa y EEUU es entendido como una crítica del espectáculo en el capitalismo de consumo y busca promover la actividad colectiva sobre la individualidad pasiva, los artistas argentinos respondieron entonces a y cuestionaron esta valorización de la inmediatez de primera mano, y combinado esto con la oposición a las dictaduras apoyadas por los EEUU, en las cuales la protesta política pacífica fue abolida y la confianza social fue hecha pedazos en un clima de sospecha constante. Esto llevó a la producción de situaciones que despliegan dos impulsos contradictorios: acercar el arte y la vida (mapeando el uno sobre el otro al hacer uso de las personas como medio) y al mismo tiempo incorporando un distanciamiento entre ambos (ya sea a través del *Verfremdungseffekt* brechtiano o del lector crítico ejemplificado por las *Mitologías* de Barthes). El resultado de estos impulsos contradictorios conduce, por un lado, a la cosificación del cuerpo humano en instalaciones vivas (Masotta, Bony) y, por el otro, a la producción de eventos alienantes en los cuales el espectador juega un papel dentro de una situación que no es anunciada, pero que sí está predeterminada (*Ciclo de Arte Experimental*, Boal). A pesar de que el trabajo argentino comparte con sus contrapartes occidentales el énfasis en la espectaduría activa, ésta es dirigida abiertamente hacia la coerción: las personas

proyectos de arte “paraficticios” (ficciones que son experimentadas como un hecho, pero que dejan a la audiencia inquieta respecto a si ése es realmente el caso), ella sostiene que tales obras tratan menos sobre la desaparición de la realidad en el simulacro que con la “pragmática de la confianza” (p. 54).

son usadas como material artístico, y esto se yergue como un arma que crea conciencia contra una brutalidad aun más grande (la dictadura). No es de poca importancia que este trabajo esté influenciado por una recepción temprana de la teoría francesa (mucho más temprana, por ejemplo, que en el contexto anglófono), dado que esto crea un tenor distinguidamente existencial y psicológico, comparado con el racionalismo pragmático del arte de los EEUU de este periodo.⁸¹

Uno podría argumentar por lo tanto que estos ejemplos argentinos son tanto no occidentales (en su respuesta a las condiciones históricas específicas de la dictadura) y ultraoccidentales (en su uso de la teoría europea). Éstos sientan un precedente importante para los usos actuales de la participación mientras que cuestionan por igual la suposición de que la participación es sinónimo de democracia. A la vez, estos artistas desarrollaron también un acercamiento directamente confrontativo con el espacio público y una relación cada vez más precaria con las instituciones de arte. Esta posición fue articulada con mayor claridad en el Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, sostenido en Rosario en agosto de 1968, donde varias de las ponencias de las conferencias —particularmente aquéllas de Nicolás Rosa y León Ferrari— afirmaron que el puro compromiso político no era suficiente: una revolución artística efectiva era esencial para complementar su causa. En cuanto a la recepción, sostenían, una obra de arte debe tener un efecto similar que la acción política: “no basta con la presencia de determinados contenidos: para expresarlos revolucionariamente, para que la obra actúe eficazmente sobre la conciencia de los receptores, es imprescindible el tratamiento revulsivo, perturbador e incluso violento que se le dé a ese material.”⁸² El artista León Ferrari tomó

81. Algunos de los textos que pensamos son fundamentales para una teoría del arte occidental desde los 60, ya eran conocidos y recibidos en América del Sur. La obra de Merlau-Ponty fue introducida al contexto brasileño en los 40 tardíos por Mario Pedrosa, unos 15 años antes de que fuera utilizado por artistas y críticos en Nueva York para explicar los efectos de ver esculturas minimalistas. Ya he mencionado a Barthes y Lacan; el último fue recibido en Argentina una década antes de que la teoría lacaniana causara un impacto en las críticas marxistas-feministas de visión en Europa en los 70. Además, la recepción de Lacan en Argentina permeó varios aspectos de la cultura y no estuvo confinada a la academia, como continúa siendo el caso en Europa y América del Norte.

82. Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y*

este sentimiento hasta sus últimas consecuencias: "El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista, tenga un impacto equivalente en cierto modo a la de un atentado terrorista en un país que se libera."⁸³ Es importante que este acercamiento "terrorista" no implicó una superación del arte —como lo vemos en el modelo situacionista—, sino que mantuvo lo inextricable de un programa político y estético, dado que no tenía caso que los artistas suprimieran su campo de especialización ("De otra manera se corre el peligro de caer en la ambigüedad y, por ende, de perder eficacia").⁸⁴ Para la is, por el contrario, la competencia artística no tuvo papel en empujar la revolución (que a cualquier ritmo era mesiánicamente distante y tenía que "llegar su tiempo"); concebían sus alternativas al arte como la anticipación de las *consecuencias* de la agitación revolucionaria, más que *allanar* el camino hacia ella.⁸⁵ Para los artistas en Rosario, la experiencia artística era su arma más poderosa, no algo que se pudiera rechazar o eliminar. El proyecto de investigación interdisciplinario *Tucumán Arde*, producto principal del Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, fue el intento final por parte de los artistas argentinos para redirigir el arte hacia fines políticos; pero *Tucumán Arde*, a pesar de toda su claridad política, dejaba sólo una opción al espectador: la reeducación marxista de su perspectiva sobre la sociedad. Los otros ejemplos artísticos que he discutido en este capítulo presentan modelos más abiertos para reimaginar la relación del arte con un imaginario político de izquierda. Después de este momento, la dictadura se tornó cada vez más surreal y mortal, y muchos artistas o buscaron el exilio o tomaron otros trabajos.⁸⁶ En los 70, tal experimentación fue detenida violentamente y reemplazada por

política en el '68 argentino, p. 130.

83. Ferrari, citado en Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*, p. 142.

84. Renzi, citado en Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*, p. 135.

85. En los párrafos finales de *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord afirma que "La crítica que va más allá del espectáculo debe *saber esperar*". Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Santiago: Ediciones Naufragio, 1995), p. 131. El marxismo mesiánico propone que, con el tiempo, las contradicciones del capitalismo se harán aparentes y llevarán a su colapso; todo lo que podemos hacer es esperar.

86. Jacoby, por ejemplo, regresó a la investigación sociológica que abandonó en 1965; Carnevale regresó a dar clases.

manifestaciones públicas por parte de movimientos femeniles, de los cuales el más famoso es el de las Madres de Plaza de Mayo (1977-), cuya pena colectiva encontró formas intensas de visualizar la protesta contra los secuestros y la tortura aparentemente interminables por parte del Estado.

5

Lo social bajo el socialismo

Este capítulo vuelve hacia lo que es quizá el episodio más complicado en la historia del arte participativo, esto es, los impulsos que motivan la práctica colaborativa cuando el colectivismo es un requerimiento ideológico y una norma impuesta por el Estado. A diferencia del discurso dominante del arte participativo en Europa Occidental y América del Norte, donde se posiciona como una respuesta constructiva y opositora a la atomización de las relaciones sociales por parte del espectáculo, el arte participativo de Europa del Este y Rusia, de mediados de los 60 a los 80 tardíos, está marcado a menudo por el deseo de una experiencia artística cada vez más subjetiva y privatizada. A primera vista, ésta parece ser una inversión del modelo occidental (a pesar de la observación de Guy Debord de que el comunismo burocrático no es menos espectacular que su variante capitalista: éste simplemente *concentra* en lugar de *dispersar*).¹ No obstante, y de manera crucial, las

1. "El espectáculo existe en una forma concentrada o difusa dependiendo de las necesidades de la etapa específica de miseria que niega y apoya. En ambos casos, el espectáculo no es nada más que una imagen de la alegre unificación rodeada por la desolación y miedo en el centro tranquilo de la miseria... Donde sea que gobierne el espectáculo concentrado, también lo hace la policía." Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Santiago: Ediciones Naufragio, 1995), secciones 63 y 64.

experiencias individuales que eran el blanco del arte participativo en el comunismo se enmarcaban como experiencias privatizadas *compartidas*: la construcción de un espacio artístico colectivo entre colegas que confiaban mutuamente entre sí. Más que enmarcar este trabajo como *implícitamente político*, como es el hábito de los acercamientos occidentales actuales a la historia del arte del bloque oriental, este ensayo sostendrá que el trabajo producido bajo el socialismo de Estado durante estas décadas debe ser visto, por el contrario, en términos más complejos. Dada la saturación de la vida diaria con ideología, los artistas no vieron sus obras como políticas, sino como existenciales y apolíticas, comprometidas con las ideas de libertad e imaginación individual. Al mismo tiempo, buscaron un horizonte expandido —y podría decirse que democratizado— de producción artística, en contraste con el sistema altamente regulado y jerarquizado de la Unión de Artistas Soviéticos.²

Este capítulo también debe comenzar a sabiendas de que es difícil generalizar sobre el arte participativo bajo el comunismo de posguerra. Las respuestas artísticas al régimen varían fuertemente entre distintos países de Europa del Este, en línea con la relación específica de cada país con Moscú y las distintas negociaciones de sus políticas. Ciertos países lograron mantener el poder soviético a una distancia prudente durante el periodo de 1945 a 1989, a pesar de que los resultados de esta distancia variaron enormemente, desde la devastadora dictadura de Nicolae Ceaușescu en Rumania (1948-1989) a las tendencias más liberalizadoras de la antigua y no aliada Yugoslavia de Josip Broz Tito (1943-1980), donde el internacionalismo fue acogido con brazos abiertos, junto con una mayor facilidad para viajar y para comunicarse con Occidente. Estas variaciones geográficas deben ser revisadas y comparadas con una cronología de los cambios en la política cultural en Moscú mismo: la desestalinización parcial de Nikita Khrushchev (1953-1964) fue seguida por el duro retroceso conservador de Leonid Brezhnev (1964-1982), a pesar de que la política oscilaba incluso dentro de estos regímenes respectivos. Un punto final por señalar es que no hay líneas de comunicación artística entre Oriente

2. La membresía al Sindicato de Artistas Soviéticos (fundado en 1957) era esencial para todos los artistas que trabajaban en el bloque soviético, y era un medio de mantener a la práctica artística bajo una estricta supervisión ideológica. Los artistas expulsados del Sindicato no podían mostrar su obra en galerías ni obtener dinero por sus actividades creativas.

y Occidente que sean fáciles de trazar; éstas dependían de las relaciones individuales entre críticos y artistas específicos más que en alineaciones internacionales. Aun así, uno podría argumentar con prudencia que la comunicación artística más influyente tuvo lugar entre artistas individuales y centros específicos en Europa Occidental (especialmente París y Colonia) más que entre países vecinos en el bloque Oriental; el aislamiento relativo de estas historias paralelas es revelado, entre otras cosas, en el *East Art Map* (2007) de IRWIN.³

En el presente capítulo, quiero enfocarme en dos momentos de acciones socialmente orientadas y realizadas con base en el performance en los 60 y 70: el primero en la antigua Checoslovaquia (con dos escenas distintas en Bratislava y Praga), y el segundo en Moscú de mediados de los 70 a mediados de los 80, enfocándome en el Grupo Acciones Colectivas. El arte participativo es escaso en el bloque soviético, y estos dos contextos conforman una excepción importante. A diferencia de algunos de los artistas latinoamericanos discutidos en el capítulo previo, para quienes la participación social en el arte denota la inclusión de la clase trabajadora, o al menos de no profesionales y gente no relacionada con el medio (más que los amigos y colegas de los artistas), el contexto político de ejemplos tales en este capítulo tornó redundantes estas distinciones. El impulso contemporáneo por colaborar con comunidades desfavorecidas fue un concepto extraño: bajo el socialismo de la Guerra Fría, cada ciudadano era igual (al menos en teoría), un coproductor del Estado socialista. La diferencia de clase no existía.⁴ Encontrar a participantes para el arte que uno hacía,

3. IRWIN (ed.), *East Art Map* (Cambridge, MA: MIT Press, 2007). En el caso de este capítulo, los artistas checos tenían más contacto con Alemania (por medio de Jindřich Chalupecký), mientras que los artistas eslavos estaban más en contacto con los desarrollos en Francia (por medio de Pierre Restany).

4. Evidentemente, los recuerdos de la diferencia de clase no se borraron del todo. En "El poder de los sin poder", Václav Havel habla de la incomodidad social de tener que trabajar en una cervecería a mediados de los 70. Havel, *Open Letters* (Londres: Faber and Faber, 1991), pp. 173-174. El artista Vladimír Boudník (1924-1968) trabajaba en una imprenta y declaró, una década antes de que lo hiciera Joseph Beuys, que todas las personas son artistas. Veía en su arte una misión educativa: produjo obra en las calles (finales de los 40-50), encontró imágenes en pintura descapelada y manchas en la pared, añadiéndoles algo ocasionalmente y enmarcándolas (por ejemplo con papel), antes de incentivar a quienes pasaran a conversar con él sobre su

era por lo tanto una cuestión de elegir colegas confiables que no informaran de las actividades que uno hacía. En una atmósfera de vigilancia e inseguridad constantes y cercanas, la participación era una estrategia artística y social que sería implementada únicamente entre los grupos de amigos de mayor confianza. La mayoría de los estudios de caso a continuación rompen con el criterio de inclusión de este libro, ya que están preocupados de manera casi exclusiva con la participación como una herramienta para movilizar la experiencia subjetiva en compañeros artistas y escritores, más que con el público general.

Las restricciones de la vida durante el comunismo de la Guerra Fría hicieron más que simplemente afectar a quienes participan en el arte; también gobiernan la apariencia de estos trabajos: materialmente frugales y temporalmente breves, varias de estas acciones y eventos tuvieron lugar en el campo, lejos de las redes de vigilancia. El hecho de que varias de estas acciones no se vean como arte es menos indicativo del compromiso de los artistas por borrar las fronteras entre "arte y vida" que una estrategia deliberada de autoprotección, así como una reacción a los propios despliegues militares del Estado y a los festivales socialistas (espectáculos de masas) como puntos visuales de referencia, lo cual disuadía a los artistas de los despliegues forzados de unidad colectiva, incluso si tenían los recursos para emularlos.⁵

significado. En 1960, afirmó que había realizado alrededor de 120 acciones artísticas entre 1949 y 1953, en las cuales a menudo había más de 100 personas presentes –a pesar de que no hay recuentos suficientes para corroborar esta declaración–. Ver *Vladimír Boudník* (Praga: Gallery, 2004). Milan Knížák estaba al tanto del trabajo de Boudník, y algunas de sus primeras acciones hacían referencia a trabajadores de la vida cotidiana. Ver Milan Knížák, *Acciones de las cuales persiste al menos alguna documentación, 1962-1995* (Praga: Gallery, 2000), p. 73.

5. El calendario socialista en Eslovaquia, por ejemplo, incluía desfiles masivos organizados para Febrero Victorioso (25 de febrero), el Día Internacional de la Mujer (8 de marzo), el Día Internacional del Trabajador (1° de mayo), Día de la Liberación (9 de mayo) y el Día Internacional del Niño (1° de junio), al igual que de la Nacionalización (28 de octubre) y de la Gran Revolución Socialista de Octubre (7 de noviembre).

I

PRAGA: DE ACCIONES A CEREMONIAS

Checoslovaquia quedó bajo control soviético en febrero de 1948. Sólo meses después de este cambio de régimen, el eminente crítico de arte Jindřich Chalupecký describió el impacto inmediato del trastorno en un artículo que expresa su confusión y angustia por que el proyecto de izquierda (con el cual él y muchos de sus contemporáneos se habían identificado en los 30) resultó ser una fuerza represiva que prevenía la expresión individual y la disidencia. “En lugar de una cultura diversa y sofisticada”, escribió, “nos fue presentado algo tan increíblemente estéril, monótono y vulgar como para desafiar a la razón.”⁶ Él continúa describiendo el efecto aplastante de estos cambios impuestos que erosionaron de manera efectiva cualquier espacio para el pensamiento privado: el tiempo se tornó organizado, con pertenencia obligatoria a las organizaciones que demostraban lealtad al régimen, para no decir nada sobre “la invención diabólica del ‘esparcimiento organizado’ colectivo, el cual se asegura de que la gente no pueda dedicarse a sus propios intereses privados incluso durante sus vacaciones”.⁷ La propiedad privada fue eliminada sistemáticamente, junto con la privacidad y la individualidad como un refugio emocional y psicológico.

Como un Estado satélite de la URSS, la fortuna de Checoslovaquia en el periodo de posguerra estuvo ligada de manera cercana a los cambios en el régimen ruso. Tras la muerte de Stalin en 1953, Khrushchev subió al poder y denunció abiertamente la manera arbitraria de gobernar de Stalin y sus purgas políticas. Después de 1964, el reformista conservador Brězhnev revirtió los cambios positivos que Khrushchev había comenzado a introducir. En Checoslovaquia, por el contrario, la liberalización continuó a lo largo de los 60: las dificultades económicas crecientes llevaron al incremento gradual de ideas reformistas, oponiéndose a la persistencia del estalinismo y haciéndolo responsable del malestar

6. Jindřich Chalupecký, “The Intellectual Under Socialism”, en Tomáš Pospiszyl y Laura Hoptman (eds.), *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950* (Nueva York: MoMA, 2002), p. 31. Tomáš Pospiszyl ha sido un interlocutor invaluable en la preparación de este capítulo, y estoy en deuda con su generosidad.

7. Chalupecký, “The Intellectual Under Socialism”, p. 33.

político y económico de Checoslovaquia. Durante esta época, los artistas estuvieron en contacto con colegas internacionales y pudieron viajar a exposiciones en París y Alemania. La primavera de Praga de 1968 –el “socialismo con una cara humana” de Alexander Dubček– relajó las restricciones impuestas a los medios, a la libertad de expresión y para viajar.⁸ Este lapso fue demasiado breve. La invasión soviética del 21 de agosto de 1968 llevó a la imposición de la “normalización”, que es la restauración absoluta del control centralizado, en el cual un sistema local fue recalibrado para estar a juego con el modelo soviético. El proceso fue particularmente duro en Checoslovaquia, con la reintroducción de la censura de medios, la restricción en los viajes privados, y una policía secreta cada vez más vigilante.⁹ Los 70 en Checoslovaquia fueron por lo tanto un periodo extremadamente oscuro, y los cambios vendrían sólo lentamente tras el *Charter 1977*, un manifiesto que criticaba al gobierno firmado por 243 ciudadanos (incluyendo algunos artistas) y publicado en periódicos de Alemania Occidental el 6 de enero de 1977. A pesar de que el gobierno tomó represalias –de manera predecible y violenta– al encarcelar a varios de los firmantes, *Charter 77* dio *momentum* a la oposición organizada en los 80 y jugó un papel instrumental en la Revolución de Terciopelo de 1989.

Con este trasfondo político en mente, es posible observar la idea cambiante del espacio público como se manifestó en el arte participativo de los 60 (cuando las acciones en público eran posibles) a los 70 (cuando las reuniones públicas fueron prohibidas), y las distintas formas en las que los artistas lidiaron con esto en Praga y Bratislava. La primera figura por ser considerada es Milan Knížák (n. 1940), un personaje idiosincrásico radicado en Praga, asociado con el Fluxus y organizador de los primeros *happe-*

8. Pierre Restany describe la sesión de 1965-1966 de París dominada por la presencia checa, particularmente en la 4ª Bial de París y en las exposiciones colectivas en la Galerie Lambert y la galería Peintres du Monde. Jiří Kolář exhibió en la Galerie Riquelme, mientras que el clímax fue una exposición de gran escala de cubismo checo en el Musée Nationale d'Art Moderne. Ver Pierre Restany, *Ailleurs: Alex Mlynářčik* (París: Galerie Lara Vincy y Bratislava: Galería Nacional Eslova, 1994), pp. 23-24. A cambio, Restany organizó muestras de Yves Klein y Martial Raysse en la Galería Nacional de Praga en 1968 y 1970, respectivamente.

9. La descripción de Václav Havel sobre estar bajo arresto domiciliario en 1979 da una imagen deprimentemente clara de lo que involucraba esta obstinada policía. Ver Havel, “Reports on My House Arrest”, *Open Letters*, pp. 215-229.

nings en Checoslovaquia. A través del crítico Jindřich Chalupský, Knížák estuvo en contacto con Allan Kaprow y Jean-Jacques Lebel, y en 1965 fue nombrado "Director de Fluxus Este" por George Brecht. No obstante, Knížák rechazó tanto al Fluxus como a los *happenings*: a Fluxus por la sutileza artificiosa de sus eventos (que permanecieron atados al formato del performance escénico convencional) y a los *happenings* por su teatralidad excesiva.¹⁰ Él sintió que su propio trabajo era más "natural" y cercano a la realidad de la vida humana. Como tal, prefería el término "acciones", y buscó anclar su trabajo distanciado de las modas occidentales. De manera significativa, el factor clave para él era el estatus de los participantes:

la mayoría de las acciones *-happenings-* en los Estados Unidos y de aquéllas creadas por otros autores occidentales, y casi todas las acciones del grupo Fluxus, tanto como pude verificar a partir de publicaciones recientes, son realizadas de manera bastante sencilla sin la contribución de los participantes. Esto es porque dependen más de los espectadores que de los participantes. Lo que ellos crean realmente son *tableaux vivants* cuya intención es impresionar por virtud de su unicidad y de su impacto drástico. Por ende, caen fácilmente en el marco tradicional...¹¹

10. Las audiencias checas en general estaban poco emocionadas por el Fluxus, que fue introducido en una gira de Eric Andersen, Addi Kopcke y Tomas Schmidt en abril de 1966. "Nos resulta absurdo presentar *happenings* en Checoslovaquia en los que alguna suerte de desorden es creado artificialmente, algo deja de trabajar o se hace un desastre. Parece ridículo para nosotros, para quienes esto es una realidad diaria." Bohumila Grögerová, citada en Pavlina Morganova, "Fluxus in the Czech Period Press", en *Fluxus East: Fluxus Networks in Central Eastern Europe* (Berlín: Kunstlerhaus Bethanien GmbH, 2007), p. 181.

11. Milan Knížák, "Los principios del arte de acción según Milan Knížák" (1965) en Knížák, *Acciones de las cuales persiste al menos alguna documentación, 1962-1995*, p. 7. Continúa: "Vostell exhorta: *la realidad es más interesante que la ficción*, incluso cuando hace que choquen motores y carros mientras los participantes observan con calma e interés, sabiendo que nadie resultará lastimado y que esto no es un accidente, sino la escenificación de un accidente. Vostell también describe las reacciones mediocres por parte de los participantes, tales como aquellos que empiezan a cantar una canción nada popular en el camión durante uno de sus *happenings* en Wuppertal. No obstante, no hay tal cosa como una reacción mediocre por parte de los participantes, sólo un *happening* mediocre" (p.8).

La cuestión de la urgencia era, para Knížák, una diferencia adicional. A mediados de los 60, afirmaba con frecuencia que el arte de acción no era una materia de arte en lo absoluto, sino una necesidad, una preocupación fundamental para el ser humano. El arte occidental, por el contrario, le parecía “una titilación, una exquisitez, un tema de conversación”; sus actividades, escribió, “no son arte experimental, sino *una actividad necesaria*”.¹² Es importante entender que esta necesidad no fue interpretada como una urgencia política: Knížák buscaba la fusión entre arte y vida (en la forma más utópica e ingenua) que no tiene equivalentes directos en Occidente. Su acercamiento está menos motivado políticamente que el de Guy Debord o Jean-Jacques Lebel, y es más poético y provocativo que el de Kaprow, pero aun así compartía con todas estas figuras el deseo por una experiencia social vivida más intensamente.

La mayoría de las acciones de Knížák tuvieron lugar en exteriores, en la calle y en patios traseros. Con la finalidad de minimizar la interrupción por parte de la policía, eran llevadas a cabo rápidamente y no duraban más de 20 minutos. Una de sus acciones más celebradas fue *Una caminata alrededor de Nový Svět* (1964).¹³ Knížák preparó la caminata para sus amigos a través de una de las calles más pintorescas de Praga, pasando por distintos ensamblajes, ambientes y atracciones, situadas tanto en las calles como en las casas de la gente. Con la finalidad de mantener un perfil bajo, la acción fue anunciada solamente de boca en boca; una vez presentes, la audiencia fue invitada a llevar a cabo tareas sencillas —de manera similar a la participación semicoreografiada de los primeros *happenings* de Kaprow, pero con una agudeza li-

12. Knížák, citado en Morganova, “Fluxus en la prensa checa de la época”, p. 183, énfasis añadido. Continúa: “Gracias a dios por la llamada *Cortina de Hierro*. El poco arte y sus pocos creadores sufrieron, por supuesto, a cuenta de esto. Uno no podía ver a través de la ‘cortina’. Pero este aislamiento perfecto significaba que no se degeneraría tan rápidamente o tan trágicamente como el resto de Europa.” El tercer volumen del periódico *samizdat* de Aktual tenía por título *Ntuna cinnost: actividad necesaria*.

13. La obra fue producida en colaboración con Vít Mach, Soňa Švecová y Jan Trtílek. La descripción completa de la obra, titulada *Una demostración para todos los sentidos*, está incluida en la antología de Kaprow *Assemblage, Environments & Happenings* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1966), p. 305. Ver también Knížák, *Acciones de las cuales persiste al menos alguna documentación, 1962-1995*, pp. 42-43.



Milan Knížák, *Una demostración para todos los sentidos*, 1964.

geramente surreal y absurda.¹⁴ Las acciones fueron diseñadas para potenciar cada uno de los sentidos (en consonancia con el título alternativo de la obra, *Una demostración para todos los sentidos*): se dio un objeto a los participantes para que lo cargaran durante toda la caminata; fueron guiados por una ventana abierta donde un hombre se sentaba en una mesa ya puesta y comenzaba a comer; fueron encerrados durante cinco minutos en un pequeño cuarto donde había sido derramado perfume en el suelo (como “preparación, una perturbación a su estado mental normal”); fueron conducidos por donde estaba un hombre en la calle tocando un bajo doble; después fueron llevados en rebaño a un área pequeña donde

14. El surrealismo seguía teniendo una gran fuerza en los 60 en Praga en el círculo alrededor de Karel Teige, a pesar de que Knížák ponía más atención en Fluxus.



Milan Knížák, *Una demostración para todos los sentidos*, 1964.

fueron rodeados en un círculo por los organizadores, que estaban en carros y motocicletas; se les pidió que acomodaran una serie de objetos en una fila y que reconstruyeran esta fila 20 cm más adelante; vieron a un hombre barnizar una ventana y luego romperla; les fue presentado un libro, del cual cada uno arrancó una página; finalmente, los participantes regresaron los objetos que habían estado cargando desde el principio. Al final de esta secuencia (a la cual Knížák se refería como “la parte activa de la demostración”), a los participantes se les instruyó para que regresaran a sus casas. Knížák nombró como “la segunda demostración” a todo lo que tuvo lugar la noche siguiente, como para llamar la atención, de manera casi pedagógica, a la resonancia continua de estas acciones en las semanas siguientes. Para Knížák, el énfasis estaba en lo lúdico, en la experiencia compartida, y en desdibujar la línea entre accio-

nes cotidianas y eventos. Esto proponía crear una forma de pensar distinta en los participantes, perturbando su comportamiento habitual, produciendo una actitud no conformista que chocaba con la rutina diaria. Sin embargo, deberíamos resistir la tentación de asignar reclamos políticos de izquierda a esta no conformidad: el trabajo surgía de un impulso existencial, buscando generar un territorio de libre expresión, una celebración de la idiosincracia más que de la equidad social.¹⁵

Con este fin, Knížák buscó también provocar al público anónimo distribuyendo grandes cantidades de cartas públicas. En *Cartas a la población* (1965), incita al público a realizar acciones irrumpivas, pero que afirmaban la vida:

¡Garabatea inscripciones obscenas en cada esquina en las calles alrededor de tu departamento!
 ¡Da tu salario a la primera persona agradable que conozcas!
 ¡Mastúrbate incesantemente por ocho horas!
 ¡Quema cada libro de tu estantería! ...
 ¡Bebe medio litro de ron cada día por siete días!
 ¡No bebas en lo absoluto por tres días!
 ¡Pide a tu esposa (o esposo) que destruya tu radio, televisión, tocadiscos, refrigerador!
 ¡Saluda a cada persona que pase junto a ti!
 ¡Comete suicidio!
 ¡Vive!¹⁶

15. Las pocas ocasiones en que Knížák hace referencia a los eventos políticos que sucedían a la par, son en el contexto de la lectura de artículos de la prensa diaria por medio de un altoparlante —como en *Ritus* (1964)—. Sin embargo, esto sucede al mismo tiempo que otra persona lee poesía romántica convencional mientras una tercera le ladra órdenes a los participantes (“¡Apúrense! ¡Más rápido! ¡Bárbaros! ¡Más rápido!”). Ver Knížák, *Acciones de las cuales persiste al menos alguna documentación, 1962-1995*, pp. 54-55.

16. Knížák, *Acciones de las cuales persiste al menos alguna documentación, 1962-1995*, p. 61. Tomáš Pospiszył ha sostenido que la circulación de cartas públicas tiene una larga tradición dentro de la historia del arte checo; ver Pospiszył, *Srovnávací Studie* (Praga: Agite/FRA, 2005). Vladimír Boudník escribió cientos de cartas por año (producidas como impresiones) y las envió a figuras y organizaciones significativas como embajadas, Naciones Unidas, al Papa, etcétera. En los 60, Knížák y Boudník estaban al tanto del trabajo del otro y tenían en cierto grado una rivalidad mutua.

Tal mandato de comportamiento irruptivo, sin sentido y no conformista puede ser visto en varios de los trabajos de Knížák desde mediados de los 60, los cuales buscaban involucrar a los participantes como cómplices artísticos involuntarios. En 1965, teorizó la diferencia entre dos tipos de participación de la audiencia —*acción impuesta y reacción espontánea*—. La primera producía desorientación, pero era menos productiva que la última, que indicaba el involucramiento total del participante. Knížák sentía que necesitaban ser definidos dos tipos de participación, ya que hay dos tipos de participante, el pasivo y el activo.¹⁷ Idealmente, sentía, los artistas deben implementar una combinación de ambos modos, una idea que ejemplificó en *Un evento para la oficina de correos, la policía, y los ocupantes del no. 26 de la calle Vaclavkova, Praga 6, y para todos sus vecinos, familiares y amigos* (1966), realizado en colaboración con Jan Maria Mach.

Como el abigarrado título sugiere, los receptores un tanto arbitrarios del proyecto eran los residentes de un edificio elegido al azar y todos sus conocidos. Los habitantes fueron sujetos a tres tipos de intervención: en primera, se les enviaron paquetes que contenían varios objetos (tales como bloques de pan, o un folleto recomendándoles “tener un gato”). En segunda, los objetos fueron regados alrededor de los pasillos del edificio: los libros y el pez dorado sobre el piso, los sacos en ganchos, los calendarios y aviones de papel, camas sin tender, sillas y demás. Por último, se les envió a los habitantes boletos gratis para una película en el cine, así que podrían ir e (idealmente) sentarse juntos en los asientos reservados. Usando la tipología de Knížák de dos tipos de participación, la primera fase corresponde a la idea de imposición: “el participante es forzado, limitado; de alguna manera, es insultado, herido. Su esfuerzo por recuperar de nuevo su estado normal (previo) constituye la activación”. El segundo —ir al cine— es el componente espontáneo: “el participante se une tanto física como mentalmen-

17. “Al inicio, el primer método [*i.e.* la participación impuesta] era empleado para desorientar al participante; lo que seguía era el desarrollo natural del último método [*i.e.* la reacción espontánea].” Knížák vio la evidencia de esto último cuando una chica trabajadora ordinaria que participaba en una de sus acciones, declaró: “He rasgado mi única falda hasta la cintura y he destruido mis medias por completo, pero ¡no lo lamento en lo absoluto!” en Knížák, *Acciones de las cuales persiste al menos alguna documentación, 1962-1995*, pp. 7-8.

te de manera voluntaria".¹⁸ El artista buscó una experiencia de disrupción individualizada aunque colectiva como una forma de abrir la mente de las personas, trayendo objetos a su ambiente doméstico inmediato, mientras esperaba también desplazar a estas mismas personas de un edificio (el no. 26 de la calle Vaclavkova) a otro (el cine) bajo la forma de una escultura social no anunciada y de gran escala.

Podríamos ver también que *Un evento para la oficina de correos...* tiene un ligero objetivo social en la creación de una situación que alentaba la conversación y el debate entre los vecinos; en efecto, y sin embargo, la obra parecía exacerbar únicamente la falta de confianza ya existente bajo el régimen. La policía investigó *Un evento para la oficina de correos...* durante dos meses y Knížák documentó un recuento de su junta con los residentes en un periódico *samizdat* de ese año.¹⁹ Mientras que ofrecía una descripción vívida y entretenida de la discusión, Knížák no provee fotografías y no ofrece análisis alguno de su intervención, sólo un testimonio de las respuestas diversas que suscitó. Reporta que alrededor de la mitad de las personas "no están muy en contra de nosotros, y el resto está totalmente en contra de nosotros"; las luchas internas entre las distintas facciones en el edificio (un general de la armada, una rubia parlanchina, un profesor, y demás) parecen predominar en el recuento.²⁰ Su tono es bastante distante y brusco, como si se divirtiera a costa de los protagonistas. Es claro que los residentes no comprendieron el propósito artístico de esta intervención, y se enfocaron en preguntas sobre tiempo y dinero, la ansiedad causada por los paquetes (que podrían ser bombas), y demás. El texto muestra el compromiso de Knížák en documentar la retro-

18. Knížák, *Acciones de las cuales persiste al menos alguna documentación, 1962-1995*, p. 7.

19. Knížák es uno de los pocos artistas de este periodo que lleva un registro que da cuenta de la respuesta de la audiencia a algunas de sus obras, a pesar de que es invariablemente un catálogo de reacciones sin análisis. Ver también su documentación de *Gente a la que les fueron dados aviones de papel el 3 de octubre de 1965* en Knížák, *Invollständige Dokumentation/Some Documentary 196-1979* (Berlín: Edition Ars Viva, 1980), pp. 100-102.

20. Milan Knížák y Jan Maria Mach, "Un evento para la oficina de correos, la policía, y los ocupantes del no. 26 de la calle Vaclavkova, Praga 6, y para todos sus vecinos, familiares y amigos", en Pospiszyl y Hoptman (eds.), *Primary Documents*, p. 121.

alimentación de los participantes, pero genera más preguntas que respuestas. ¿Cuál fue su criterio de éxito para cada pieza? Dado que ninguno de los participantes acabó yendo al cine, ¿consideró este trabajo como un fracaso? ¿Era la proposición conceptual más importante que la realización y consecuencias reales? Despojada de documentación fotográfica, la obra se yergue no obstante como una combinación idiosincrásica de agresión, generosidad, absurdo, didáctica y provocación. Vale la pena recordar que al momento de este performance, Knížák apenas tenía 26 años.

Junto a estas provocaciones al público anónimo, Knížák fundó una organización social en Praga entre 1963 y 1971 llamada la A-Comunidad, que también tenía una sucursal en Bohemia Occidental. A era *Aktual*, reiterando su apego Fluxus a lo cotidiano. Bajo el carismático liderazgo de Knížák, el grupo exploró la música, los performances, el arte de correo y otras "actividades necesarias" que no siempre eran enmarcadas como arte, y que demandaban un nivel máximo de compromiso personal de los participantes. Knížák describió posteriormente a la A-Comunidad como un grupo de personas autoelegidas que deseaban ser distintas, y éste era el criterio único para unirse: su aspiración básica era encontrar una experiencia más vívida e incluyente de la vida diaria. (Knížák reporta que "estar borrachos, el abuso de las drogas y el sexo se convirtieron en elementos carburantes de un ascetismo salvaje orientado al develamiento del epítome de la experiencia".)²¹ Las fotografías de la A-Comunidad son típicas de los encuentros contraculturales en cualquier parte del mundo entre mediados y finales de los 60: cabello largo, ropas sueltas, sonrisas radiantes e instrumentos musicales. La conciencia agudizada buscada por la A-Comunidad no estaba atada a un despertar político, sino a la formación de una comunidad alternativa paralela. A diferencia de las acciones argentinas de finales de los 60 (discutidas en el Capítulo 4), que intentaban crear un vínculo transitivo entre la conciencia de la situación propia y el deseo por cambiarla, las preocupaciones centrales de Knížák eran estéticas más que políticas: cambiar la vida de uno en arte, más que cambiar el sistema en el cual se vive. Desde esta perspectiva, el capitalismo o el comunismo eran categorías irrelevantes; lo que importaba era la libertad propia de percepción y experiencia del mundo.

21. Milan Knížák. "A-Community 1963-1971", en *Fluxus East*, p. 80.

A pesar de este marco de pensamiento un tanto escapista, en el cual Knížák efectivamente se convirtió en el líder de su propio grupo social, el carácter de sus acciones cambió substancialmente tras viajar a Occidente. Durante la Primavera de Praga, Knížák obtuvo una visa para visitar los EEUU, invitado por el artista Fluxus George Maciunas. Dio clases ahí y produjo dos nuevas acciones en 1969. Sin embargo, en comparación con sus provocaciones extrovertidas de mediados de los 60, las obras hechas en EEUU son distintivas por su énfasis en la soledad y un silencio meditativo. *Lying-Down Ceremony* (Douglas University, Nueva Jersey, 1967-68) invitaba a los participantes a acostarse en el piso de un salón, usando vendas en los ojos; *Difficult Ceremony* (1966-1969), llevado a cabo en Greene Street, Nueva York, el 18 de enero de 1969, era un evento de 24 horas en el cual se instruía a los participantes para pasar tiempo juntos sin “comer, tomar, fumar, dormir, drogarse, hablar o comunicarse de cualquier otra forma (por ejemplo, por lenguaje escrito o de señas, etcétera). Veinticuatro horas después, los acompañantes parten en silencio.”²² Si los trabajos anteriores de Knížák buscaban provocar al público en espacios al aire libre, sus eventos en los EEUU están caracterizados por el rechazo, la interioridad, la austeridad y por privilegiar la experiencia subjetiva. Con sus estudiantes como participantes, *Lying-Down Ceremony* parece trazar, en particular, un paralelo con los experimentos de Lygia Clark en la Sorbona durante estos años; pero el evento de Knížák es austero en comparación con el desdibujamiento sensorial de interior y exterior que tiene lugar en el “cuerpo colectivo”²³ de Clark. El carácter introvertido de estas obras puede ser adscrito en parte al periodo que Knížák paso en prisión en Viena cuando iba en camino a Nueva York (por no tener los papeles correctos), durante el cual escribió *Acción para mi mente* —un mantra interrogativo en la forma de un flujo de preguntas—.²⁴ Las dos obras pro-

22. Knížák, *Acciones de las cuales persiste al menos alguna documentación, 1962-1995*, p. 158. Knížák afirma que esta obra fue producida primero en 1966 en Praga, pero no hay evidencia documental para sostener esto.

23. *Difficult Ceremony* es más cercana a las repeticiones recientes de este tema, tales como *The Baudouin/Boudewijn Experiment* (2000) de Carsten Höller. Ver Claire Bishop (ed.), *Participation* (Londres: Whitechapel y Cambridge, MA: MIT Press, 2006), pp. 144-145.

24. *Acción para mi mente* comprende una larga serie de preguntas, comenzando



Milan Knížák, *Lying-Down Ceremony*, 1967-1968.

ducidas tras esta experiencia parecen colocar a los participantes en una condición de introspección similar, y es revelador que los dos recuentos de la obra enfaticen cómo éstos se sintieron ligeramente “manipulados” por el artista.²⁵ El uso de la palabra *ceremonia* por parte de Knížák para describir los eventos mantiene, no obstante, una alusión a la acción colectiva, y apunta a su trabajo de los 70, en el cual la participación se vuelve cada vez más silenciosa y ritualística.

Resulta revelador que a Knížák le pareciera frustrante su experiencia en los EEUU, y regresó a Praga mucho antes de que expirase su visa. El crítico Pierre Restany refiere que él no podía expresarse a través de la realidad estadounidense, y sugería

con: “¿Existo? ¿Quién soy? ¿Cómo soy? ¿Soy bueno? ¿Cuántas manos tengo? ¿Soy el Buddha? ¿Qué quiero? ¿Creo en algo? ¿En alguien? ¿Podría matar? ¿He matado?”, y así sucesivamente.

25. La transcripción completa y dos recuentos por parte de algunos participantes puede ser encontrada en Geoffrey Hendricks (ed.), *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University, 1958-1972* (Rutgers, New Brunswick: Rutgers University Press, 2003), pp. 113-115.

que las diferencias ideológicas continuaban incapacitando a los artistas del Este ("la nueva generación en Europa del Este ha crecido en una estructura absolutamente no competitiva, la antinomia perfecta de Occidente").²⁶ El resumen de Restany es correcto aunque un tanto idealizado: después de ser una celebridad menor en Praga, fue difícil para Knížák ajustarse a ser uno de los cientos de artistas en Nueva York, y todos ellos parecían tener un acercamiento similar a borrar la frontera entre arte y vida. La dificultad de Knížák para crear un impacto ahí es reforzada por su diario de viaje del periodo, *Cestopisy* (Diario de viaje), donde lamenta que las únicas personas que le ponían atención al arte eran otros artistas y sus amigos (a diferencia, uno asume, del público general al que se dirigía en obras como *Una caminata alrededor de Nový Svět*). En Praga, Knížák estaba solo en la proclamación de la fusión radical de arte y vida; estaba atónito de haber encontrado esta idea como un lugar común en EEUU:

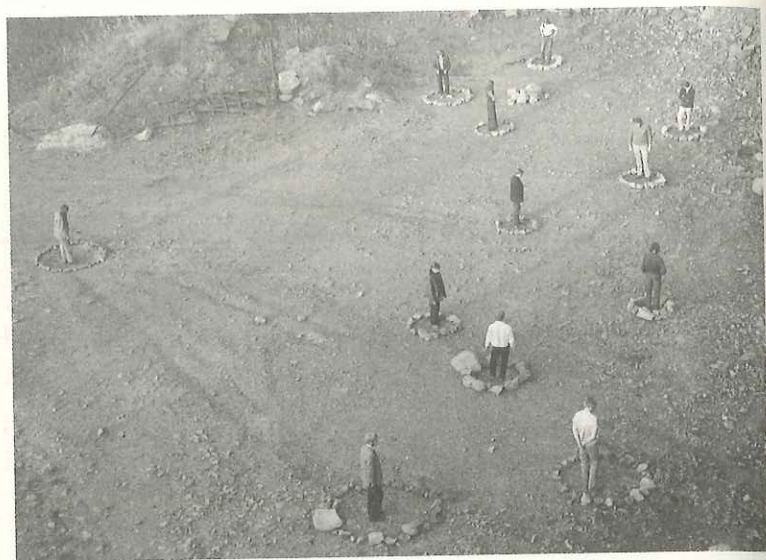
He descubierto una enorme paradoja aquí. Ciertamente todos ustedes conocen cómo el ingreso de cosas simples al arte, el acercamiento de arte y realidad, la celebración modesta y noble de los actos más simples, se ha convertido en algo glorificado y exagerado. Ahora ha llegado al punto en el que varios artistas que barren las escaleras afirman que están haciendo su obra... Cualquier clase de actividad, la que sea, incluso la más insignificante, es estampada casi instantáneamente con el distintivo de arte.²⁷

Knížák describe correr hacia arriba y hacia abajo en las escaleras eléctricas en varias tiendas departamentales, y cómo, tras la intensidad de esta experiencia, "todos estos programas artísticos me sabían como agua destilada".²⁸ Su identificación con el Fluxus disminuyó rápidamente, a pesar de que entabló un diálogo produc-

26. Pierre Restany, "De Varsovie, Žilina, Prague, avec Amour", en *Domus*, 518, enero 1972, p. 56.

27. Milan Knížák, *Travel Book*, traducción al inglés de Paul Wilson en Claire Bishop y Marta Dziewańska (eds.), 1968-1989: *Political Upheaval and Artistic Change* (Varsovia: Museum of Modern Art, 2010), p. 216. Publicado originalmente en checo como Milan Knížák, *Cestopisy* (Praga: Post, 1990).

28. Knížák, *Travel Book*, p. 214.



Milan Knížák, *Ceremonia de las piedras*, 1971.

tivo con Allan Kaprow.²⁹ Finalmente, la necesidad de dinero para sobrevivir en los EEUU significó que, paradójicamente, se sintiera menos libre que en Checoslovaquia. No sólo el costo de vida en Praga era muy bajo, ya que el Estado proveía dónde vivir, sino que este mismo Estado respondía de manera gratificante cuando él provocaba su autoridad. En los EEUU Knížák carecía de un padre edípico con quien antagonizar y recibir por lo tanto afirmación por medio de su reconocimiento; al final del *Diario de viaje* habla de estar enormemente contento por estar de regreso en Praga, donde había organizado siete conciertos que fueron prohibidos.

Sin embargo, en los 70 la normalización conspiró para hacer más difíciles tales burlas al Estado. La dirección introverti-

29. "También estuve en la New School para una velada organizada por Ron Gross de la obra de Dick Higgins, Jackson McLow y Larry Friedfield. Dick ya es un clásico a los 30. A veces me parece un poco vergonzoso... por el amor de dios, ¿por qué la vanguardia se volvió académica tan pronto, tan rápidamente? En el Museo de Arte Moderno vi un Pollock fantástico y un Mathies, y me pareció menos académico que cuando Dick Higgins, sobre un escenario oscuro, grita hermosa y salvajemente... ¡y luego las luces se encienden y la gente aplaude! Creo que ni siquiera se le olvidó agradecer haciendo una reverencia: el performer Dick." (Knížák, *Travel Book*, pp. 214-215.)

da del trabajo de Knížák, que había comenzado con *Acción para mi mente* y las “ceremonias” en Nueva York, era ahora necesaria dada una situación política represiva en la cual las reuniones en el espacio público estaba prohibidas. Acorde con esto, el trabajo de los artistas checos más jóvenes de los 70 –tales como Petr Štembera, Jan Mlčoch y Karel Miler– se volcó hacia adentro, y por ende realizaban rituales de *body art* en espacios interiores, ejecutados por un puñado de amigos cercanos.³⁰ En sintonía con este ánimo sobrio, la práctica de Knížák se volvió más ritualista, con acciones colectivas tales como *Ceremonia de las piedras* (1971), en la cual los participantes crean un pequeño círculo de piedras y se paran silenciosamente dentro de él; las fotografías de este ritual muestran un patrón desolado de figuras en un paisaje remoto. Uno de los participantes en *Una marcha* (1973) –una acción en la cual un grupo de alrededor de 40 personas fue atado con una cuerda antes de caminar silenciosamente a través del paisaje del Valle Prokopské– señaló que no estaban seguros de cuánta gente se aparecería, pues “se decía que los policías iban a llegar”.³¹ Estas obras se sitúan en agudo contraste con el júbilo exuberante de *Una caminata alrededor de Nový Svět*, la cual fue observada por la policía pero no fue detenida, y con *Manifestación por J.M.* (1965), en la cual el artista cooptó las instrucciones de la policía para limpiar los *props* de su acción como parte de la acción

30. Como Tomáš Pospiszyl señala: “La audiencia para la fotodocumentación de los *performers* checos de los 70 tardíos no es un grupo de observadores anónimos. Esto no es sólo porque los conocemos por nombre y porque saben muy bien que están tomando parte en una acción artística. Saben que las fotografías serán vistas por una amplia audiencia secundaria y quizá por la policía, que puede decodificarlas como disturbios a la paz. Toman ese riesgo. El mero hecho de que se presenten y sean fotografiados significa que se convierten en parte del acontecimiento. No son personas de la calle como en los *happenings* de Knížák. Incluso si permanecen pasivos durante todo el evento, son participantes, cómplices”. Ver Pospiszyl, “Look Who’s Watching: Photographic Documentation of Happenings and Performances in Czechoslovakia”, en Claire Bishop y Marta Dziewańska (eds.), *1968–1989: Political Upheaval and Artistic Change* (Varsovia: Museum of Modern Art, 2010), p. 85. Las secciones checas de este capítulo se deben a la lectura matizada de Pospiszyl de este periodo.

31. El artículo señala también que Knížák no pudo participar en esta obra “por motivos políticos”. Ver Knížák, *Acciones de las cuales persiste al menos alguna documentación, 1962–1995*, p. 202.

misma.³² En esta acción, como señala Tomáš Pospiszyl, la policía constituyó un nuevo tipo de participante: “La policía era una tercera parte activa –aparte de los artistas y su audiencia– que tenía control sobre la acción entera. Aquí tenemos un ejemplo de una audiencia secundaria de una clase especial: el aparato estatal que puede interpretar cualquier actividad extraña como una amenaza a su seguridad.”³³

II ESLOVAQUIA: MANIFESTACIONES PERMANENTES

Las formas provocativas de participación voluntaria e involuntaria iniciadas por Knížák en Praga pueden contrastarse con los eventos artísticos en Bratislava durante el mismo periodo. Si el trabajo temprano de Knížák era resueltamente vanguardista, buscando la disrupción como un medio para alcanzar una conciencia más elevada de la experiencia cotidiana, entonces el artista esloveno Alex Mlynárčik estaba más interesado en formas consensuales, optimistas y vernáculos de actividad colectiva que tenían sus orígenes en la tradición rural.³⁴ La documentación de su obra guarda un parecido asombroso con el arte socialmente comprometido reciente, a pesar de que hoy día, Mlynárčik es una figura un tanto controversial (como lo es también Knížák, pero por otros motivos).³⁵

32. Ver Knížák, *Invollständige Dokumentation/Some Documentary 1961-1979*, p. 80.

33. Pospiszyl, “Look Who’s Watching”, p. 82.

34. Al centrar esta discusión en Mlynárčik y sus obras participativas de gran escala, omitiré hacer referencia a su producción de ensamblajes y fotomontajes, y su trabajo con el grupo de arquitectura experimental VAL (*Voies et Aspects du Lendemain*), 1968-1974, un equipo de investigación que produjo propuestas visionarias en la tónica de Archigram en el Reino Unido. Al igual que los experimentos de Knížák con música, estas actividades paralelas muestran el grado en el que estos artistas no estaban interesados únicamente en acciones de arte participativo.

35. En los 90, el nombre de Mlynárčik –junto al de Ján Budaj y el filósofo Egon Bondy– apareció en la lista de personas que habían colaborado con la Státní Bezpečnost o servicio secreto. No obstante, es aún materia de debate a qué grado informó Mlynárčik sobre compañeros artistas o si simplemente se esperaba que reportara sus múltiples viajes al extranjero; esto puede haber sido simplemente una

También ha sido ignorado históricamente, dado que una generación más joven de artistas eslavos ha encontrado mayor afinidad con sus contemporáneos Stano Filko (1937-2015) y Július Koller (1939-2007).³⁶

Mlynárčik comenzó a trabajar a inicios de los 60, haciendo composiciones multimedia sobre madera bastante ordinarias. En su primera visita a París en 1964, encontró una afinidad inmediata con el *Nouveau Réalisme* (César, Arman, Saint Phalle, Christo), cuyo impacto puede ser visto en el desarrollo de sus “manifestaciones permanentes” (1965 en adelante), ensamblajes tridimensionales cubiertos con *graffiti* público como una forma de palimpsesto consumista.³⁷ También puede ser visto en *Happsoc I* (un neologismo de *happenings*, *happy* [feliz], *sociedad* y *socialismo*), realizado por Mlynárčik, Stano Filko y la teórica Zita Kostrová. El trío anunció una serie de *realidades* que tendrían lugar en Bratislava durante la semana del 2 al 9 de mayo de 1965. El 1º de mayo, los tres miembros escribieron un manifiesto explicando su acción artística planeada y su idea del arte, que estaba basada en la moda entonces en boga sobre el nominalismo, es decir, ejercer una experiencia o un evento del flujo de la vida diaria/cotidiana y declararla como una

concesión que él estaba dispuesto a hacer con tal de que se le diera mayor libertad artística y para viajar. Knížák, por el contrario, era Canciller de la Academia de Bellas Artes de Praga (1990-1997) y director general de la Galería Nacional de Praga (1999-2009), y hoy se le considera una figura nacionalista y de derecha que forma parte de la clase dirigente.

36. Para un análisis sobre el paralelismo entre las generaciones de los 60 y 70 del arte eslavo, ver Mária Hlavajová (ed.), *4th Annual Exhibition of SCCA Slovakia* (Bratislava: Soros Center, 1997). Koller es comparado con Roman Ondák; Stano Filko con Boris Ondreička, y Jana Želibská con Elena Pátoprstá. A primera vista, el trabajo de Koller parece ser participativo, pero como el crítico eslavo Tomáš Štraus señala, las obras de Koller son *pseudoperformances*, mejor descritas como *fotoacción* o *fotodocumentación*, desde que se dirigen al espectador principalmente a través de la *fotografía*, más que a través de la experiencia de primera mano de los participantes. Štraus, “Three Model Situations of Contemporary Art Actions”, en *Works and Words* (Amsterdam: De Appel, 1979), p. 72.

37. Restany señala que el *graffiti* era importante para mostrar la “participación activa del espectador”. (Restany, *Ailleurs*, p. 24.) Señala también la importancia del *neodadá* estadounidense y la “Teoría de la Inclusión” de John Cage, a pesar de que ninguno de ellos es mencionado jamás por Mlynárčik.

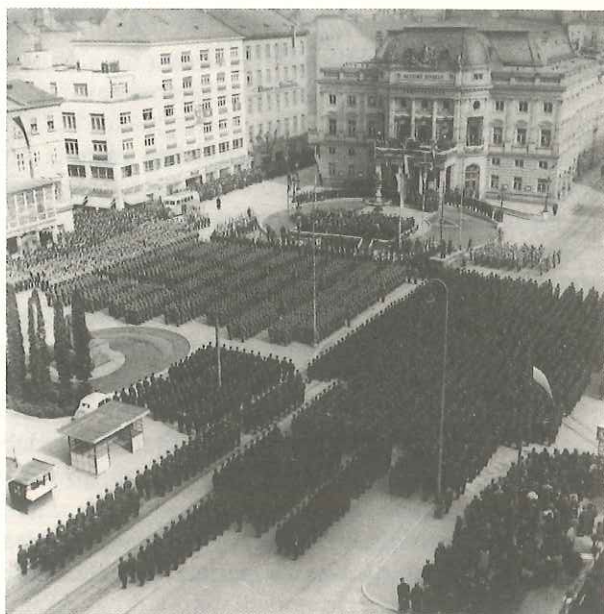
obra de arte.³⁸ En este caso particular, fue la ciudad entera de Bratislava y su sociedad lo que fue anunciado como una exposición. Sin embargo, el manifiesto también iba más allá de lo deductivo del nominalismo neoduchampiano al incluir una parodia de un censo nacional que había tenido lugar el mes anterior, enlistando 23 tipos de objetos y el número de los que serían encontrados en Bratislava: un castillo, un Danubio, 142 090 postes de luz, 128 798 antenas de televisión, seis cementerios, 138 936 mujeres, 128 727 hombres, 49 991 perros, etcétera. El manifiesto y los datos fueron enviados a 400 personas como una invitación impresa para *Happsoc I*, la cual designaba a la ciudad de Bratislava durante la semana del 1º al 9 de mayo como una obra de arte. Este periodo estaba enmarcado por dos feriados públicos: el Día del Trabajo, un evento vital en el calendario socialista, y el 9 de mayo, día en que se conmemoraba la liberación de Eslovaquia de la Armada Soviética en 1945.³⁹ Parece evidente que este marco temporal buscaba atraer la atención de dos tipos de participación: desfiles oficiales, por un lado, y la creación por parte de los artistas de una participación invisible, involuntaria e imaginaria, por el otro.

Las interpretaciones de *Happsoc I* dependían de alguna manera de la traducción que uno le diera a *happsoc*: *sociedad feliz* o *socialismo feliz* implica una posición de distancia irónica ante estas celebraciones obligatorias; *happening sociológico* produce una lectura más etnográfica, en la cual el espectáculo de Estado es codificado nuevamente, ahora como una forma de un evento de vanguardia.⁴⁰ Los artistas no se inclinaban por ninguna de éstas, sino que

38. Los ejemplos mejor conocidos aquí no son necesariamente los más interesantes (p. ej. *Scultura vivente*, 1961, de Manzoni); más conmovedora y poética es la serie de Alberto Greco *Vivo-Ditos* (1962-1965), en la cual el artista dibujó (y firmó) círculos vacíos trazados con gis que eran ocupados fugazmente por transeúntes (discutida brevemente en el Capítulo 4).

39. Andrea Batorova ha sostenido que estas fechas no fueron elegidas por razones políticas sino, meramente, como un marco temporal conveniente: "Ellos eligieron un tiempo 'natural' para sus proyectos, uno que existía en la realidad; dentro de esto, la gente real en sus entornos reales y en tiempo real podían participar en el proyecto." Andrea Bátorová, "Alternative Trends in Slovakia", en *Fluxus East*, p. 172.

40. Al elegir dos eventos oficiales de Estado como marco y documentación, *Happsoc I* cede peso a la tesis deliciosamente controversial de que el realismo socialista (y la sociedad comunista en general) es una "obra de arte total", una continuación del proyecto de la vanguardia histórica para fusionar el arte y la vida.



Stano Filko, Alex Mlynárčik y Zita Kostrová, *Happsoc I*, 1965, Bratislava, mayo de 1965.

preferían enfatizar su falta de intervención, a la que veían como la diferencia primaria entre *Happsoc* y los *happenings*: el primero era “una realidad no estilizada, libre de toda intervención directa... es un proceso en el cual usamos lo que existe objetivamente *para inducir puntos de vista subjetivos*, que lo hacen aparecer con una superioridad real”.⁴¹ El acercamiento de *Happsoc* (siguiendo con mucha de la actitud Nouveau Réaliste) era también un asunto de reclamar una posesión temporal como un medio para expandir el horizonte de lo que podría ser considerado una obra artística, por un lado, y la autoría, por el otro. De manera significativa, la única

Ver Groy, *Obra de arte total Stalin = Gesamtkunstwerk Stalin*, trad. Desiderio Navarro (Valencia: Pre-Textos, 2008).

41. Alex y Elena Mlynárčik, “Memorandum” (1971), en Restany, *Ailleurs*, p. 256, énfasis añadido. Ellos están citando el manifiesto *Happsoc*, una traducción con variaciones puede encontrarse en Pospiszyl y Hoptman (eds.), *Primary Documents*, p. 87. Al igual que Knížák, los artistas eslavos rechazaron los *happenings* por su teatralidad, particularmente los espectáculos erotizados de Jean-Jacques Lebel.

documentación que hay de *Happsoc I* es un manifiesto impreso y dos imágenes de los desfiles oficiales, y tienen un aire burocrático que refleja las aspiraciones totalitarias de la obra misma: era imposible para los habitantes de Bratislava no ser parte de *Happsoc I*, y presumiblemente, cualquier fotografía tomada entre el 2 y el 9 de mayo de 1965 podría concebiblemente formar parte de esta documentación. Es tentador ver la estructura de *Happsoc I* más como Cageiana —los artistas defendían la duración de un evento, pero no la acción dentro del mismo o las formas en la que éste era interpretado—, pero no hay evidencia directa de esta influencia, aun cuando Cage visitó Praga en 1965. El punto de referencia es el *neodadá*, con miras a producir arte que no estaba destinado para el espacio de la galería, sino para ser reinsertado en la vida diaria. Irónicamente, esta tarea era más sencilla fuera de Occidente debido a la ausencia absoluta de galerías comerciales y de apoyo institucional para la práctica de vanguardia.

Al presentar Bratislava como un *objet trouvé*, *Happsoc I* invitó a un grupo selecto de 400 participantes (aquellos que habían recibido la invitación) a experimentar la ciudad “al doble” —como realidad y como obra de arte— con miras a cuestionar sus paradigmas de ver, experimentar y percibir la realidad.⁴² El énfasis estaba puesto, por lo tanto, en la participación *mental* más que física: “ver Bratislava como un *ready-made*”.⁴³ La desventaja de esta reperiencia radicalmente desautorada es la pérdida del carácter significativo del arte que acompaña inevitablemente a la dispersión completa de la obra en la vida diaria (una desventaja que también plagó muchos de los trabajos posteriores de Kaprow). El manifiesto *Happsoc* llamaba a las personas para que participaran en los eventos y vieran la realidad a través del prisma del arte, lo cual dispersaba ciertamente la autoría en imaginación colectiva, pero también eliminaba cualquier clase de experiencia artística concentrada; en las palabras un tanto oblicuas de los artistas: “Es una manifestación sintética de existencia social y por lo tanto, necesariamente,

42. Raoul-Jean Moulin, 1969, citado en Restany, *Ailleurs*, p. 252.

43. Restany, *Ailleurs*, p. 22. Más de una década después, Jindřich Chalupecký escribió que “el título [*Happsoc*] puede llevar hacia otra dirección: en realidad *Happsoc* tiene muy poco en común con los *happenings*; está más cercano al arte conceptual que apareció subsecuentemente”. Citado en Jana Gerzova, “The Myths and Reality of the Conceptual Art in Slovakia”, en *Conceptual Art at the Turn of the Millennium*, p. 26.

una propiedad compartida por todos.”⁴⁴ El siguiente experimento *Happsoc* fue todavía más ambicioso: *Happsoc II: Los siete días de la creación* sucedió más tarde ese año, igualmente entre dos feriados importantes (Navidad y Año Nuevo); comprendió una invitación en la forma de una serie semicoreografiada de instrucciones para los participantes.⁴⁵ *Happsoc III: El altar de la contemporaneidad*, de Stano Filko, formuló la apropiación del territorio entero de Checoslovaquia como la propia obra del artista en junio de 1966, y el gesto es típico de su conceptualismo cósmico fervientemente megalómano.

Como experimentos firmemente orquestados con lo social, *Happsoc* se establece en agudo contraste con las siguientes obras participativas de Mlynárčik a finales de los 60, las cuales eran enfáticamente más físicas, visuales y colectivas. Estos eventos aludían a la tradición vernácula (bodas y festivales aldeanos, por ejemplo) y a la historia del arte (reescenificando obras maestras del siglo XIX como eventos en vivo), y a menudo involucraban la participación de la gente que no tenía idea de que estaba formando parte de una obra de arte. Varias de éstas tuvieron lugar en el campo o en el pueblo del que era originario Mlynárčik, Žilina, al norte de Eslovaquia. Esta reubicación rural fue, en parte, una consecuencia necesaria de la “normalización”: la acción de arte debía tener lugar ilegalmente, y se expulsó a los márgenes de la ciudad o, con mayor frecuencia, al campo (tal como los montes Tatra) para evitar la vigilancia; el paisaje se sostiene como un escape simbólico de la realidad social contemporánea organizada por las directivas burocráticas, y es quizá también una afirmación de la identidad nacional eslava (los montes cubren 40% del país).⁴⁶

44. Filko, Mlynárčik y Kostrová, “Manifest Happsoc”, en Pospiszyl y Hoptman (eds.), *Primary Documents*, p. 87.

45. Las instrucciones para la acción incluían ir a la estación y estar ahí durante 10 minutos a las 6 p.m. el 27 de diciembre, prender una vela el 30 de diciembre, etcétera. Más que aprovechar la ciudad como un *ready-made*, requería una simultaneidad de eventos a pequeña escala de los participantes. El esquema no es diferente a las pequeñas acciones colectivas requeridas de los participantes (a veces una aldea entera) de parte de la joven artista checa Katerina Šedá.

46. Restany describe el desplazamiento de Mlynárčik hacia la tierra como una cuestión de supervivencia espiritual bajo la normalización. (Restany, *Ailleurs*, p.53.) El involucramiento del *land art* estadounidense con los espacios abiertos y sin habitar es exactamente sincrónico con el movimiento del arte de Europa del Este hacia

Mlynárčik se refirió a estos eventos como "manifestaciones permanentes de la unión arte y vida", una categoría que propuso y definió en el otoño de 1965, y que usó para referirse a *Happsoc I* y *II*, pero también para sus fotografías del *graffiti* en París y Checoslovaquia durante Mayo del 68. Una de sus obras más sorprendentes de este periodo es el *Primer festival de la nieve* (1970), de autoría colectiva con el artista Miloš Urbásek y los músicos experimentales Milan Adamčiak y Robert Cypricj, el cual fue organizado como una actividad paralela no oficial del campeonato mundial de esquí en los Altos Tatras. El *leitmotiv* del *Primer festival de la nieve* fue la recreación de obras de arte del Renacimiento a la fecha; el material principal era la nieve, que era usada por los artistas de maneras muy distintas, interpretando obras que parecen no tener un vínculo directo con la nieve o con esquiar, pero que indican con utilidad el grado de contacto internacional entre los artistas en la época. Urbásek, por ejemplo, pintó una serie de hombres de nieve en *Homenaje a Niki de Saint Phalle*, mientras que el *Homenaje a campo traviesa a Walter de Maria* comprendía dos pistas de esquí paralelas en la nieve a lo largo de 50 km. Milan Adamčiak rindió homenaje a Otto Piene del grupo ZERO con una obra que comprendía un círculo quemándose en la nieve. Otros artistas a los que se hacía referencia incluían a figuras del pop de EEUU (Lichtenstein, Wesselmann, Oldenburg, Segal), contemporáneos europeos (Arman, Christo, Kounellis, Miralda, Uecker) y figuras históricas como Brueghel, da Vinci, Malévich y Magritte. El énfasis estaba en el material efímero, en la reapropiación juguetona de las obras de arte, dando forma a una bienal improvisada en la nieve.⁴⁷

Otras obras realizadas por Mlynárčik tomaron la forma de festivales en los que se reescenificaban obras de arte históricas, como Renoir (*Moulin de la Galette [fusiones]*, Piešťany, 1970) y

el paisaje, pero motivado por razones bastante distintas (el deseo por circunvalar el mundo del arte comercial, de involucrarse con la extensión sublime del paisaje estadounidense, entre otros).

47. Estos "homenajes" a una variedad de artistas podrían ser comparados a los esfuerzos llevados a cabo por los artistas argentinos para recrear varios *happenings* de EEUU a mediados de los 60. Pero si los artistas eslavos operan con base en el homenaje lúdico de sus colegas internacionales (el cual no fue censurado), los argentinos son más analíticos; los *re-enactments* de performances (discutidos en el Capítulo 4) se convirtieron en la manera de analizar, criticar y sobrepasar las obras de sus contemporáneos mejor conocidos del centro hegemónico.

una pintura ecuestre de Degas (*Memorial de Edgar Degas*, Bratislava, 1971), reescenificada como una carrera de caballos, con todo y competición y premios. *La boda de Eva* (Žilina, 1972) también estaba basada en una obra de arte: la pintura *Boda del pueblo* (*Dedinská svatba*) (1946) por el artista eslavo L'udovít Fulla (1902-1980), cuyo aniversario 70 estaba siendo celebrado ese año. Tras una larga investigación, Mlynárčik encontró a una pareja joven en Žilina que estaba planeando casarse, y se ofreció para organizar toda la ceremonia como un evento teatral. Eva Albertová y Tichomir Pišta aceptaron actuar como los actores principales de su propia boda, organizada en dos actos y ocho escenas con un prólogo y un epílogo; las locaciones fueron el ayuntamiento del pueblo, la iglesia y un restaurante. El hecho de que el nombre de la novia evocara a la Eva bíblica resultó particularmente simbólico, así como lo fue la época del año (23 de septiembre, cerca del día del equinoccio), considerado por los campesinos eslavos como un tiempo auspicioso para las bodas. Como tal, la obra estaba profundamente basada en las celebraciones folclóricas mientras que continuaba con el tema de la "vida teatralizada" tan importante para los inicios del espectáculo soviético (discutido en el Capítulo 2).

Mlynárčik embelleció este evento *ready-made* absorbiendo los gastos, transformando la boda en una gran celebración.⁴⁸ Fuera del ayuntamiento, un helicóptero lanzó volantes de felicitación sobre la plaza del pueblo, mientras que los recién casados se sentaron en un carruaje amarillo acompañados por un violinista (como en la pintura de Fulla). Mlynárčik buscó *amateurs* en sociedades folclóricas que lo asesoraran sobre tradiciones eslavas antiguas, tales como la distribución de los *mrváne* (pasteles redondos

48. Chalupický señala que el evento "costó una pequeña fortuna. Mlynárčik no tenía, como es usual en todos lados, quién lo financiara. Tuvo que financiarlo él. Mlynárčik realizó un montón de proyectos decorativos para arquitectura, pinturas, esculturas, obras en vidrio y metal y dedicó todas las ganancias a sus manifestaciones, interpretaciones, juegos y celebraciones." (Chalupický, *Na hranicích umění*, pp. 118-119, traducción de Tomáš Pospiszyl.) En los 60 y 70 era posible que los artistas hicieran buen dinero, especialmente si vendían obras en el extranjero (Mlynárčik era poco común, pues estaba representado por una galería en París). A todos los artistas se les solicitaba tener trabajo, de los cuales el mejor pagado era producir comisiones monumentales para los nuevos proyectos arquitectónicos (Filko); otras profesiones incluían enseñar arte (Koller), diseñar afiches para películas (Knížák), y trabajar en el zoológico (Peter Bartoš) o museos (Kovanda, Štembera, Miler).

tradicionales en la forma de donas), la ceremonia de la miel y la *pánca*, un enorme barril de vodka en forma de falo; este último fue transformado en una escultura roja de más de dos metros de alto, forrada por Christo e instalada en un vagón. El crítico de arte francés Pierre Restany, con quien Mlynárčik había sostenido un diálogo cercano desde 1966, fue invitado como maestro de ceremonias. Restany precedió sobre la cena de celebración y dio un discurso antes de entregarle regalos a la pareja: obras de arte de 17 amigos artistas provenientes de 11 países, incluyendo a César, Niki de Saint Phalle y Raymond Hains.⁴⁹ El regalo del artista ruso Lev Nussberg fue una demostración de fuegos artificiales, con la cual concluyó el día. Al igual que con *Happsoc I*, Mlynárčik aprovechó un evento para darle un estatus ontológico doble: una boda y un *happening*, realidad y juego, un vestido de novia y vestuario teatral, fotos de una boda y documentación artística.

Mlynárčik enmarcó la obra como “una celebración de vida y júbilo, esperanza y amor. A la vez, se hace una manifestación de la naturaleza internacional de la creación y cooperación artística.”⁵⁰ Sin embargo, este “*happening* sociológico” no pasó sin conflicto y tensión: el pintor Fulla emitió un comunicado oficial al día siguiente negando su acuerdo con el evento; estalló un escándalo, la obra de Mlynárčik fue llamada “un insulto a la cultura eslava” y fue expulsado del Sindicato de Artistas Soviéticos (cuya membresía era necesaria para exhibir obra).⁵¹ Estos incidentes revelan la distancia entre la retórica optimista de Mlynárčik y las condiciones dominantes de normalización: el tono celebratorio de sus “manifestaciones permanentes” tales como *La boda de Eva* parece estar en un desacuerdo impactante con la realidad política, espe-

49. Ver Henry Périer, *Pierre Restany: L'Alchimiste de l'art* (París: Editions Cercle d'Art, 1998), p. 335: “Entonces dio los regalos; 20 obras de arte que Mlynárčik había solicitado a sus amigos artistas alrededor del mundo. A pesar de que un electricista y su esposa habrían deseado regalos más útiles viniendo de Occidente, ellos se encontraron de hecho con una colección de César, Nikos, Niki de Saint-Phalle, Bertini, Hains... objetos que eran curiosos ante sus ojos, y que sospechaban que no tenían valor alguno”. Mlynárčik había usado esta técnica en el *Memorial a Edgar Degas*, pidiendo a Restany que asegurara las obras de arte de los Nouveaux Réalistes como donaciones para el festival, las cuales fueron subastadas para proveer premios en efectivo para la competencia de caballos.

50. Mlynárčik, citado en Restany, *Ailleurs*, p. 123.

51. Según reporta Restany, “De Varsovie, Žilina, Prague, avec Amour”, p. 56.

cialmente cuando consideramos el carácter introvertido del arte producido en Praga durante este periodo.

Existen varias explicaciones para esta disyuntiva. Por un lado, podemos señalar la recepción particular del socialismo en Eslovaquia: en general, las condiciones ahí eran más liberales que en tierra checa, mientras que el advenimiento del socialismo de Estado había modernizado sustancialmente este país rural y primordialmente agrícola (he ahí la posibilidad de una lectura irónica de *Happsoc* como *socialismo feliz*).⁵² Los eslavos tienden a afirmar que su carácter nacional es de cooperación callada más que una resistencia heroica (no hay, por ejemplo, una tradición de *body art* masoquista como se puede encontrar en Austria y en la República Checa), y este argumento echa luz en el ánimo afirmativo del arte participativo de Mlynárčik. Los eventos tradicionales como las bodas ofrecían una oportunidad para festividades y la ocasión perfecta para disfrazar actividades inusuales; la banda de rock *underground* The Plastic People of the Universe, por ejemplo, a menudo camuflajeaba sus conciertos como celebraciones matrimoniales. Para Mlynárčik, una boda con elementos folclóricos parecería proveer la pantalla perfecta para un evento de arte extravagante. No obstante, dando cuenta del tenor de la obra de Mlynárčik, eventos como *La boda de Eva* son incuestionablemente compensatorios: una fantasía utópica enfocada hacia la cocreación de una experiencia más tolerable del día a día, un escape a través de la festividad y un homenaje anclado en la tradición vernácula más que en un ritual sombrío. Esto no es socavar el trabajo al exponerlo a criterios contemporáneos; al contrario, es señalar el grado en que Mlynárčik, al igual que Knížák, está más interesado constan-

52. Con la llegada del comunismo, "los derechos de propiedad individual fueron diezmados. Aun así, al ser comparados con la situación a mediados de los 40, en alguna forma la situación económica mejoró para las personas ordinarias. En particular, las regiones rurales de Eslovaquia se beneficiaron. Con la finalidad de complementar sus ingresos, los granjeros, que perdieron sus tierras en aras de la colectivización y fueron forzados a trabajar en la industria, experimentaron de hecho un aumento a sus ingresos. El estándar de vida en las áreas rurales se elevó en otras formas. Los programas de modernización subsidiados por el gobierno llevaron electricidad a las aldeas y el número de escuelas también se incrementó. Las instalaciones del sector salud crecieron, y el cuidado médico se hizo disponible de manera más accesible". June Granatir Alexander, "Slovakia", en Richard C. Frucht, *Eastern Europe: An Introduction to the People, Lands and Culture* (Santa Barbara: ABC-CLIO, 2005), p. 300.

temente en la liberación individual que en la justicia social o la solidaridad.⁵³

A diferencia de Knížák al formar la A-Comunidad, Mlynárčik parece estar menos interesado en la formación de una esfera contrapública que en la creación de un dominio soberano del cual él es el único organizador (de artistas y no artistas por igual). Esta interpretación es apoyada por un proyecto posterior, la tierra imaginaria de Argília que fundó en 1974. A pesar de que un campesino de la región llamado Ondrej Křištofík fue proclamado rey de Argília, todo lo que tiene que ver con la formación de los protocolos y la representación de ésta fue dominio de Mlynárčik y sus colegas del mundo del arte. La Galerie Vincy de París fue renombrada la cabeza de la Agence Argília-Press, mientras que a amigos y críticos les fueron dados títulos complicados (Chalupecký, por ejemplo, era el "Decano del Consejo Real y Guardián de los Sellos"). Se produjeron varios fotomontajes que creaban una entretenida historia falsa de las actividades de Restany como "Presidente de la Asamblea Nacional" (conociendo a Stalin, Brézhnev, Roosevelt, etcétera). Es instructivo comparar este dominio imaginario con *Musée d'Art Moderne* (1968-1972), la institución ficticia de Marcel Broodthaers traída a conclusión poco antes de que Argília fuera formulada. Ambos usan los atavíos de una institución (papel membretado, directores ficticios, placas, estampas, etcétera) y hacen referencia al siglo XIX, pero el proyecto de Mlynárčik no tiene las poéticas elípticas del pseudomuseo de Broodthaers (que se enfocaba en una desmistificación oblicua de las instituciones museísticas y sus fundamentos imperiales). Por el contrario, Argília está inspirado en la novela de Antoine de Saint-Exupéry, *El Principito* (1943), la historia de un niño que visita otros planetas, incluida la Tierra, y todos están habitados por adultos con fallas. Como los festivales anteriores de Mlynárčik, Argília es sobre todo escapista. En una entrevista realizada en 1981, Mlynárčik reflexionaba sobre esta tendencia en su trabajo:

53. Esto es en contraste, por ejemplo, con los estudiantes yugoslavos de la época, que pedían un tipo de comunismo mejor y más justo. El crítico esloveno Tomáš Štraus señala que la única excursión de Mlynárčik que entra en el dominio de la política sucedió durante Mayo del 68 en París, cuando escribió el manifiesto *Fermé pour cause d'inutilité: 18 Mai 1968 - Paris, Musée National d'Art Moderne*. (Štraus, "Three Model Situations of Contemporary Art Actions", p. 72.)

Nuestro mundo ha estado tan permeado por ideologías desde 1970 que incluso si decidieras plantar una flor en un lugar, se percibe como un gesto político. Especialmente si tu apellido es Mlynárčik... ¿Debería la ideología ser el problema de mi vida, o algún político en el poder, o algún régimen? Me gustaría vivir en la trascendencia, en algún otro lado, y estar consagrado a valores distintos... Hay ganancias mucho mayores que considerar que no se sobreponen con los planos terrenalmente superficiales.⁵⁴

Artistas como Mlynárčik resultan un tanto problemáticos para los críticos occidentales tan afines a encontrar gestos heroicos en la oposición disidente de los regímenes totalitarios. La participación y la colaboración eran para él una manera de lidiar con la vida en este mundo, crear una “expresión total” del arte como vida (lo que, para él, hace una referencia inesperada a Mayakovsky y LEF como precursores): en resumen, “¡para fusionarse orgánicamente con la vida en nombre de la totalidad de la vida, la totalidad de la realidad!”⁵⁵

Lo que importa en términos de historia del arte es que la clase de *happenings* colectivos de Mlynárčik no es un ejemplo aislado en Eslovaquia: otras acciones realizadas por artistas durante este periodo son festivas y escapistas en igual medida, con interés en formas de rituales con la naturaleza incluso más antiguas. Por ejemplo, *Compromiso nupcial con la primavera* (1970), de Jana Želibská, invitaba a amigos de la artista a una locación remota en el campo (en este caso a un lugar cercano al bosque).⁵⁶ Su obra, como la

54. Alex Mlynárčik entrevistado por Ján Budaj, en la publicación *samizdat* de Budaj, 3SD, 1981, s.p.; 2ª edición 1988; reimpresa en *Umenie Akce/Action Art 1965-1989* (Bratislava: Galería Nacional, 2001), pp. 276-277, traducción de Mira Keratova. La entrevista completa está traducida al inglés en Bishop y Dziewanska (eds.), 1968-1989: *Political Upheaval and Artistic Change*, pp. 221-232.

55. Tatiana Ivanova, citada en Alex y Elena Mlynárčik, “Memorandum” (1971), en Restany, *Ailleurs*, p. 256.

56. Los participantes de *Compromiso nupcial con la primavera* de Želibská, llevado a cabo en los Pequeños Cárpatos, estaban ataviados con listones (similares a aquellos usados por los invitados a una boda) mientras los músicos interpretaban bajo los árboles música bajo el tema de la primavera. Un avión sobrevoló el área y dejó caer más listones blancos, los cuales fueron atados alrededor de los árboles por los participantes —uniendo efectivamente a los invitados y a la naturaleza en un ambiente coherentemente embellecido—. El propósito del festival era rendir homenaje a la tran-

de Mlynárčik, ejemplifica algunas de las características típicas del arte de este periodo en Eslovaquia: mientras adopta una posición de vanguardia de cara a la producción, participación y apropiación colectiva, ésta permanece apegada a la tradición folclórica y a la mitología como vestigios de la cultura nacional que había sido borrada por la presencia soviética.

III PROBLEMÁTICAS DEL ESPACIO PÚBLICO

Mlynárčik y Želibská representan el lado extrovertido y social del arte eslavo en los 70, mientras que el arte producido en Praga durante la época es notablemente más introvertido, como ya hemos observado en el desarrollo de las ceremonias rituales de la vida diaria de Knížák. La autoinmolación de Jan Palach en la Plaza Wenceslas en enero de 1969, como una protesta contra el régimen, señaló un cambio de tono decisivo. El congreso del Sindicato de Artistas Soviéticos aceptó una resolución el 2 de noviembre de 1972 denunciando las actividades experimentales de los 60; algunos artistas vieron su obra excluida de la adquisición para colecciones públicas y se les prohibió realizar publicaciones sobre su trabajo, así como participar en exposiciones en Checoslovaquia o en el extranjero. El congreso también volvió a respaldar el realismo socialista y una política cultural uniforme para los países del bloque soviético, en los cuales la teoría marxista-leninista se convirtió en un criterio cohesivo para juzgar arte.⁵⁷ Inmediatamente, el efecto sobre el arte alternativo fue forzarlo aún más a la privacidad: las acciones eran llevadas a cabo sólo para un círculo cercano de amigos en quienes se tenía confianza. Como observó Jaroslav Anďel en 1979, “el arte de los 60 pretendía ser internacional y tenía

sición de la primavera al verano, vista como análoga al momento en el que una niña se convierte en una mujer, diseñado para generar experiencias emotivas intensas. Mucha de la obra de Želibská se ocupa por cuestiones de género y erotismo.

57. “Los temas principales de las competencias y exposiciones oficiales eran tradiciones revolucionarias, la Revolución de Octubre, la historia del Partido Comunista de Checoslovaquia, la Insurrección Nacional Eslava y la Liberación de Checoslovaquia por parte del Ejército Soviético.” Resumen en inglés de *Slovak Visual Art 1970–1985* (Bratislava: SNG, 2002), p. 236.

aspiraciones colectivistas no sin un sabor optimista; en los 70 se transformó para lucir internacional pero, irónicamente, perdió el trasfondo colectivista y optimista”.⁵⁸ Lo que vino a reemplazarlo fue la expresión de carga física de individuos solitarios: un énfasis en el cuerpo en el espacio, realizado con el mínimo de materiales.

Los artistas asociados a este periodo de arte checo, tales como Jan Mlčoch (n. 1953, activo entre 1977-1980) y Jiří Kovanda (n. 1953) no hacían arte participativo con el público general, sino obras terriblemente reducidas que testifican la naturaleza restringida del espacio público y la interacción social durante esta época. El trabajo temprano de Mlčoch involucra resistencia física con énfasis en el cuerpo como una extensión material de lo espiritual.⁵⁹ Algunas acciones las llevó a cabo solo, otras ante grupos de ocho a diez personas que se turnaban para hacer un performance, y uno de ellos fotografiaría el evento. La descripción que acompaña a *Lavando* (1974) de Mlčoch, por ejemplo, es tremendamente escueta, como lo es la fotografía íntima que la acompaña: “En presencia de unos pocos amigos, lavé mi cuerpo y pelo completos.”⁶⁰ Sus trabajos posteriores de los 70 tienden a involucrar acciones

58. Jaroslav Anděl, “The Present Czechoslovakian Situation”, en *Works and Words*, p. 69. Anděl también llama la atención sobre los diferentes usos de la fotografía en Praga y Bratislava: en Praga, los artistas que hacían uso de la fotografía no recibieron una educación artística académica tradicional; empleaban la fotografía como documentación, influenciados por los *happenings* y el arte de acción. En Eslovaquia tenían un entrenamiento artístico más formal y usaban la fotografía como gráficos, más influenciados por el Nouveau Réalisme y el Pop (p. 70).

59. Ver por ejemplo *Suspensión*, 1974 (el artista pasó tiempo en su ático, con los oídos tapados con cera de abeja y los ojos cubiertos con cinta adhesiva negra y opaca); *Escalando el Monte Kotel*, 1974 (escalando una montaña bajo condiciones climáticas no favorables); *Allá y de regreso*, Praga, 24 de mayo de 1976 (envió una carta a extraños solicitando que atacaran a la persona descrita en la carta, que era él mismo). En una entrevista reciente, Mlčoch recuerda que Chris Burden fue a Checoslovaquia a principios de los 70, junto con Terry Fox, Marina Abramovic y Ulay, y Tom Marioni, quienes fueron influyentes. Ver “The Shift From the Personal to the Social: A Conversation Between the Ládvi Group and Jan Mlčoch”, en *Notebook for Art, Theory and Related Zones*, 1-2 (Praga: Academia de Bellas Artes, 2007), p. 102.

60. *Vista del valle* (1976) de Mlčoch no es menos mortificante: 15 personas fueron invitadas a reunirse a las afueras de Praga. La locación estaba marcada por una varilla metálica; después de 45 minutos, él fue desenterrado, momento para el cual algunas de las personas invitadas ya se habían ido.

agresivas contra otras personas. El texto que acompaña a *Night* (1977) es típicamente terso:

Una oficina extraña en un edificio extraño. Una chica fue traída a esta oficina sin saber lo que le iba a suceder. La esperé ahí con una grabadora, una cámara y una lámpara intensa. Tras interrogarla una hora, la dejé ir. Ella dejó el edificio con las otras personas que estaban esperando afuera.”⁶¹

Podemos ver una referencia aquí a los interrogatorios de la policía secreta, a pesar de que es importante notar que Mlčoch, al igual que Peter Štembera, protestaron contra la inclusión de sus obras en la exposición de “Arte disidente” (1977) en Venecia, no porque estuvieran asustados de la reacción de las autoridades en su país, sino porque no estaban de acuerdo con tal lectura de su trabajo. Estos artistas continúan afirmando su desinterés en ser considerados *políticos* a pesar de que parece difícil no leer sus acciones en una relación crítica con la realidad social de su momento, especialmente acciones tales como *Escape clásico* (1977) de Mlčoch: “Eché a todos los presentes de un cuarto vacío al corredor en un departamento prestado y clavé la puerta por dentro. Con la ayuda de una cuerda, bajé hacia el patio y me fui.”⁶² Esta acción podría ser considerada como inversa a la propuesta de Graciela Carnevale para el *Ciclo de Arte Experimental* (discutida en el Capítulo 4): si la artista argentina usó un cuarto encerrado para catalizar una reacción colectiva por parte del público, Mlčoch usó un medio artístico similar para encontrar un espacio, no para un proyecto político compartido, sino para un desvarío e inconformidad personales.

El trabajo de Mlčoch sucedía en interiores domésticos o en las afueras de la ciudad; Jiří Kovanda, por el contrario, usaba a Praga y su público como el telón de fondo para sus acciones sociales sutiles. Su documentación silenciosamente abreviada –fotografías blanco y negro con texto que las acompaña, a menudo repletas de elipsis– conforman una suerte de teatro invisible, no obstante uno dirigido a una audiencia secundaria de espectadores más que a la

61. Texto de Mlčoch, reimpresso en Ludvík Hlaváček, “Vzpomínka na akční umění 70.let, rozhovor s Janem Mlčochem”, *Výtvarné Umění: The Magazine for Contemporary Art* (Praga), 3, 1991, p. 74.

62. Texto de Mlčoch, reimpresso en Hlaváček, “Vzpomínka na akční umění 70.let, rozhovor s Janem Mlčochem”, p. 76.



Jan Mlčoch, *Escape clásico*, 1977.

audiencia primaria que atestiguaba y colaboraba en la producción de la obra (Kovanda ha declarado que estos “amigos no son observantes, son compañeros participantes”).⁶³ Kovanda escenificaba estas acciones frecuentemente en la Plaza de Wenceslas, donde fue fotografiado por su amigo Pavel Tuč, produciendo imágenes que se asemejan a la característica furtiva de las fotografías de la policía secreta de la época.⁶⁴ En su acción final *Sin título (Quedé en encontrarme con unos pocos amigos... estábamos parados en grupo en*

63. Kovanda, entrevista con Hans Ulrich-Obrist en Vit Havránek (ed.), *Jiří Kovanda: Actions and Installations 1976-2005* (Praga: tranzit y JRP Ringier, 2006), p. 108. Debe enfatizarse que la invisibilidad de las acciones de Kovanda tenían poco en común con aquéllas de Augusto Boal, discutidas en el Capítulo 4, más allá del deseo de escapar la detección por parte de los informantes de la policía. Las documentaciones de Kovanda no son partituras para ser repetidas, sino documentos de un encuentro único.

64. Ver Pospiszyl, “Look Who’s Watching”, en Bishop y Dziewańska (eds.), 1968–1989: *Political Upheaval and Artistic Change*.

la plaza, hablando... de repente, comencé a correr; corrí por la plaza y desaparecí en la calle Melantrich...), 23 de enero de 1978, el escape de Kovanda es, como el de Mlčoch un año antes, dolorosamente lírico, y la fotografía de Tuč captura al artista de forma borrosa mientras se precipita lejos del grupo sorprendido. Un *pathos* social dislocado es el sello distintivo de muchas de las acciones de Kovanda en espacios públicos, tales como *Intento de conocer* (Invité a un grupo de amigos a que me observaran hacerme amigo de una chica, 19 de octubre de 1977), o la microinconformidad de *Sin título* (En una escalera eléctrica... volteado, miro a los ojos a la persona parada detrás de mí..., 3 de septiembre de 1977).

Estos intentos por la intimidad parecen testificar la tensión de vivir en una sociedad donde la privacidad fue eliminada por completo. Tras un viaje a Checoslovaquia en 1981, Ilya Kabakov describió la condición psicológica y topográfica de la gente nacida "en el vacío" (el socialismo de Estado), y que penetraba en cada aspecto de sus vidas, refiriéndose al hogar como "una madriguera", y todo fuera de ella como una amenaza que necesitaba ser atravesada tan rápido como fuera posible.⁶⁵ Sin embargo, leer las palabras de Kovanda como metáforas de la alienación en "el vacío" o como gestos de resistencia sería equívoco. Los artistas checos buscaban una forma de expresión mucho más modesta: "actuar contra la osificación manifiesta de la sociedad a finales de los 70, para trascender a la misma y encontrar huellas de una expresión de la individualidad".⁶⁶ Kovanda, al igual que Mlčoch y Štembera, incluso hoy se niega a enmarcar su obra como política, dado que la sociedad comunista estaba politizada a tal grado que él no quería que su arte participara de nada que se aproximara a los mismos mecanismos. Por el contrario, siempre ha insistido en una lectura personal de su trabajo, colocándose a sí mismo a través de experiencias que ponen

65. Ver Ilya Kabakov, "On the Subject of 'The Void'", en Kabakov, *Das Leben der Fliegen* (Kölnischer Kunstverein/Edition Cantz, 1992), pp. 234-235. "La estructura básicamente no es social... A excepción de los conocidos, no existe casi interacción ni interrelaciones entre los habitantes de una madriguera y los habitantes de otra. Hay menos sociabilidad aquí que entre los animales que viven en el bosque..." Gracias a Vit Havránek por esta referencia.

66. Georg Schöllhammer, en Havránek (ed.), *Jiří Kovanda*, p. 111. Él prosigue: "La pregunta de Kovanda es, '¿Puedes imaginar -y no en un sentido cotidiano- lo que significa alejarte de la sociedad, rechazarla, rechazar su lenguaje, y pensar en ti como el Otro, un sujeto autónomo?'"



Jiří Kovanda, *Sin título* (Quedé en encontrarme con unos pocos amigos... estábamos parados en grupo en la plaza, hablando... de repente, comencé a correr; corrí por la plaza y desaparecí en la calle Melantrich...), 23 de enero de 1978.

a prueba su clara timidez.⁶⁷ El espacio social, para todos estos artistas checos, es una arena en la cual experimentar la subjetividad con mayor fuerza, como Kovanda afirmó recientemente: “Sólo te movías dentro de los límites que te eran dados. No lo experimenté como algo contra lo que tuviera que luchar... definitivamente no había subtexto político. Trabajé dentro del marco de una serie particular de posibilidades y no sentí que me estuviera rebelando contra algo.”⁶⁸ Mičoch refuerza esta declaración de la supervivencia

67. “Para mí era algo más personal que la alienación de la sociedad, o la alienación de la gente de esa sociedad. Siempre sentí que era más un asunto personal para cada individuo y no una cuestión social... El aspecto personal siempre predominó sobre el social.” (Kovanda, entrevistado por Hans Ulrich-Obrist, en Havránek (ed.), *Jiří Kovanda: Actions and Installations 1976–2005*, p. 107.) En este sentido, las comparaciones con artistas estadounidenses de *body art* parecen menos adecuadas que la referencia a una generación más joven de artistas de Europa del Este, específicamente *Real Time Movie* (2000) de Paweł Althamer o *Good Feelings in Good Times* (2003) de Roman Ondák; ver Havránek, “Jiří Kovanda: The Faint Breeze of the Everyday”, en *Flash Art*, noviembre-diciembre 2007, p. 81.

68. Kovanda, entrevista con Hans-Ulrich Obrist, en Havránek (ed.), en *Jiří Kovanda*, p. 108.

individual cuando se le pregunta sobre la idea fundamental detrás de sus esfuerzos creativos en los 70: "Era todo individualismo. En aquellos días todos luchábamos por la integridad de nuestra personalidad, como una reacción al estancamiento político prevaleciente. La siguiente generación ya no puede poner tanto énfasis, si es que alguno, en la individualidad."⁶⁹

La ruptura más reveladora con esta orientación generacional hacia la experiencia subjetiva es el trabajo de Ján Budaj en Bratislava. Sin haber sido entrenado como artista, y luego trabajar como ingeniero en calefacción de carbón, Budaj emprendió los gestos en el espacio público con medios particularmente vívidos. Él es único entre los artistas de la época en Checoslovaquia en dirigir su obra al público con conciencia de éste como un sector aleatorio de la sociedad más que como un grupo de amigos en quienes se confía. *El almuerzo* (1978), por ejemplo, involucraba colocar su mesa de la cocina, sillas y comida en un sitio prominente en el estacionamiento de la vivienda de interés social de Dubravka, enmarcando la composición con cinta blanca para incrementar su visibilidad frente a la gente que vivía en los pisos superiores.⁷⁰ Budaj invitó a amigos a comer con él, y amplificó su discusión con micrófonos y altavoces. La acción parecía reforzar (uno podría decir incluso que sobreidentificarse con) la ausencia de privacidad bajo el socialismo de Estado, brindando una escena doméstica expuesta exageradamente a la vigilancia; a la vez, ésta también buscaba inventar una idea de espacio público y ocuparlo con una inconformidad excéntrica. A diferencia de Kovanda, la documentación fotográfica de Budaj es claramente secundaria; la experiencia en vivo es el evento, y la espectaduría ya no está privatizada. De manera similar a los primeros ataques de Knížák al público general, Budaj también buscó provocar, pero a través de una parodia gentilmente afirmativa: su organización, la Sociedad Temporal de la Experiencia Intensa, produjo la *Semana de cultura ficticia* (enero-febrero, 1979). El grupo pegó pósters por la ciudad anunciando eventos que jamás sucederían, pero que aprovechaban los deseos no vociferados de las audiencias que se amontonaban en los recintos anunciados: para ver los conciertos de Bob Dylan y Abba, una película de Ingmar Bergman titulada *La homosexualidad en tiempos modernos*, una

69. Mlčoch, citado en Hlaváček, "Vzpomínka na akční umění 70.let, rozhovor s Janem Mlčochem", p. 77.

70. *Almuerzo II* (1979) se llevó a cabo en la plaza principal de Bratislava.

exposición de Dalí y Magritte en la Galería Nacional y una obra de Ionesco en un teatro nuevo que no existía.⁷¹ Las intervenciones urbanas de Budaj, junto con aquéllas de L'ubomir Durček, rompen con la introspección melancólica del *body art* checo de los 70 y también con el retiro de los artistas eslavos al campo.⁷² Ellos comenzaron a imaginar lo que el espacio público podría ser —una cultura colectiva fundada en los deseos compartidos más que en la ideología—. Justo como los numerosos experimentos participativos en París contribuyeron en su propia manera a los eventos del Mayo del 68, así también lo hicieron estos eventos en Bratislava a finales de los 70 e inicios de los 80, que sirvieron para probar y presionar continuamente a un sistema que finalmente colapsó en 1989. Budaj siguió interpretando un rol crucial en la Revolución de Terciopelo como líder del Público Contra la Violencia y, después de 1989, como sublíder de la Asamblea Nacional Eslava.

IV MOSCÚ: ZONAS DE LO INDISTINGUIBLE

Mientras tanto, los artistas en Moscú encontraron distintas soluciones al problema de la experiencia individual en el espacio público. El arte “no oficial” había comenzado en Moscú en 1964, después de que Khrushchev visitara la exposición del 30 aniversario del Sindicato de Artistas de Moscú en la Galería Manzhel, la cual incluyó un *display* de pinturas abstractas y no figurativas; Khrushchev declaró que éstas eran (entre otras cosas) “distorsiones privadas psicopatológicas de la conciencia pública”.⁷³ El alcance de su reacción llevó al aislamiento doméstico ya crecien-

71. Ver Budaj, entrevista con Jan Richter para Radio Checa, 24 de mayo de 2007, transcrita en www.radio.zx.

72. El director de teatro experimental L'ubomir Durček produjo acciones breves coreografiadas en el espacio público: disrupciones formales tales como *Barrera* (1979), en la cual un grupo de personas se tomaban de la mano a lo largo de una calle con mucha gente.

73. Andrei Erofeev, “Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960” (1995), en Pospiszyl y Hoptman (eds.), *Primary Documents*, p. 42. Ver también William J. Tompson, *Khrushchev: A Political Life* (Basingstoke: Macmillan, 1995), Capítulo 10.

te de los artistas independientes y de la negativa de exponer sus obras al público en cualquier lugar y de cualquier forma. Y aún así, a pesar de ser severamente criticado y censurado, el arte no oficial continuó hasta mediados de los 70, cuando la primera exposición legalizada tuvo lugar y se configuró un intento de sindicato de artistas no oficiales (el Comité de Gráficos de la ciudad de Moscú). Tras la controvertida exposición de septiembre de 1974, *Bulldozer* (una exposición de arte no oficial que fue destruida por una máquina excavadora), las autoridades culturales decidieron regular y legalizar su relación con el arte *underground* por medio del Comité Estatal para la Seguridad (KGB). La mayoría del arte no oficial sucedía dentro de departamentos, forzando una convergencia entre arte y vida que sobrepasaba la que la mayoría de artistas de vanguardia habían siquiera pensado bajo este término. El fenómeno del "Apt-Art" (arte de apartamento), iniciado por Nikita Alekseev en los 80, empata vagamente con el arte checo de inicios de los 70 que he descrito anteriormente —exposiciones y performances que sucedían en casas particulares, para pequeñas redes de amigos de confianza.

En este contexto, el más celebrado de los conceptualistas rusos, Ilya Kabakov (n. 1933), desarrolló su trabajo individual a la par de su trabajo oficial como ilustrador de libros para niños. *Álbumes* (1972-1975) de Kabakov son narrativas ilustradas y cada una gira en torno a un personaje ficticio. La mayoría de ellos están solos, aislados, son figuras idiosincrásicas en los márgenes de la sociedad, resguardados en un mundo de sueños privados como en un capullo. El primero, *Sentado en el armario Primakov*, es típico en cuanto a que describe la vida de un niño que se sienta en un armario oscuro y se niega a salir; cuando lo hace, ve al mundo en términos de pinturas abstractas modernistas. Cada *Álbum* estaba acompañado por dibujos y comentarios generales sobre el personaje realizados por otros comentaristas ficticios. Estos *Álbumes* no eran leídos como libros, sino actuados por el artista para pequeños grupos de amigos. Boris Groys recuerda que uno haría cita con Kabakov (en lugar de organizar una visita de estudio) e iría a su casa, donde el artista colocaría el libro sobre un atril y leería el texto completo en un tono de voz neutro e inexpresivo. La experiencia era extremadamente monótona, pero tenía una cualidad ritual en la cual voltear las páginas se convertía en algo central. La mayoría de las lecturas tomaban una hora, a pesar de que Groys



Ján Budaj, *El almuerzo (I)*, 1978.

recuerda haber asistido a un performance de cinco horas.⁷⁴ Uno de los puntos clave que emergen aquí es el uso de un lenguaje neutro, descriptivo y analítico, enfocándose en lo inadvertido, lo banal y lo marginal; otro es que las historias estaban dirigidas más hacia formas de supervivencia y resiliencia inventadas que hacia la crítica; y otro es el motivo repetido de individuos aislados negociando el escrutinio interminable e incómodo de los vecinos en un departamento comunal.⁷⁵ Todos estos puntos proveen un precursor contextual importante para la obra que se discute en el resto de este capítulo.

En este contexto literario, con una reverencia fuerte hacia la expresión textual, el Grupo Acciones Colectivas (GAC) (*Kollektivnye Deistvia*, o *K/D*) fue formado en 1976; concebido inicialmente

74. Groys, entrevista con la autora, Nueva York, 28 de enero de 2010.

75. "El departamento comunal es el lugar donde la dimensión social ocurre de la manera más horrible, avasallante y radical, donde el individuo queda al desnudo frente a la mirada de los otros. Más aún, esta mirada pertenece a extraños sumamente hostiles que explotan constantemente su ventaja de observar con el fin de tomar ventaja en la lucha de poder dentro del departamento comunal." Boris Groys, "The Theatre of Authorship", en Toni Stoos [ed.], *Ilya Kabakov: Installations 1983–2000*, *Catalogue Raisonné*, vol. 1 (Kunstmuseum Bern: Richter Verlag, 2003), p. 40.

por cuatro artistas, en 1979 eran siete.⁷⁶ El grupo tomó su camino siguiendo a la primera generación de conceptualistas de Moscú, especialmente Kabakov; su teórico central, Andrei Monastyrsky (n. 1949), ha contado que sus primeras piezas eran percibidas como una forma de lectura de poesía.⁷⁷ La mayoría de sus acciones seguían, típicamente, un formato estándar: un grupo de 15 a 20 participantes eran invitados por teléfono (en una época en la que, por supuesto, las líneas telefónicas estaban intervenidas) para tomar un tren en una estación designada a las afueras de Moscú; caminarían de la estación a un campo remoto; el grupo esperaría alrededor (sin saber lo que sucedería), antes de atestiguar un evento mínimo, quizá misterioso, y a menudo, aparentemente sin importancia. Al regresar a Moscú, los participantes escribirían un recuento de la experiencia y ofrecerían interpretaciones de su significado; éstos se convertirían posteriormente en el centro de la discusión y debate entre los artistas y su círculo.⁷⁸

Debería hacerse evidente de manera inmediata que el intelectualismo de esta estructura es un desarrollo considerable del modelo de los 60, bajo el cual parecía suficiente que las cosas simplemente *sucedieran*, y a través de lo cual el sujeto adquiriría un nivel más vívido y auténtico de la realidad (como se ha

76. En 2005 había cinco miembros, de acuerdo con una entrevista con Monastyrsky en *Flash Art*, octubre 2005 (p. 114). El grupo inicial estaba conformado por Nikita Alekseev, Georgii Kizevalter, Andrei Monastyrsky y Nikolai Panitkov, a quienes se unieron posteriormente Igor Makarevich, Elena Elagina y Sergei Romashko. El grupo continuó produciendo alrededor de ocho performances por año, a pesar de que el carácter de su obra ha cambiado considerablemente desde 1989: las acciones son más complejas, con más referencias al misticismo de Europa del Este, y hacen uso frecuente de la documentación (especialmente registros en *cassette*) de acciones anteriores.

77. Respecto a los aspectos literarios del conceptualismo moscovita, Kabakov ha señalado el rol central de la tradición de la literatura rusa del siglo XIX: "La literatura se tomó todas las funciones morales, filosóficas, pedagógicas y reveladoras, concentrando todas ellas en sí misma y no simultáneamente en las artes visuales, lo cual sí sucedió en Europa Occidental." Kabakov, "On the Subject of the Local Language", en Kabakov, *Das Leben Der Fliegen*, p. 237.

78. Debe señalarse que el GAC también designó acciones para individuos o pares; por ejemplo, *Para N Panitkov (Tres obscuridades)*, 1980; *Para G Kizevalter (Eslógan-1980)*, 1980; *El encuentro*, 1981; *Para N Alekseev*, 1981. Era menos común que las acciones sucedieran en departamentos privados (*Playback*, 1981) o en las calles de la ciudad (*Exit*, 1983; *El grupo*, 1983).



Ilya Kabakov en su estudio, recitando uno de sus *Álbumes*, ca. 1976.

visto, por ejemplo, en la obra de Knížák y Kaprow). Monastyrsky complica este paradigma al intentar producir situaciones en las que los participantes no tenían idea de lo que iba a suceder, al grado en el que a veces les parecía difícil saber si habían o no experimentado de hecho una acción; cuando los participantes finalmente se involucraban, nunca sucedía en el lugar donde lo esperaban.⁷⁹ El GAC extendió la temporalidad del arte basado en eventos lejos de la pura presencia y la llevó a una relación de distancia entre el *entonces* (pensé haber experimentado...) y el *ahora* (entiendo que fue de otra manera...). La importancia de que la producción de esta distancia no fuera sólo temporal sino social es igualmente central, pues comprende un espacio para la ambigüedad de la comunicación de otra forma ausente en

79. Monastyrsky se refiere a ello como un estado psicológico de *preexpectación*, creado a través de la forma de la invitación, y a través de peculiaridades espaciotemporales del trayecto al sitio del evento. Ver Monastyrsky, "Preface to the First Volume of Trips to the Countryside", en Boris Groys (ed.), *Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow 1960-1990* (Frankfurt: Schirn Kunsthalle/Hatje Cantz, 2008), p. 335.

la ideología rígida y monolítica del colectivismo soviético. Cada evento es, efectivamente, “una acción vacía”, diseñada para impedir que la interpretación tenga lugar durante el performance y, por lo tanto, sirve para incitar todo rango de respuestas, las cuales eran desarrolladas individualmente, pero compartidas dentro del grupo.

La primera acción clave que cristalizó esta forma de trabajar fue *Aparición* (13 de marzo de 1976). Conceptualizada por Monastyrsky, Lev Rubinstein, Nikita Alekseev y Georgii Kizevalter, involucraba alrededor de 30 miembros de la audiencia como participantes. Al llegar al remoto campo de Izmaylovskoe, se le pidió al grupo que esperara y que observara algo que sucedía a la distancia. Con el tiempo, un par de los organizadores se hicieron visibles en el horizonte, a lo que Monastyrsky se refiere como la “zona de lo indistinguible”: el momento en el que uno puede decir que algo está sucediendo, pero las figuras están demasiado lejos para tener una idea clara de quiénes son y de lo que está ocurriendo exactamente. Las figuras se acercaban al grupo y les daban un certificado por haber asistido al evento (GAC se refería a esto como *factografía*). Monastyrsky explicó después que lo que había sucedido en el campo no era que ellos (los organizadores) hubieran aparecido para los participantes, sino que los participantes habían aparecido *para ellos*. Esta inversión de lo que uno puede esperar de una acción artística —el desencadenamiento de eventos para *los organizadores* más que para la audiencia— estaba en relación con la preferencia del grupo por la banalidad de la espera más que por la producción de un evento vívido y memorable a nivel visual: Monastyrsky describió la eventual aparición de los participantes en la obra como una *pausa*, reconceptualizando entonces la espera no como un prelude a una acción más específica, sino como el evento principal.⁸⁰ De manera típica, el enfoque principal del GAC nunca está en la acción que aparentemente sucede en el paisaje nevado, sino en el aplazamiento y en el desplazamiento de esta acción

80. “Y, aún así, si la experiencia hasta ahora es pura expectación, se transforma ahora la apariencia del objeto de percepción en el campo real. *Es interrumpida*, y aquí comienza el proceso de observación extenuante, acompañada por el deseo de entender lo que este objeto significa. Desde nuestra perspectiva, esta nueva etapa de la percepción constituye una pausa. Mientras que es una etapa necesaria en el proceso de percepción, no es en absoluto el evento en aras del cual todo esto se organizó.”, Groys (ed.), *Total Enlightenment*, p. 336.

tanto física (los eventos suceden donde uno no estaba preparado para verlos) como semánticamente. La experiencia fenomenológica de los eventos estaba subordinada a la actividad conceptual y lingüística que tuvo lugar posteriormente en la mente de los participantes: en palabras de Monastyrsky, el contenido mitológico o simbólico de la acción "solamente es usado como un instrumento para crear el nivel 'interior' de percepción" en el espectador.⁸¹

Esta técnica puede ser vista en otros trabajos tempranos como *Imágenes* (11 de febrero de 1979), el cual dividía a los participantes en dos grupos, uno de los cuales desarrolló una acción en la nieve, observado por el otro grupo. Doce series de 12 sobres de colores (en tamaños gradualmente más grandes) fueron distribuidos a 12 de los 30 participantes. Dentro de cada sobre estaba la descripción de los componentes clave del evento: desde el itinerario, la ambientación y el clima, a la reacción de la audiencia, el significado y la interpretación. Después de que habían leído la descripción, se instruía a los participantes para que doblaran y pegaran cada serie de sobres uno encima del otro, para formar un patrón concéntrico de color; éstos fueron firmados después como certificados de asistencia de los participantes. Mientras que todo esto sucedía, tres de los organizadores cruzaron el campo y caminaron hacia el bosque del otro lado. Una vez más, la "zona de lo no distinguible" fue puesta en juego: ocupar a los participantes haciendo las imágenes era una distracción de la acción al margen, principalmente la desaparición de los organizadores en el bosque. La acción ostensible (encontrar y armar los sobres de colores) fue socavada por la ligera sustracción de la presencia de los organizadores, indicando que —contra los modelos estadounidense y europeo del *happening*— las obras del GAC no están basadas en una experiencia compartida de presencia e inmediatez auténticas.

En su artículo "Siete fotografías" (1980), Monastyrsky presenta siete fotos casi idénticas de un campo nevado, cada una de las cuales se relaciona con una acción distinta del GAC, incluyendo *Apariciones* e *Imágenes*. La pálida similitud entre las imágenes es divertida, pero afirma su punto de que los materiales secundarios tales como fotografías, instrucciones, descripciones y recuentos por parte de los participantes tienen una realidad estética completamente separada de la propia acción. (En el mejor de los casos, escribe, "la familiaridad con las fotografías y los textos puede traer a

81. *Ibid.*, p. 333.

colación una sensación de indeterminación positiva”).⁸² Influenciado por la semiótica y haciendo referencias frecuentes a Heidegger, Monastyrsky sostiene que las acciones del grupo resultan en una experiencia real para los participantes, pero no en una *imagen* de la experiencia. La presencia existencial del evento sucede en la conciencia de los espectadores (como un estado de “anticipación completada”) y, por lo tanto, no puede ser representada: “Lo único que puede ser representado es lo que acompaña a este proceso interno, lo que sucede en el campo de la acción en ese momento.”⁸³ La precisión enigmática de esta idea, en la que la documentación se concibe como una representación de lo que *acompañaba* a una experiencia artística, explica la cualidad repetitiva de las fotografías del GAC de que (aparentemente) nada estaba sucediendo, dado que el registro sólo parece ser la retracción de la acción. Cada fotografía debe ser considerada, escribe Monastyrsky, como “el signo de un orden superior, el signo de ‘un vacío no arbitrario’ con el siguiente significado: ‘nada es representado en ello porque nada sucedió en el momento dado, pero porque lo que sucedió es esencialmente imposible de representar’”.⁸⁴ El tono altamente teorizado y cuasimítico de esta posición, le da al GAC un estatus único dentro de la historia de la documentación del performance, mientras que también es altamente sugerente del acercamiento documental maduro para ser reexplorado hoy día.

El artículo de Monastyrsky fue escrito antes de *Diez apariciones* (1981), y parece allanar el camino para el carácter central de la fotografía en esta obra. Se le notificó a los participantes que cada persona que asistiera tendría que ser un participante; a aquéllos que no estuvieran dispuestos a serlo, se les recomendaba no asistir. La acción tuvo lugar en un campo nevado y fue organizada en torno a un panel con docenas de clavos y bobinas, cada uno con 200-300 metros de hilo blanco enrollados. La tarea para los diez participantes era alejarse de la tabla en direcciones distintas hacia el bosque que rodeaba el campo, mientras sostenían el extremo del hilo que le había sido dado a cada uno de ellos. Kabakov describe a detalle la locura emocional que desató: desde ansiedad (sobre qué

82. Andrei Monastyrsky, “Seven Photographs”, traducido por Yelena Kalinsky, disponible en <http://conceptualism.letov.ru>.

83. *Ídem*.

84. *Ídem*.



Grupo Acciones Colectivas, *Aparición*, 1976.

tanto tiempo estarían parados en el frío) a miedo (sospechando que los organizadores fueran unos sádicos) a alegría pura y “melancolía mística” al llegar por fin al otro extremo del hilo, al cual se le había colocado un papel que contenía el “texto factográfico” (el nombre de los organizadores, el tiempo, la fecha y el lugar de la acción).⁸⁵ Hasta este punto dependía de los participantes decidir qué sucedía a continuación. Ocho de ellos caminaron de regreso del bosque para unirse nuevamente con los organizadores; dos no regresaron y tomaron un tren de vuelta a Moscú. A aquellos que regresaron, se les dio una fotografía de ellos mismos emergiendo del bosque, cuyo pie era: “La aparición de [nombre] el 1° de febrero de 1981.” La documentación fotográfica simulada había sido unas semanas antes, pero no era posible diferenciarla de la apariencia real de los participantes mientras emergían fuera del bosque. Monastyrsky también utiliza la frase “acción vacía” para referirse a estas imágenes: un mero signo del tiempo transcurrido entre el final de la primera fase de la acción para los participantes (al recibir el texto factográfico) y su reaparición en el campo (“el evento representado y culminante en la estructura de la acción”).⁸⁶

85. Ilya Kabakov, “Ten Appearances”, en *Kollektivnye deistviya, Poezdki za gorod* (Moscú: Ad marginem, 1998), pp. 151-152, traducido al inglés por Anya Pantuyeva.

86. Andrey Monastyrsky, “Ten Appearances” (1981), reimpresso en Bishop (ed.), *Participation*, p. 129.



Grupo Acciones Colectivas, *Imágenes*, 1979.

Tanto el acto como la imagen son significantes vacíos; el significado es formulado posteriormente por la reflexión en la totalidad de los eventos experimentados.

Por supuesto, el hecho presente de que dos participantes, Nekrasov y Zhigalov, no regresaran al grupo, no significó que la obra fuera un fracaso. Por el contrario, aseguró Monastyrsky, mostró que los participantes habían salido de “un espacio no artístico y sin construcción artificial” —en otras palabras, una realidad cotidiana en la cual eran capaces de actuar de acuerdo con su propia voluntad—. ⁸⁷ Esto, razonaba Monastyrsky, era por lo que la gente seguía regresando a sus eventos durante el curso de 15 años: la naturaleza *pretextual* de las experiencias del grupo aseguraba que los participantes siguieran intrigados, y también motivados continuamente para escribir descripciones y análisis. Dado que era virtualmente imposible analizar los eventos mientras sucedían,

87. Esto es corroborado por el recuento de Kabakov: “Tenía cierto espacio de libertad y tenía que decidir qué hacer entonces. Pero, de hecho, no tenía duda o especulación sobre qué hacer —partir, etcétera—, nada en absoluto. Lo que quería hacer inmediatamente era compartir esta alegría que experimenté con los otros, y también agradecer a aquellas personas que hicieron que esto me sucediera”. Kabakov, “Ten Appearances”, p. 153.

CLAIRE BISHOP



Grupo Acciones Colectivas, *Diez apariciones*, 1981.



Grupo Acciones Colectivas, *Diez apariciones*, 1981.

estos intentos hermenéuticos tenían un aspecto compensatorio, persiguiendo interminablemente un significado que permanecía elusivo, precisamente porque la generación de distintas posiciones interpretativas *era* el significado.⁸⁸ El exceso de textos resultantes de estas acciones fue agrupado en libros cada tres o cinco años, y han sido publicados en ruso y alemán bajo el título *Viajes a la campiña*. El grupo trabaja actualmente en el undécimo volumen.⁸⁹ El segundo volumen, de 1983, por ejemplo, tiene una estructura típica: un prefacio teórico de Monastyrsky; descripciones de los eventos con fotografías; un apéndice de documentación, que incluye el esquema de *Diez apariciones*, y una lista de diapositivas; textos de los participantes (incluyendo a Kabakov); fotografías y descripciones de las acciones de artistas individuales que se relacionan con las acciones del GAC, tales como *Tapa plana* (1983); comentarios y fotografías. Los volúmenes posteriores incluyeron también entrevistas y una lista de videos, producidos después de que Sabine Hängsen se uniera al grupo desde Alemania.

Boris Groys ha observado cómo los performances del GAC eran “documentados meticulosamente, casi de forma burocrática, comentados y archivados”.⁹⁰ Tal producción textual es una de las características dominantes de su práctica, y la posiciona como el punto contrario al impulso por hacer arte participativo en las culturas occidentales —el cual se opone invariablemente a la atomización de las relaciones sociales bajo el consumo del espectáculo—. Groys ha afirmado que, por el contrario, la sociedad soviética

88. Viktor Tupitsyn: “Lo mismo sucede en el combate: mientras estás en medio de él, todos están tan ocupados con ‘lo físico’, que todas las clases de actividades hermenéuticas están impedidas. Después, no obstante, este vacío va a ser llenado con interpretaciones, cuyo exceso compensará la falta de interpretación en el sitio de la Acción”.

Monastyrsky: “¡Exactamente! ... Una gran cantidad de textos sobre nuestras Acciones fueron redactadas tanto por los espectadores como por los organizadores, a quienes les gustaba igualmente escribir lo que había sucedido realmente —primero Kabakov, seguido por Leiderman, y después por Bakshtein y otros. Eran obligados a hacerlo con el fin de compensar la imposibilidad de comentar e interpretar las Acciones mientras éstas ocurrían”. (Tupitsyn y Monastyrsky, entrevista sin publicar, 1997, archivo de Exit Art, Nueva York.)

89. Las traducciones al inglés y la documentación fotográfica de la obra puede ser encontrada en <http://conceptualism.letov.ru>.

90. Groys, “Communist Conceptual Art”, en Groys (ed.), *Total Enlightenment*, p. 33.

era una sociedad de producción sin consumo. No había espectador y no había consumidor. Todos estaban involucrados en un proceso productivo. Por ende, el papel de Acciones Colectivas y otros artistas de la época era crear la posibilidad de consumo, la posibilidad de una posición externa desde la cual uno pudiera disfrutar el comunismo.⁹¹

A lo que las obras del GAC dieron nacimiento no era, entonces, la presencia colectiva unificada e inmediatez, sino lo opuesto: diferencia, disidencia y debate; un espacio para la experiencia privatizada, la indecisión liberal democrática, y una pluralidad de especulación hermenéutica en el momento en el que discurso dominante y el régimen espectral fueron conducidos hacia un aparato de significado rígidamente esquematizado.⁹² Esto se transmite en la observación de Monastyrsky de que

en la era de Stalin o Brézhnev, la contemplación de una obra de arte involucraba cierta compulsión, una suerte de túnel de visión. No había nada periférico. Pero cuando uno viene a un campo —cuando uno va ahí, sobre todo, sin sentido alguno de obligación sino por razones privadas— se crea un espacio vasto y flexible, en el cual uno puede observar lo que quiera. Uno no está obligado a mirar lo que se le presente —esa libertad es, de hecho, toda la idea.⁹³

El uso del campo como telón de fondo para tantas de las obras del GAC es, por lo tanto, doblemente prominente.⁹⁴ No designaba un

91. Boris Groys, en Claire Bishop y Boris Groys, "Bring the Noise", en *Tate Etc.*, verano 2009, p. 38.

92. Groys, de nuevo: "Al mirar una pintura, de manera casi automática, los observadores soviéticos normales, sin haber escuchado jamás sobre Art and Language, veían esta pintura inherentemente reemplazada por sus comentario ideológico-político-filosófico, y solamente tomaban este comentario en cuenta al evaluar la pintura en cuestión —como soviética, medio soviética, no soviética, antisoviética, y demás—" (Groys, "Communist Conceptual Art", p. 31.)

93. Tupitsyn y Monastyrsky, entrevista sin publicar, 1997, archivo de Exit Art, Nueva York.

94. Los campos nevados han sido comparados en varias ocasiones con las *Pinturas blancas* de Malévich y las páginas blancas de los álbumes de Kabakov. Vale la pena señalar que Francisco Infante también ha desplegado el campo como el sitio de

rechazo específico de la ciudad ni un acogimiento consciente de la naturaleza; como señala Sergei Sitar, el campo no es elegido por sus méritos estéticos independientes, “sino, simplemente, como ‘el mal menor’, como el espacio menos ocupado, menos apropiado por el discurso cultural dominante”.⁹⁵ Para Monastyrsky, es un espacio “libre de cualquier afiliación”: “la campiña, para nosotros, no es la cultivada por campesinos sino aquella que es el destino vacacional de las clases intelectuales”.⁹⁶ Los campos trabajan menos para enmarcar (en la manera en que funciona la Plaza Wenceslas de Praga, enmarcando las acciones de Kovanda) que para *desenmarcar*; las múltiples perspectivas sobre la campiña pertenecían a las acciones neutras y sin fin definido del grupo, que eran ideadas para dejar espacio para el mayor número de posibilidades hermenéuticas. El resultado fue un espacio liberal privatizado que existía en un paralelo oculto a las estructuras sociales oficiales. Como recuerda Kabakov:

Desde el momento en que me subía al tren... mis objetivos, las preguntas y los problemas que me preocupaban constantemente, mis miedos propios y sobre los demás, se salían de mí. Lo más destacable, sin embargo, es que jaquellos quienes nos llevaban tampoco tenían objetivos! Y, por supuesto, hay algo más: por primera vez en mi vida, estaba yo entre “los míos”; teníamos nuestro propio mundo, paralelo al real, y este mundo había sido creado y comprimido por el Grupo A.C. hasta conseguir una materialidad completa, o, podría uno decir, tangibilidad completa –si es que esta noción es aplicable a algo que es absolutamente etéreo y escurridizo.⁹⁷

Entre las cavilaciones altamente teóricas de Monastyrsky sobre la semiótica y el orientalismo, y las narrativas más accesibles de

trabajos fotoconceptuales de finales de los 60, tales como *Dedicación* (1969), una composición al estilo de Malévich hecha de papeles de color sobre nieve.

95. Sergei Sitar, “Four Slogans of ‘Collective Actions’”, *Third Text*, 17:4, 2003, p. 364.

96. Tupitsyn y Monastyrsky, entrevista sin publicar, 1997, archivo de Exit Art, Nueva York.

97. Citado en “Serebrianyi Dvoret”, una conversación entre Ilya Kabakov y Victor Tupitsyn, en *Khudozhestvennyi Zhurnal*, 42, Moscú, 2002, pp. 10-14, citado en Viktor Tupitsyn, *The Museological Unconscious: Communal (Post-)Modernism in Russia* (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), p. 70.

quienes participaron en las obras, era este énfasis en la libertad —la construcción autoelectiva de un grupo social autodeterminativo— lo que formaba el núcleo social de la práctica del GAC.⁹⁸ La participación denotaba aquí la posibilidad de producir afecto individual y experiencias singulares, que estaban apoyadas en una relación meditativa con el lenguaje que, a la vez, presuponía la recepción y el debate colectivos.

V CONTRA LA DISIDENCIA

El arte participativo durante el socialismo de Estado en los 60 y 70 provee un contramodelo importante a los ejemplos contemporáneos de Europa y América del Norte. Más que aspirar a crear una esfera pública participativa como contrapunto al mundo privatizado del afecto y consumo individuales, los artistas que buscaban trabajar de manera colaborativa en el socialismo buscaron un espacio para nutrir el individualismo (de comportamiento, de acciones e interpretaciones) contra una esfera cultural opresivamente monolítica en la cual los juicios artísticos eran reducidos a la cuestión de su posición dentro del dogma marxista-leninista. Esto llevó a una situación en la cual la mayoría de los artistas no querían tener nada que ver con la política —y, de hecho, rechazaban incluso esta posición disidente— eligiendo, por el contrario, operar en un plano existencial: haciendo afirmaciones sobre la libertad individual, aun en las formas más sutiles o silenciosas.⁹⁹ Podemos contrastar este

98. Kabakov, de nuevo: “Ésta [acción] actualizaba uno de los aspectos más agradables y prácticamente desconocidos del *socius*, el *socius* que es tan doloroso en nuestra época. Aquí lo social no es antagónico contra ti, sino bien intencionado, confiable y extremadamente acogedor. Este sentimiento es tan inusual, ha sido tan poco experimentado antes, que no sólo te recupera, sino que también se convierte en un regalo maravilloso comparado con la realidad diaria”. Kabakov, “Ten Appearances”, p. 154, traducido al inglés por Anya Pantuyeva.

99. Un signo de la intensidad de esta actitud puede ser encontrado en una entrevista llevada a cabo con Beuys por dos rusos, V. Bakchayan y A. Ur, en la revista *samizdat*, *A-Ya* al momento de su retrospectiva en el Guggenheim. Sus preguntas hacían explícita la cautela del arte en tener algo que ver con el cambio social, dado que la obra de la vanguardia post 1917 fue apropiada de manera flagrante por parte de los oficiales políticos: “Nuestra experiencia rusa muestra que coquetear con la

acercamiento con aquél de los artistas en Argentina (discutido en el Capítulo 4), donde la participación era usada como un medio para provocar a las audiencias en una autoconciencia agudizada de sus condiciones sociales y por lo tanto (se anhelaba) los llevaría a tomar acción en la esfera social. Para los artistas que vivían en el comunismo, la participación no tenía esos objetivos de agitación. Era, por el contrario, un medio para experimentar un modo de experiencia colectiva más auténtico (por ser individual y autoorganizado) que los prescritos por el Estado en los desfiles oficiales y espectáculos de masas; como tal, con frecuencia adquiere formas escapistas o celebratorias. Hoy día estos términos suscitan crítica en la escritura sobre arte contemporáneo, lo que significa un rechazo deliberado por parte de los artistas en involucrarse con su realidad política y expresar una posición crítica ante ella. Pero este juicio significa también la insuficiencia de nuestra capacidad por defender el valor intrínseco de las experiencias artísticas en la actualidad. Si los ejemplos de la vanguardia bajo el socialismo en los 60 y 70 son "políticos", lo son sólo en el sentido en el que habla Rancière de lo *metapolítico*: una redistribución del mundo sensible más que una posición política (y activista) identificable. En una sociedad donde la equidad es impuesta a través de la represión, las expresiones artísticas de libertad individual aparecen en primer plano.¹⁰⁰ Las obras discutidas en este capítulo nos recuerdan que hay un espacio inimaginablemente grande entre el manejo de tal conciencia del contexto y los actos de disidencia heroicos (al ser los últimos, en gran parte, una fantasía de Occidente). La realidad de la vida diaria en esos regímenes requiere un entendimiento más sobrio de los gestos artísticos conseguidos ahí, y una apreciación de la sutileza consumada con la que tantos de ellos fueron llevados a cabo.

política es peligroso para un artista. ... ¿No estás asustado de que el artista que vive dentro de ti esté siendo conquistado por el político?" V. Backchahyan y A. Ur, "Joseph Beuys: Art and Politics", en *A-Ya*, 2, 1980, pp. 54-55.

100. La excepción de esto, y un importante punto de contraste, sería el movimiento estudiantil en la antigua Yugoslavia, que en 1968 demandó una forma de comunismo más auténtica e igualitaria. Los centros culturales estudiantiles albergaron las galerías donde el arte experimental de este periodo fue mostrado por primera vez.

6

Personas incidentales: APG y artes comunitarias

El periodo post 68 en Gran Bretaña vio la formación de dos intentos por pensar nuevamente el papel del artista en la sociedad. El primero fue puesto en acción en 1966, y sus políticas fueron rebatidas unos años después de su concepción: el Artist Placement Group (APG) [Grupo de Colocación de Artistas], fundado por el artista John Latham y su entonces pareja Barbara Steveni, que continuó hasta 1989 cuando fue renombrado O+I.¹ El segundo es el movimiento de artes comunitarias, cuya emergencia en el Reino Unido forma parte de un empuje internacional a lo largo de Europa y América del Norte para democratizar y facilitar la creatividad laica e incrementar el acceso a las artes por parte de las audiencias menos privilegiadas. El desarrollo de ambos representa dos polos distintos del replanteamiento del lugar del artista en la sociedad a finales de los 60 y en los 70: uno en el cual el artista se coloca dentro de una compañía o dentro de un cuerpo gubernamental, y uno en el cual el artista individual asume el rol de facilitar la creatividad entre la gente *común*. Debería señalarse que la literatura académica sobre estos dos movimientos es escasa: el grueso de las publicaciones sobre artes comunitarias tiende a comprender

1. O+I son las siglas de Organización e Imaginación, y es una consultoría de artistas independiente e internacional, así como un cuerpo de investigación.

reportes y evaluaciones de proyectos específicos más que una narrativa sintetizada; el APG apenas ha comenzado recientemente a ser el centro de una reevaluación histórica en el Reino Unido, en parte debido a la muerte de John Latham en 2006 y a la cesión del archivo del APG a la Tate en 2004 (aún sin catalogar al momento en que esto se escribe), pero debido también al interés de una generación más joven de artistas y curadores que ven paralelos entre sus propias actividades basadas en intervenciones y aquéllas del APG.²

I LA FORMACIÓN DEL APG

Usualmente, se considera al APG como el hijo intelectual de John Latham (1921-2006), un artista de medios mixtos involucrado periféricamente con el ensamblaje y el Fluxus durante los 60.³ Latham comenzó haciendo relieves y ensamblajes a partir de 1954, usando la tecnología de la pintura en *spray*, nueva para entonces; realizó también filmes, acciones, y participó en el Simposio sobre la Destrucción en el Arte en el ICA de Londres en 1966. Los intereses de Latham vinculaban arte, filosofía y ciencia, y se evidencian en el uso de los libros como un material escultórico de 1958 en adelante: las publicaciones son convertidas en monumentos, quemadas, incorporadas en los ensamblajes, o incluso sumergidas en un tanque con pirañas. Probablemente es mejor conocido por su performance de 1966 *Still and Chew*, en el cual él y varios de sus estudiantes masticaron una copia de *Arte y cultura*, de Clement Greenberg,

2. Una conferencia en Tate Britain buscaba enfatizar la relevancia del APG para artistas contemporáneos, incluyendo a Carey Young, Platform, y Böhm y Lang. Ver *Art and Social Intervention: The Incidental Person*, Tate Britain, 23 de marzo de 2005, disponible en www.tate.org.uk. Más recientemente, Douglas Gordon comparó su método al hacer *Zidane: A 21st Century Portrait* (2006, con Philippe Parreno) como “parte de una práctica extendida de una idea de los 60 del Artist Placement Group. Nos ubicamos con la ayuda de varias personas, pero, manteniendo la idea del Artists Placement Group, no construimos un evento, sino que nos incluimos en él”. Gordon, en Hans-Ulrich Obrist, *The Conversation Series: Philippe Parreno* (Köln: Walther König, 2008), p. 116.

3. Latham permaneció en los márgenes de las tendencias principales en los 60, pero participó en las exposiciones *New Realists* (Sidney Janis Gallery, Nueva York, 1962) e *Information* (MoMA, Nueva York, 1970).

prestado de la biblioteca de la escuela de arte St. Martins. Cuando la biblioteca solicitó que regresara el libro, Latham lo hizo, pero como una redoma de páginas masticadas. (El performance causó que Latham fuera despedido de su trabajo en St. Martins, pero los restos —*Art and Culture* [1966-1969]— fueron adquiridos por el MoMA en 1970.) En el mismo año, 1966, Latham estableció el APG junto con su pareja Barbara Steveni, también con formación de artista.⁴ La organización tenía como premisa la idea de que el arte debe hacer una contribución útil al mundo, y que los artistas pueden servir a la sociedad —no al hacer obras de arte sino a través de sus interacciones verbales en el contexto de las instituciones y organizaciones. Con este fin, Latham y Steveni organizaron colocaciones o residencias para artistas británicos en un rango de corporaciones privadas y cuerpos públicos.

Steveni recuerda que la idea original para tal organización fue iniciativa de ella. Estaba en contacto con los artistas de Fluxus a inicios de los 60, y recuerda cómo le llegó la idea del APG una noche en 1965 mientras recogía desechos para Daniel Spoerri y Robert Filliou en el Slough Trading Estate* a las afueras del oeste de Londres. Ella se dio cuenta de que, socialmente, podría ser más útil que los artistas usaran los materiales abandonados *dentro* de esas fábricas que fuera de ellas. La idea tuvo un mayor empuje cuando Steveni fue invitada por Frank Martin a dar un seminario en St. Martins sobre el rol del artista en la sociedad, y a hacer un cuestionario semanal con los estudiantes sobre este tema. Martin la alentó a conocer a sir Robert Adeane, el influyente presidente de varias compañías (incluidas Esso e ICI). Adeane se entusiasmó con la propuesta de Steveni y se ofreció para estar en el comité del APG; Steveni reunió uno apuradamente, y en 1966 el APG se convirtió en una organización lista para negociar colocaciones entre artistas y empresas.⁵

* Un área industrial [N. del T.]

5. Los primeros miembros del consejo incluyeron al artista William Coldstream, Frank Lawson, Julie Lawson (entonces secretaria de Roland Penrose), Michael Compton (curador del Tate), y al coleccionista suizo Bernard Bertinger como presidente. (Entrevista con Barbara Steveni por Melanie Roberts, 22 de junio de 1998, National Sound Archive, British Library, cinta 8.)

La forma en que se organizaban las colocaciones de artistas no era una mera cuestión pragmática, sino que permite entender la orientación ideológica del APG. Para expresar su procedimiento de la manera más llana: Barbara Steveni le escribiría a una selección de organizaciones anfitrionas delineando los objetivos del APG; se les invitaba a pagar una suma al artista, quien realizaría una residencia en el sitio; a cambio, se le aconsejaba a las compañías no anticipar la producción de una obra de arte, sino a que pensarán en que tenían el beneficio de un creativo extraño en su horizonte (una *persona incidental*, en la terminología del APG). Steveni enmarca el propósito del APG como una nueva forma de mecenazgo que une dos dominios dispares, la industria y las artes:

El APG existe para crear una asociación mutuamente benéfica entre artistas y organizaciones en la industria, el comercio y el servicio público. Su intención no es la de una relación tradicional de mecenazgo. Por el contrario, buscan tener un artista involucrado en el trabajo del día a día de una organización. La última puede esperar un beneficio en una variedad de formas. Éstas pueden variar desde contribuciones a la creación de algún objeto concreto a nuevas ideas sobre métodos de trabajo... El objetivo del APG es intentar reducir la brecha entre los artistas y la gente en el trabajo, para que cada uno pueda beneficiarse de la perspectivas y acercamientos del otro sobre una actividad.⁶

Por supuesto, el procedimiento era más complejo que lo que indica este resumen. Se esperaba que el anfitrión pagara entre £2 000 y £3 000 por artista, dependiendo de su edad y experiencia —una suma generosa, incluso para los estándares actuales, especialmente si consideramos que no había un compromiso contractual por parte del artista para producir una obra de arte—. Idealmente, el proceso constaría de tres fases. En primera, un estudio de viabilidad, que duraría alrededor de un mes: la compañía pagaría honorarios al APG, que enviaría los nombres y currícula de tres artistas, quienes a la vez visitarían la organización y reportarían las posibilidades para su colocación. La fase dos comprendía un acuerdo entre el APG y la organización respecto a cuestiones prácticas y le-

6. Carta de G.F.R. Barclay (jefe departamental del Servicio Civil) a otros departamentos gubernamentales preguntando si estaban interesados en trabajar con el APG. Enero 1973; documentos de John Walker, Tate Archive: 99137174, p.5.

gales: la semblanza del artista, la duración del contrato, los honorarios del artista, la comisión a recibir por el APG, la propiedad de cualquier obra producida y demás. La tercera fase era una exposición, a pesar de que esto no se consideraba necesario o esencial para la colocación.

El estatus del APG como un objeto histórico del arte es por lo tanto extremadamente complejo, dado que requiere que confrontemos múltiples autorías en contextos específicos: primero, el marco teórico de Latham y Steveni; segundo, la práctica y las inclinaciones de los artistas que colocaban, y tercero, el carácter de los negocios y organizaciones en las cuales estas colocaciones se sostenían —cada una era una constelación de individuos específicos abiertos en mayor o menor grado a la colaboración.

Para 1969, las primeras colocaciones ya estaban en progreso. Varios de los artistas involucrados son bien conocidos dentro del contexto británico de los 60 y 70, pero sólo unos cuantos tienen reputación de alcance internacional hoy día. El artista de video David Hall fue colocado en Aerolíneas Británicas Europeas y en la Televisión Escocesa; el artista de performance Stuart Brisley en la Compañía de Muebles Hille; Lois Price en la Corporación de Desarrollo de Milton Keynes; John Latham en la Junta Nacional de Carbón, y en el hospital del Pabellón Clare, en Cambridge; el escultor Garth Evans en la Corporación Británica del Acero.⁷ Las colocaciones posteriores incluyeron a Ian Breakwell (quien trabajaba en cine, dibujo y en un diario) en Ferrocarriles Británicos y en el Departamento de Salud; el artista y músico Andrew Dipper en Esso; el artista y músico David Toop en el Zoológico de Londres, y el escultor Barry Flanagan en una productora de plásticos (Scott Bader). A partir de esta lista se puede ver inmediatamente que la elección de la organización tiende hacia la industria pesada y las compañías nacionalizadas, y que todos los artistas son hombres, a pesar de que la fuerza dirigente detrás de las colocaciones era Barbara Steveni, cuya persistencia persiguiendo a las organizaciones

7. Evans recuerda que él se involucró con el APG “por la puerta trasera”, ya que la Compañía Británica de Acero decidió establecer, tras la iniciativa de Steveni, una beca de investigación para un artista, la cual sucedería junto a otras becas para la industria, la ingeniería, etcétera. La beca operaba a través de una convocatoria abierta, evitando por lo tanto las negociaciones intermedias del APG. (Evans, entrevista con la autora, Nueva York, 22 de septiembre de 2009.)

no puede ser subestimada.⁸ Fueron enviadas muchas más cartas que las respuestas recibidas; para el momento de la exposición en la galería Hayward en 1971, sólo seis colocaciones habían sido establecidas después de las más de 100 cartas de acercamiento.⁹

El eslogan del APG era “el contexto es la mitad de la obra”, una idea acorde con las tendencias postestudio del arte a finales de los 60, y en deuda con trabajos anteriores como las *White Paintings* de 1951 de Robert Rauschenberg (una serie de lienzos monocromáticos brillantes que reflejan las sombras y luz en la galería) y de John Cage, *4'33"* (1952, un performance “silencioso” en el cual el sonido periférico se convierte en el contenido de la composición). No obstante, en lugar de jalar a las audiencias hacia *adentro* de la obra, como Rauschenberg y Cage lo habían hecho, el APG operaba bajo el principio contrario de llevar al artista *hacia afuera*, dentro de la sociedad. La idea de los artistas trabajando con empresas e industrias era una tendencia familiar a finales de los 60. Los primeros documentos del APG hacen referencia a ejemplos en Europa como modelos comparativos: en Francia, el Groupe Recherche d'Art Visuel (GRAV, discutido en el Capítulo 3), patrocinados por industriales interesados en la explotación de técnicas y fenómenos visuales; en Holanda, la compañía de electricidad Philips trabajó directamente con un artista para hacer arte robótico; en Italia, había competencias patrocinadas por Esso y Pirelli, mientras que en Gran Bretaña, varios escultores estaban trabajando con materiales nuevos que requerían una colaboración cercana con acerías (Eduardo Paolozzi), laboratorios de níquel (John Hosking) y fabricantes de fibra de vidrio (Phillip King). En los EEUU, Experimentos en Arte y Tecnología (EAT), fundado en 1966 por el científico de los Laboratorios Bell, Billy Klüver, en colaboración con Robert Rauschenberg, buscaba poner la ciencia al servicio de la innovación artística; mientras tanto, en el mismo año en la costa Oeste, el curador Maurice Tuchman estableció el programa de Arte

8. Latham veía a los artistas como personal preeminentemente conveniente dentro de las compañías porque ya operaban con una base temporal más larga que otros grupos en la sociedad, están entrenados ya para manejar conceptualmente materiales que no les son familiares, y destacan por su independencia y creatividad.

9. Stuart Brisley, entrevista con la autora, Londres, 9 de agosto de 2009. Steveni, quien confiesa no aceptar *no* por respuesta, coloca el radio general un poco más alto, con alrededor una de cada 10 cartas con algún tipo de respuesta.

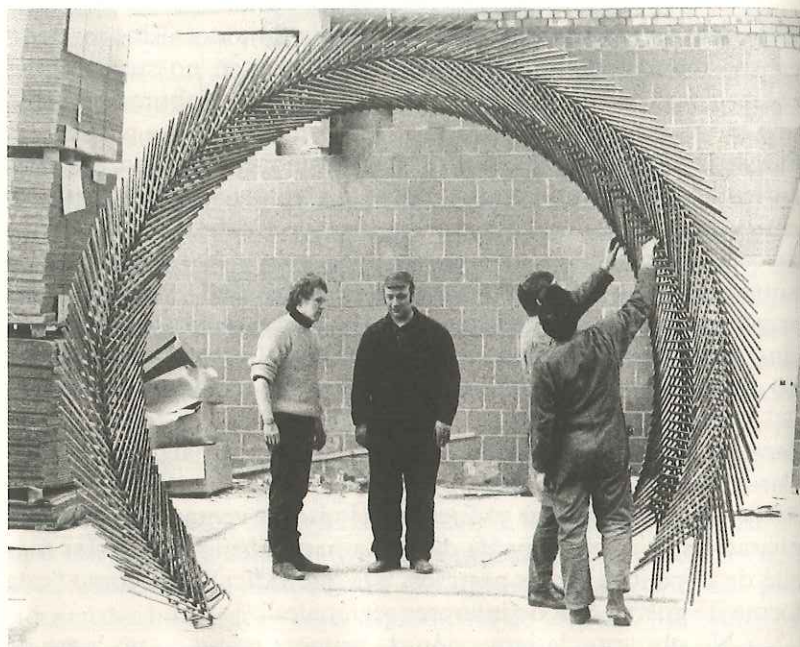
y Tecnología en el LACMA.¹⁰ El APG difería de todos estos modelos en sus fundamentos fuertemente teóricos, y en no sustentar las colocaciones en torno al patrocinio o usando la colaboración como una forma de ganar acceso a una tecnología nueva. La ciencia y la industria no estaban al servicio del arte, sino, al contrario, eran dos ámbitos que se confrontarían entre sí ideológicamente. Desde la perspectiva de hoy, es tentador sugerir que la agenda tácita detrás de cada colocación era que el arte tuviese un efecto positivo y que humanizara a la industria a través de la creatividad inherente de los artistas y su relativa ignorancia de las convenciones de los negocios, pero Steveni sostiene que éste no era el caso. Los resultados no eran determinados por adelantado, y dependían por completo del artista individual en un contexto dado; esto era lo que el APG llamaba el "informe abierto".¹¹ Aun así, algunos artistas estaban claramente más politizados que otros, y esto se reflejaba en sus decisiones para trabajar ya fuera en el piso de ventas o en la administración de una compañía dada. Latham mismo decía estar más allá de la política de los partidos, a la que ridiculizaba como "una forma de guerra civil de intereses regionales".¹²

No obstante, la inmersión de primera mano en un lugar de trabajo industrial podría tener el efecto de reforzar los compromisos políticos ya existentes de los artistas. Stuart Brisley, quien decidió trabajar en el piso de ventas de la fábrica de muebles Hille, procedió con su colocación en una forma que le sonará familiar a cada artista que trabaje hoy en día en respuesta a un sitio: la tarea principal era social (ganar la confianza) más que realizar un objeto escultórico. Al ir a la fábrica tres o cuatro días por semana mientras

10. El festival *Nueve noches: Teatro e ingeniería*, la exposición *Algunos inicios más* y el Pabellón Pepsi de la Expo 70 son los hitos más prominentes de los logros de EAT. En el programa de Arte y Tecnología destacan la experimentación de James Turrell y Robert Irwin con las cámaras que privaban los sentidos y espacios *ganzfeld* [técnica de información sensorial controlada, empleada en la parapsicología con el objetivo de mejorar los resultados en las pruebas de telepatía y otros fenómenos paranormales, *N. de la E.*], estos últimos fueron formativos para el desarrollo de las instalaciones de Turrell en los 70 y 80.

11. El informe abierto es uno en el cual no hay expectativas de que el artista produzca resultados.

12. Latham, citado en John Walker, "APG: The Individual and the Organisation, A Decade of Conceptual Engineering", en *Studio International*, 191:980, marzo-abril 1976, p. 162.



Stuart Brisley hablando con trabajadores en la Compañía Mobiliaria Hille mientras construye su escultura de sillas Robin Day apiladas, Haverhill, Suffolk, UK, 1970.

realizaba también un trabajo docente, Brisley decidió enfocarse en el departamento con el trabajo más pesado: el área de pulido de metales. Inicialmente, los trabajadores lo veían con la sospecha de ser un artista impuesto por parte de la administración, y le tomó tiempo ganarse su confianza. Brisley comenzó haciendo preguntas sobre cómo podría mejorarse la línea de producción. Sin gran sorpresa, la respuesta era un “¿por qué?” escéptico, dado que los trabajadores sentían a menudo que ni ellos ni escucharlos le interesaba a nadie, a pesar de que tenían muchas preguntas y críticas, las cuales Brisley a su vez comenzó a transmitir a la administración. Como un agente externo, esto le dio un sentimiento de empoderamiento, ya que podía empezar a instigar el cambio. Una de sus contribuciones fue pintar la maquinaria de pulido en los colores de los equipos de fútbol elegidos por los trabajadores; otro fue introducir pizarras de anuncios que podían ser arrastradas alrededor del piso de la fábrica, así que los trabajadores podían compartir información y

comunicarse entre sí.¹³ Realizó también una escultura utilizando 212 sillas Robin Day, que formaban un círculo completo al ser apiladas, “un signo sintomático de la línea de producción misma”. Brisley sentía que el proyecto de pintar maquinaria había comenzado a confundir su identidad como artista, ya que “uno estaba en realidad moviéndose lejos del arte y hacia una suerte de situación potencialmente colectiva”, mientras que el incidente de la junta de información lo llevó a sentirse atrapado en el “conflicto permanente” entre “la fábrica y la administración”.¹⁴ A pesar de la modestia de estas intervenciones, Brisley sostiene que la colocación en Hille continuó influenciando su trabajo hasta abrir el Sindicato de Artistas (de 1972 en adelante), y tuvo impacto en sus performances basados en protestas en los 70. También tuvo el efecto de distanciar a Brisley políticamente de los esfuerzos del APG, los cuales sintió que estaban demasiado enamorados de la administración (más que de los trabajadores), y en cuya estructura percibía “un negocio familiar altamente autocrático y unido fuertemente, con un registro pobre de las relaciones humanas”.¹⁵

II EXHIBIENDO EL PROCESO: INNO 70

Tales colocaciones de largo plazo y con base en procesos no se prestaban fácilmente al *display* en exposiciones. Es un testimonio de la ambición y fe del APG en resultados futuros que Steveni lo-

13. Brisley sostiene que pintó el equipo de la fábrica de acuerdo con las sugerencias de los trabajadores menos como una obra de arte que como un dispositivo para agitar la idea de que podían afectar su entorno. (Naveen Khan, “Artists on the Shop Floor”, en *Arts Guardian*, 2 de agosto de 1971.) Recuerda también que el esquema del boletín de anuncios también fue cooptado rápidamente por la administración, que tomó control de ellos para diseminar información a los empleados. (Brisley, entrevista con la autora, Londres, 7 de agosto de 2009.) Ver también Brisley, entrevista de Melanie Roberts, septiembre/octubre 1996, National Sound Archive, British Library.

14. Brisley, entrevista con Peter Byrom (1975), citado en Katherine Dodd, *Artists Placement Group 1966-1976* (tesis de maestría, Courtauld Institute of Art, 1992), p. 24.

15. Brisley, citado en Robert Hewison, *Too Much: Art and Society in the Sixties, 1960-1975* (Nueva York: Oxford University Press, 1987), p. 234.

grara asegurar los fondos para una exposición del APG en la galería Hayward en 1968, un año antes de que las primeras colocaciones hubiesen tenido lugar. La exposición, titulada *Inno 70*, pero también conocida como *Arte y economía*, tuvo lugar del 2 al 23 de diciembre de 1971, y pretendía mostrar los logros de los dos años precedentes, sin importar el punto al cual hubieran llegado las colocaciones.¹⁶ De acuerdo con la sabiduría institucional, ha sido la exposición con más baja audiencia en la historia de la Hayward.

Los contenidos de *Inno 70* fueron decididos por los artistas en colaboración con las organizaciones que los hospedaban. Las ventanas exteriores de la Hayward contenían pósters para la exposición con la leyenda destacada "A LA VENTA Hayward Gallery, Southbank, Londres SE1".¹⁷ Dentro de la entrada de la galería había copias del *Reporte y oferta de venta* de Latham, una parodia de un reporte de negocios sobre el APG, disponible para consulta sobre una mesa. Dentro podían discernirse tres tipos de espacios de exposición: *displays* que reportaban las actividades de la colocación, instalaciones que ocupaban una sala, y una zona interactiva de discusión llamada *La escultura*. Varias galerías habían sido llenadas con fotografías ampliadas que mostraban varias etapas de las asociaciones hasta entonces, junto a entrevistas en video y discusiones entre artistas y representantes de la industria, de empresas, del gobierno y la educación, transmitidas en monitores regados a través de la Hayward. Junto a éstas había una serie de obras producidas por los artistas: un filme de Andrew Sipper, realizado mientras estaba a bordo de un barco durante su colocación con Esso, y una escultura de fibra de Leonard Hessing, realizada durante su colocación con Fibras ICI.¹⁸ Solamente el escultor Garth Evans presentó su colocación como una instalación que ocupaba

16. Dodd reporta que *Inno 70* fue un nombre acuñado por Latham como "una suerte de otredad complementaria a la exposición internacional llamada *Expo*". Dodd, *Artists Placement Group 1966-1976*, p. 17.

17. Dodd reporta en una historia apócrifa que al ver estos pósters de "A la venta" [*For sale*], un empresario estadounidense expresó su interés en comprar la galería Hayward. Dodd, *Artists Placement Group 1966-1976*, p. 57

18. La exposición incluía posiblemente la escultura de sillas de Brisley para Hille: Steveni sostiene que ésta fue instalada en uno de los patios de escultura en la Hayward; Brisley dice que no, y que no puede recordar obra suya alguna en exhibición en *Inno 70*. (Steveni, correo electrónico a la autora, 20 de agosto de 2010; Brisley, correo electrónico a la autora, 20 de agosto de 2010.)

una galería entera: reunió muestras de componentes de acero de cada planta siderúrgica en el Reino Unido (que no se veía muy distinto a las esculturas de Anthony Caro), e invitó a otros artistas a reacomodar tales objetos durante la exposición, al sonido del proceso de elaboración de acero que dura ocho horas en el valle de Ebbw en Gales.¹⁹ Quienes reseñaron la exposición, se quejaban de que el ruido de esta pieza era demasiado ensordecedor para aguantarse por cualquier periodo de tiempo.

El tercer tipo de espacio en *Inno 70*, *La escultura*, era la más profética en cuanto a modelos contemporáneos de exposición: una sala de juntas que albergaba diariamente reuniones entre el APG y los miembros de las organizaciones invitadas. Un área grande delimitada por una larga pared blanca (como un *stand* de feria de arte) que contenía unidades de repisas, un escritorio de información ocupado por Steveni tiempo completo, una mesa larga y sillas. Las juntas a lo largo de la exposición fueron grabadas y archivadas, a pesar de que, contenciosamente, al público no le era permitido participar; de hecho, los asistentes estaban separados de la sala de juntas por una cortina de plástico transparente.²⁰ El catálogo de la exposición también presagia la autorreflexividad de los proyectos curatoriales contemporáneos: comenzando en 1970, siete inserciones fueron realizadas en la revista *Studio International*, imitando el formato de *Time Business News* con artículos nuevos falsos, fotografías y *collages*.²¹ Con tal revelación críptica y temporal, el *catálogo* servía más como el *trailer* largo de una película anunciando la exposición que como un resumen coherente de lo que era exhibido dentro de ella.²²

19. La propuesta inicial había sido tener una fuente de alimentación de sonido de varias plantas de acero tocando en la Hayward, pero fue rechazada por la Corporación Británica de Acero por temor de que los visitantes de la exposición pudieran llegar a escuchar las malas palabras de los trabajadores. (Garth Evans, entrevista con la autora, Nueva York, 22 de septiembre de 2009.)

20. Latham: "Éste era uno de los puntos de contención —el público no era parte de la acción, y a menudo les molestaba mucho no serlo... se les dio una pizarra de anuncios donde pudieran poner sus comentarios." Dodd, *Artists Placement Group 1966-1976*, p. 58.

21. El tono de éstos variaba —algunos eran serios, otros tenían sentido del humor, como el *collage* que mostraba el techo brutalista distintivo de la Hayward como el contenedor de un montículo de papas gigantes.

22. El uso del APG de la revista como catálogo es comparable al uso de Seth

La exposición buscaba ser polémica y lo logró, suscitando reacciones duras por parte de una serie de críticos y artistas, incluyendo algunos que habían participado en las colocaciones. El principal foco de las quejas era la árida impenetrabilidad de la exposición y su apariencia corporativa. "Las fotografías de Andrew Dipper tomadas a bordo de un tanque de Esso pueden tener algún patrón detrás de ellas, pero en la evidencia visual no lucen distintas a la publicidad de una compañía", escribía Caroline Tisdall en *The Guardian*.²³ "Uno se sorprende inmediatamente por la atmósfera que ha sido creada aquí. Es la atmósfera de una sala de juntas, de juntas administrativas de 'alto nivel'", opinaba Guy Brett en *The Times*.²⁴ Para Nigel Gosling, quien escribía en *Observer*, "La galería muestra varios temas que apuntan a un análisis no comercial —planeación de aldeas, tratamiento hospitalario, minería, envíos, etcétera— junto a muestras en vivo de discusiones empresariales que deben infundir miedo más que esperanza en cualquier corazón inocente."²⁵ Es sorprendente que los tres críticos de los periódicos se enfoquen en la atmósfera burocrática de la exposición, una variante corporativa de lo que Benjamin Buchloh llamaría posteriormente "la estética de la administración" del arte conceptual.²⁶ Esta atmósfera propiciaba ansiedad porque no parecía lo suficientemente distanciada del conservadurismo político que el mundo corporativo denotaba; de hecho, parecía señalar una colaboración con —o una capitulación hacia— lo administrativo, más que una distancia crítica con ello. Ciertamente, así es como respondió el artista Gustav Metzger a *Inno 70*: para él, el problema de la exposición en la Hayward era menos estético que ideológico, y era sintomático de la operación del APG intentar desvergonzadamente

Siegelaub de la revista como espacio de exposición en el número julio/agosto de 1970 de *Studio International*. Durante este periodo, *Studio International* jugó un papel pionero, particularmente en términos de su disposición para experimentar con formatos de exposición e involucrarse con el debate sociopolítico alrededor del arte.

23. Caroline Tisdall, "Profit Without Honour", en *The Guardian*, December 1971, recorte de prensa sin fecha, archivo del APG, Tate.

24. Guy Brett, "How Professional?", en *The Times*, recorte de prensa sin fecha, archivo del APG, Tate.

25. Nigel Gosling, *Observer*, recorte de prensa sin fecha, archivo del APG, Tate.

26. Benjamin H.D. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", en *October*, 55, 1990, pp. 105-143.



Artists Placement Group, *Inno 70*, 1971. Vista de *La escultura*.

“penetrar los poderes más ricos en la tierra —las grandes corporaciones industriales—”.²⁷ A él, la exposición le repelió por tratar de traer juntos en un diálogo a dos grupos mutuamente opuestos (artistas jóvenes y corporaciones poderosas) y tomando lo que el llamaba “el camino de en medio”, desde que “la historia del siglo xx ha mostrado que esto siempre lleva a la derecha.”²⁸

El crítico más mordaz (y políticamente informado) de la exposición del APG fue el marxista Peter Fuller. Sus argumentos son útiles para ensayarlos aquí, puesto que se recurre a ellos en debates contemporáneos sobre el APG y su relación con el mundo corporativo.²⁹ Fuller, por un lado, señaló que la premisa de las colocaciones del APG debería ser reconocida como impresionante: conseguir que las compañías acordaran patrocinar a artistas que estaban ahí explícitamente para trabajar contra el motivo de las ganancias no era un logro menor, y admitía que ese solo acuerdo

27. Gustav Metzger, “A Critical Look at Artist Placement Group”, en *Studio International*, 183:940, enero de 1972, p. 4.

28. Metzger, “A Critical Look at Artist Placement Group”, p. 4.

29. Ver, por ejemplo, la respuesta del público a la presentación de Steveni en *Art and Economics II*, Apex Art, Nueva York, febrero de 2010.

seguramente debería “tener algún impacto en los criterios convencionales por medio de los cuales, a la larga, las decisiones se toman en las grandes firmas”.³⁰ Por otro lado, él sentía que el APG era ingenuo al colocar a un artista en una organización y declararlo automáticamente un agente libre.³¹ Para Fuller, el sistema de colaboración propuesto entre el APG y las corporaciones tenía fallas de origen, dado que las relaciones de poder estaban apiladas en contra del artista. Cita la experiencia de Brisley, quien discutió en contra del acercamiento del APG de nivel administrativo y su promesa contractual de no dañar a las compañías huésped, lo cual retiraba el derecho del artista a encontrar fallas.³² Fuller se regocija al transmitir el siguiente diálogo: “Latham admite no tener conocimiento alguno de Marx —Jamás lo he leído—, dice. Su esposa, Barbara, es aún más iluminadora en este punto: —Estoy muy interesada en toda esa cuestión rusa... mi padre era ruso. Trotsky, dijiste. No, no lo conozco; ¿quién es Trotsky, entonces?—”³³ El punto de Fuller no es que los artistas tuvieran trabajar con conocimiento de Marx y Trotsky, sino que Latham y Steveni estaban demasiado listos para hacer de lado las maneras usuales de

30. Peter Fuller, “Subversion and APG”, en la revista *Art and Artists*, diciembre de 1971, p. 20. Leslie Julius, directora administrativa de Hille, remarcó posteriormente que uno “no puede esperar que la industria y el comercio den dinero para el arte si los artistas mismos van a atacar todo lo que la industria y el comercio representan... Siento mucho que todas mis intenciones, las cuales creo son buenas, tengan que ser socavadas por el artista con una intención política... si un hombre desea derrocar el sistema capitalista, no veo por qué, como capitalista, debo proveerle el dinero para hacerlo.” Entrevista con Peter Byrom (1975), en Dodd, *Artists Placement Group 1966-1976*, p. 25.

31. A ojos de Fuller, Latham no logró darse cuenta de que “cualquiera con una paga que casi dobla los salarios de los trabajadores, practicando una ideología burguesa ininteligible, y teniendo acceso constante a la sala de juntas y sus facilidades, será alineado, automáticamente, con la administración, incluso si tiene cierto grado de aceptación de parte de los hombres”. Fuller, “Subversion and APG”, p. 22.

32. Para Brisley, a los artistas se les estaba pidiendo servir a las necesidades de aquellos que controlan el poder y quienes crean las circunstancias para la producción y adquisición de las ganancias. Ver Stuart Brisley, “No it is Not On”, en *Studio International*, 183:942, marzo 1972, pp. 95-96 (su título se mofa del término *noit* de Latham, discutido a continuación).

33. Fuller, *Subversion and APG*, p. 22.

mirar a la sociedad, y verbalizaban ideas políticas a pesar de no tener conocimiento real de lo que éstas implicaban ("uno habría pensado que para cualquiera que intenta transformar el capitalismo e imponer una estructura de valor alternativa no basada en la premisa comercial, o en el 'motivo de las ganancias', cuando menos el conocimiento mínimo de teoría marxista debería haber sido obligatorio").³⁴

Fuller tiene un punto, pero se equivoca completamente con el pensamiento artístico idiosincrásico de Latham, que era afín a una cosmología total. Para Latham, el artista como Persona Incidental trasciende la política de partidos y "toma la postura de una tercera posición ideológica que está retirada de sus obvias áreas de colisión".³⁵ El pensamiento de Latham estaba influenciado por dos científicos que había conocido a mediados de los 50, Clive Gregory y Anita Kohsen, quienes lo invitaron a ser un miembro fundador de su proyecto, el Instituto para el Estudio de las Imágenes Mentales; en paralelo con ellos, desarrolló su propio complejo, un sistema para comprender el mundo con demasiada palabrería. Al igual que Gregory y Kohsen, Latham creía que los conflictos humanos se originaban a través de la ausencia de una teoría general de la humanidad, la cual ellos producirían al identificar rasgos comunes a través de múltiples disciplinas; una de las ideas centrales por emerger de esto era una teoría del *evento-estructura*, en el cual el *menor evento* es la unidad mínima de coexistencia. Otra idea clave para Latham era la *unidad Delta* (Δ), una nueva forma de medir el desarrollo humano, y más aún de determinar el valor de una obra de arte al mediar su importancia, no en términos monetarios, sino a través del grado de conciencia que produce (desde la inconsciencia hasta el estado más agudizado) sobre un periodo sostenido.³⁶ Esta idea era clave para el APG, dado que la organización como un todo estaba comprometida con los efectos a largo plazo de la intervención artística en la sociedad, más que con la

34. Fuller, *Subversion and APG*, p. 22.

35. Latham, citado en John Walker, *John Latham: The Incidental Person—His Art and Ideas* (Londres: Middlesex University Press, 1995), p. 100.

36. Para una explicación clara de la *unidad Delta*, ver Walker, *APG: The Individual and the Organisation*, pp. 162-164. Para un rechazo aplastante de la misma (y de su papel en *Report and Offer for Sale* del APG), ver Metzger, *A Critical Look at Artist Placement Group*, p. 4.

búsqueda objetivos demostrables a corto plazo.³⁷ Para Latham, el misterioso dinamismo de la unidad Delta podía exceder en una nueva gran fuerza social tanto al capitalismo como al socialismo, a los cuales ridiculizaba como “meros hábitos de pensamiento estratificados que poco tienen que ver con el cambio”.³⁸ Con la finalidad de comunicar estas inversiones del pensamiento convencional, Latham implementó un vocabulario específico: los *libros* [books] se convirtieron en *skoob*, *noit* revirtió el sufijo utilizado normalmente para denotar abstracciones (-*tion* [-ción]), mientras que la palabra *artista* fue reemplazada por la categoría poco romántica y contingente de *Persona Incidental*. Como un nuevo término cultural, Steveni explicó posteriormente, la Persona Incidental “aplica particularmente a aquellos en quienes las habilidades específicas formulativas son aparentes. Indica un área más amplia de práctica (p. ej. ‘multimedia’) y una preocupación específica con el ‘arte en contexto’ más que con ‘pintura’, ‘escultura’, y demás.”³⁹ Como tal, la Persona Incidental parece presagiar la descripción laboral de varios artistas contemporáneos que desarrollan proyectos en la esfera social y se les pide desplegar un amplio rango de habilidades sociales que van más allá de la producción de objetos para el consumo visual. El reemplazo de la industria pesada por una economía de servicios le ha permitido también al APG parecer un precursor de

37. A pesar de que el APG estaba involucrado directamente con la sociedad contemporánea y la industria, el objetivo del enfoque del grupo se fijaba en el futuro, no en el presente inmediato. Es por esto, explica John Walker, que los ataques a la exposición en la Hayward eran prematuros: no sería posible juzgar la eficacia de las actividades del APG “cuando menos hasta 1986”. Walker, “APG: The Individual and the Organisation”, p. 162.

38. Latham, citado por Brisley, en *No it is Not On*, p. 96.

39. Fundación O+I, volante, sin fecha, pero posterior a 1989; 9913/1/4, p. 8, en documentos John Walker, Tate Archive. “Lo que las PI [Personas Incidentales] traerían a la industria eran perspectivas a largo plazo, imaginación, creatividad, habilidades visuales, valores no comerciales e inclusión. Su valor para la industria podría ser comparado con aquél de los inventores e investigadores científicos.” Walker, *John Latham: The Incidental Person*, p. 100. En una carta a Walker, Steveni sostenía que la mayoría de los artistas habían estado contentos con ser llamados una Persona Incidental en lugar de artista, señalando que “en particular, Beuys en la Documenta 6, cuando el APG dio una presentación de la obra, proclamó ‘Persona Incidental Sí, Artista No’”. Carta, 18 de julio de 1994, de Barbara Steveni a John Walker; 9913/1/4, p. 9, en documentos John Walker, Tate Archive.

los intentos recientes por remodelar al trabajador flexible a partir de lineamientos artísticos (como se discute en el Capítulo 1).

III COLOCACIONES EN LOS 70 Y DESPUÉS

Tras *Inno 70*, Steveni buscó evitar acusaciones de colaborar con las empresas y dirigió su atención a asegurar colocaciones en departamentos gubernamentales, ubicando a los artistas junto a servidores públicos. El caso más conocido de éstos es la residencia de Ian Breakwell en el Departamento de Salud y Seguridad Social en 1976, tiempo durante el cual se enfocó en los hospitales de alta seguridad de Broadmoor y Rampton, y trabajó con un equipo de especialistas para iniciar reformas menores dentro del sistema de salud. Previo a su trabajo con dicho departamento, la obra de Breakwell había girado en torno a la representación de la llamada vida “normal” en su *Diario continuo* (1965 en adelante); a los ojos del APG, esto lo hacía eminentemente adecuado para comentar sobre lo “anormal” dentro del sistema de salud.⁴⁰ La primera fase de la investigación de Breakwell se desarrolló en el Grupo de Salud Mental (División Arquitectónica) del mismo departamento, en la Torre Euston, desde el cual visitó diferentes tipos de hospicios y hospitales. Para la siguiente fase, propuso trabajar en el Hospital Especial Broadmoor, donde colaboró con un equipo interdisciplinario al que le había sido solicitado un reporte sobre cómo mejorar las condiciones ahí; Breakwell fue reclutado como observador profesional, y el equipo haría uso de su *Diario* para introducir un acercamiento consultivo en el cual les eran preguntadas sus opiniones a los pacientes. Los resultados enojaron a la administración de Broadmoor, quien sentía que el equipo se había “salido de su reporte como arquitectos” y había “avergonzado al nivel más alto

40. Breakwell: “pensaron que para mí iba a ser interesante mirar a la sociedad anormal, el mundo cerrado de Broadmoor, como un diarista. Así que hay una conexión obvia. Mientras que no sé si habría encontrado, posiblemente, algún interés en la Compañía de Acero Británica, por ejemplo. Éste era sobre enfermedad, estados mentales, gente, y son centrales para mis obras. No estoy tan interesado en los materiales”. Breakwell, entrevistado por Victoria Worsley, diciembre 2004/enero 2005, National Sound Archive, British Library, cinta 16910, lado A.

de la jerarquía del Departamento de Salud y Seguridad Social”; como tal, la investigación fue limitada por el Acta de Secretos Oficiales.⁴¹ No obstante, la División Arquitectónica vio el resultado positivamente:

Ian ha tenido éxito en darnos una imagen real y duradera, desde su punto de vista, de la locura que rodea la locura. Este trabajo debería ser reproducido y distribuido a todos nuestros contactos, especialmente a aquellos que se decepcionan a sí mismos diciendo que todo está bien en el mundo de la Salud Mental. Nosotros también deberíamos tenerlo a mano y leerlo periódicamente “en caso de que lo olvidásemos”.⁴²

Breakwell concluyó entonces que en un primer nivel de hospedaje (el Departamento de Salud y Seguridad Social) la colocación había sido exitosa, mientras que en un segundo nivel (Broadmoor), “el resultado era un ‘fracaso’”.⁴³

En términos de resultados concretos, la colocación de Breakwell produjo diapositivas de las condiciones escuálidas en Rampton, que fueron utilizadas en un documental de la Televisión de Yorkshire sobre los hospitales de alta seguridad (*El hospital secreto*, 1979); a la vez, esto llevó a la cobertura por parte de la prensa, la protesta pública, y una investigación gubernamental. A nivel artístico, la colocación resultó en un cuaderno del tiempo que Breakwell pasó ahí, y en un filme titulado *La institución* (1978), realizado en colaboración con el músico y antiguo enfermero Kevin Coyne. El hilo que conectaba todos los aspectos del proyecto era el interés continuo de Breakwell en la naturaleza ambiental

41. Ian Breakwell, “From the Inside: A Personal History of Work on Placement with the Department of Health and Related Work 1976–1980”, en *Art Monthly*, 40, octubre de 1980, p. 4. Dada la restricción del Acta de Secretos Oficiales, Breakwell tendía a presentar este proyecto únicamente en eventos del APG y en simposios, más que en exposiciones. Estas discusiones incluyen el Stadtische Kunstmuseum Bonn (“Kunst als Soziale Strategie”, 1977), el Royal College of Art (“Incidental Person Approach to Government”, 27 de octubre de 1977), y Documenta 6 (1977).

42. Mick Kemp, arquitecto, citado en “Ian Breakwell Feasibility Study phase 1 and 2”, 1976, Tate Archive.

43. Ian Breakwell, “APG Report”, citado en Dodd, *Artists Placement Group 1966–1976*, p. 69.

de las instituciones. Como señala Katherine Dodd, la experiencia de Breakwell –ser parte de un equipo interdisciplinario de investigación– es excepcional en el panorama de las colocaciones del APG, donde el artista suele ser un individuo solitario.⁴⁴ Ésta difería también de otras colocaciones al tener como mandato mejorar directamente el objeto de investigación. A pesar de que los hospitales en cuestión no estaban felices con su colocación por parte del APG, Breakwell siguió adelante con una segunda fase de colaboración con el Departamento, implementando el Proyecto de Ayuda a través de la Reminiscencia, que fue llevado a cabo eventualmente con la ayuda del grupo caritativo Age Concern en 1981.⁴⁵

Otra colocación bien conocida de finales de los 70, que anticipa la obsesión de la última década con el arte de archivo, es *Historia dentro de la memoria viva* de Stuart Brisley para Peterlee New Town, uno de los ocho “nuevos pueblos” planeados tras la Segunda Guerra Mundial para lidiar con la vivienda de jóvenes en áreas pauperizadas.⁴⁶ A pesar de los desacuerdos políticos con el APG, Brisley saltó frente a la oportunidad de trabajar en una comunidad minera del Norte.⁴⁷ Cuando llegó ahí en 1976-1977, las nuevas viviendas ya habían sido asignadas a las personas de las aldeas alrededor, pero Peterlee mismo era un pueblo sin historia. Enfrentado a una carencia de cultura y comunidad, Brisley se enfocó en producir un archivo de fotografías y entrevistas con la

44. Dodd, *Artists Placement Group 1966-1976*, p. 47.

45. El Proyecto de Ayuda a través de la Reminiscencia era una “máquina tragamonedas de nostalgia” para los ancianos y seniles, ideada por Mick Kemp, en colaboración con otros dos artistas del APG, David Toop y Hugh Davies (ambos artistas y músicos). Ver Breakwell, *From the Inside*, pp. 2-6, y el reporte del Departamento de Salud y Seguridad Social *Report of Research Findings and Recommendations for Future Development of Reminiscence Aids*, 1980.

46. Inicialmente, el arquitecto constructivista ruso Bertolt Lubetkin había provisto los planes para el pueblo, pero renunció en 1950; pocos años después, el pintor abstracto Victor Pasmore fue invitado al proyecto como consultor; entre 1963 y 1970, Pasmore produjo un elegante pabellón modernista que, hacia finales de los 70, había sido abandonado por el consejo.

47. Brisley recuerda que su papá fue un sindicalista fuerte en el ámbito de los ferrocarriles, y estuvo involucrado en la Huelga Nacional de 1926; él había fomentado en Brisley “la noción de que los mineros eran la vanguardia de la clase obrera”. (Brisley, entrevista con la autora, Londres, 7 de agosto de 2009.)

población local, construyendo una historia del pueblo desde 1900 a la fecha de su llegada, en 1976, a la cual definió como el periodo de la “memoria viva”.⁴⁸ De manera significativa, uno de los modelos de su proyecto vino de las artes comunitarias: el Taller de Escritores de Hackney, en East London, en el cual escritores no profesionales producían su propia historia a través de historias de vida individuales.⁴⁹

Brisley trabajó con un albañil retirado y discapacitado (el Sr. Parker) para mediar su idea de la comunidad inmediata; aseguró para él una posición pagada dentro del departamento de Desarrollo Social de Peterlee, junto con cinco mujeres quienes eran entrenadas para usar equipos de grabación y llevar a cabo las entrevistas que formarían la base del archivo. Esto constituyó la primera fase del proyecto; la segunda fue comisionar al Departamento de Sociología de la Universidad de Durham a que escribieran una historia de la Corporación de Desarrollo de Peterlee (PDC por sus siglas en inglés); y la tercera fase fue organizar una serie de talleres comunitarios mediante los cuales la población local podía colocar preguntas directamente a la PDC.⁵⁰ Las últimas dos fases fueron abandonadas en 1978 cuando la administración de Peterlee fue cedida al Consejo del Distrito de Easington; lo que permaneció fue el centro de patrimonio más que un archivo vivo, a pesar de contar con más de 2 000 fotografías y más de 100 entrevistas. A diferencia del “impulso archivístico” de mucho del arte contemporáneo, en el cual la acumulación de historias orales, documentos y fotografías son reunidos en un *display* estetizado para el público general, el proyecto de Brisley fue concebido para un grupo social específico como una expresión de su herencia cultural.

De manera significativa, Brisley insiste hoy día en que lo que produjo en Peterlee es un archivo y no una obra de arte –a pesar de que lo exhibió en la Northern Arts Gallery, Newcastle upon Thy-

48. Ver Brisley, en *Artist Project Peterlee Report*, panfleto sin fecha (tras 1976), Newcastle upon Tyne: The Copy Shop, n.p. PDF escaneado disponible en www.stuartbrisley.com.

49. Otro punto de referencia es el movimiento de los 60 “La historia desde abajo”. (Brisley, entrevista con la autora, Londres, 7 de agosto de 2009).

50. Preguntas tales como “¿Por qué no podemos pintar las puertas de nuestra entrada del color que queremos? ¿Por qué no podemos tener nuestro reparto de utilidades? ¿Por qué la planta nueva de Jaguar no emplea a gente de más de 35 años?” *Ibid.*

ne, durante el otoño de 1976-. Por el contrario, el artista considera que ha estado probando técnicas del performance en un contexto social, "ser un modelo para que los otros lo usen en situaciones diferentes si probara tener alguna virtud".⁵¹ No obstante, Brisley siempre incluye la colocación en Peterlee en los catálogos de sus exposiciones, listado como un *proyecto* más que como una obra de arte; en otras palabras, permanece con autoría, pero con un estatus ambiguo, dado que para él, el archivo de Peterlee tiene una función social más que estética.⁵² Como explicaré en el capítulo siguiente, la palabra *proyecto* ha venido a reemplazar *obra de arte* como el descriptor de las actividades artísticas emprendidas a largo plazo en la esfera social. Brisley mantiene separados los dos dominios que en las décadas posteriores varios artistas han intentado sobreponer, y la distinción que él sostiene (que el nominalismo no es adecuado: el arte sólo es arte si es reconocido más allá del marco del artista) no es una posición compartida por los practicantes más radicales de arte participativo hoy día.

Las actividades del APG van directo al centro de los debates contemporáneos sobre la funcionalidad del arte, el deseo (o no) de que éste tenga objetivos sociales, y la posibilidad de múltiples modos de evaluación. Parece indiscutible que el APG buscó dar al artista más poder dentro de la sociedad, más que empoderar a los trabajadores en los puestos más bajos de las organizaciones donde se llevaban a cabo las colocaciones. En este sentido, los objetivos parecen ser más perceptuales que sociales: cambiar la *conciencia* de aquellos que trabajan dentro de las organizaciones, pero sin provocar la insurrección. Esto es evidente por sí mismo. Sin embargo, es discutiblemente más productivo enfocarse en la contribución del APG a uno de los más grandes problemas relacionados con la práctica socialmente comprometida: la cuestión de la evaluación, y en qué periodo de tiempo deben ser realizados tales juicios.

Latham afirmaba con frecuencia que el mundo necesita desarrollar una nueva forma para dar cuenta del arte —de ahí la unidad Delta, que cambiaba la localización del valor de las finanzas a las *unidades de atención* sobre el tiempo—. Y aun así, en los escritos posteriores del APG encontramos que el grupo recurre a la sobrestima-

51. *Ibid.*

52. Brisley sostiene que "para que el trabajo sea satisfactorio, necesita haber un componente estético", tanto en relación con la obra de arte como con el trabajo mismo. *Ibid.*

ción monetaria de las contribuciones de los artistas a la sociedad, como valorar la contribución de Ian Breakwell durante su primer año en el Departamento de Salud y Seguridad Social en £ 3.5 millones. Parece revelador que este cálculo *financiero* se convierta en el criterio de éxito, más que el valor artístico o conceptual (incluso si los artistas como Brisley no consideran que sus proyectos sean arte). En 1977, Latham envió, de manera traviesa, facturas por los “servicios prestados” al gobierno británico —una por un millón de libras de parte del APG y otra por medio millón de libras por sus propios servicios para “crear un exitoso movimiento artístico del siglo xx”— y procedió a dejar de pagar impuestos de ese año en adelante. A pesar de que la factura era claramente una provocación, su traducción de la práctica artística en valor monetario parece difícil de cuadrar con la determinación del APG de repensar los modos convencionales de contabilización. Esta tendencia en enfocarse en resultados comprobables persistió en quienes apoyaban al APG hasta una fecha tan tardía como 1992, cuando *The Journal of Art and Art Education* publicó un artículo de Graham Stevens que también sostenía la importancia de las actividades del APG al listar el nuevo museo en Peterlee como un resultado directo de la colocación de Stuart Brisley, la conservación de los sitios industriales monumentales en Escocia (por John Latham y el gobierno escocés), y dos asociaciones locales residentes en Birmingham (desarrolladas por el cineasta Roger Coward en una colocación dentro del Departamento de Medio Ambiente en Small Heath).⁵³ En resumen, a pesar de que el APG buscó correctamente dirigir el valor del arte lejos de los resultados financieros e indicadores concretos, terminó recurriendo a éstos con la finalidad de justificar la inversión pública en la organización. El último era un punto álgido: como resultado directo de la exposición *Inno 70*, el Consejo de las Artes de Gran Bretaña retiró su apoyo económico al APG con base en que estaba “más preocupado por la ingeniería social que por el arte como tal”.⁵⁴ Para el malestar de Latham y Steveni, el Consejo de las Artes

53. Graham Stevens, “How the Arts Council Destroys Art Movements”, en *AND: Journal of Art and Art Education*, 27, 1992, p. 2.

54. Robin Campbell, carta del 11 de enero de 1971 al APG. Ver también la carta del profesor Christopher Cornford a Barbara Steveni, dando al panel del Consejo de las Artes ocho razones para ya no apoyar más al APG. Éstas incluían las siguientes objeciones: “el APG no produce resultado alguno, tangible u otro, que sean dignos de mencionar”. “Su lenguaje es incomprensible y mistificador”. “Está altamente compro-

asumió el papel de colocar a los artistas, reclamando en 1973 el derecho gubernamental exclusivo de financiarlos.⁵⁵

Resulta irónico que, entre 1997 y 2010, el gobierno del Reino Unido pusiera al Consejo de las Artes explícitamente en deuda con la ingeniería social, usando a la cultura para reforzar políticas de inclusión social (ver Capítulo 1). El argumento del APG de que los artistas pueden tener efectos a largo plazo en la sociedad, ha sido llevado a cabo y reconocido, pero quizá no precisamente en las formas en que ellos imaginaron. La unidad Delta prefiguró el método preferido del New Labour* de asignar valor cultural a través de un análisis estadístico (demografía de la audiencia, mercadotecnia, número de visitantes, etcétera) más que el terreno más complicado de debatir la calidad artística. Podría decirse que el APG anticipó el uso de los artistas por parte de las consultorías de administración, y haberlo acomodado en el crecimiento de las *industrias creativas* como un diálogo entre el arte y los negocios en el surgimiento de la industria pesada, sin mencionar la importancia central de las residencias de artistas en los esquemas de regeneración de ciudades periféricas.⁵⁶

metido por la relación dudosa entre la industria, el capital, y otras agencias complementarias”. “La empresa entera es, en cualquier caso, quimérica y quijotesca, porque, o libera a los trabajadores y se deshace del capitalismo, o no lo hace y es entonces una operación cosmética. No es asunto del Consejo de las Artes apoyar ‘la ingeniería social’”. Ambos citados en Dodd, *Artists Placement Group 1966-1976*, pp. 55-56.

55. Como señala Breakwell, el Consejo de las Artes simplificó la idea de las colocaciones y las convirtió en residencias, rompiendo por lo tanto dos de los principios básicos: primero, el Consejo de las Artes pagaba al artista, más que la organización huésped (quien tenía entonces menos compromiso con el proyecto), y segundo, ya no se esperaba que el artista se involucrara con la organización huésped, sino que se le aconsejaba permanecer separado de ella. (Breakwell, entrevistado por Victoria Worsley, diciembre 2004/enero 2005, National Sound Archive, British Library, cinta 16910, lado B.)

* La campaña del Partido Laborista [N. del T.]

56. En un documento de preparación para la exposición, el APG cita a Robert Kelly en *Business Horizons* (junio de 1968): “Si los negocios quieren prever su futuro, entonces no deben mirarse solamente como negocios, sino como la cultura entera de nuestra época, incluyendo a las artes –pintura, música, teatro, literatura– y a la filosofía y la religión. En estas actividades, los mercados de mañana, la legislación de los negocios y nuevas estructuras de los mismos se prefijan con mayor claridad.” La última oración

El reto es, por lo tanto, identificar los logros específicamente artísticos del APG. A pesar del carácter sumamente administrativo de su práctica y lo gris de su estilo cuasicorporativo en el cual toda la documentación en torno a sus proyectos parece estar saturada, los logros son principalmente discursivos y teóricos. Por ejemplo, definió un nuevo modelo de mecenazgo organizado alrededor del *informe abierto*, incluso si el balance de poder de esta relación permanecía abierto al cuestionamiento. Esto contribuyó a un esfuerzo de posguerra más amplio por desmistificar el proceso creativo —reemplazando el término *artista* con *Persona Incidental*— incluso si esta mistificación regresara por la puerta trasera en la elusiva unidad Delta para medir la eficacia artística. Esto proveía ventanas para las organizaciones de mente abierta para que repensaran sus suposiciones básicas y jerárquicas, y al hacerlo eran más provocativos y aventurados que los esquemas de *artista en residencia* ofrecidos posteriormente por el Consejo de las Artes. En términos curatoriales, su contribución es central: la inclusión de un espacio de discusión dentro de *Inno 70*, y la decisión subsecuente del APG de no usar un formato de exhibición, sino de presentar sus proyectos a través de paneles de discusión durante los 70, anticipa la *plataforma discursiva* como una estrategia de exhibición contemporánea, y del simposio como una forma viable de presentar arte no basado en objetos sino en procesos.⁵⁷ Incluso si la intención del APG de confrontar a las empresas con otros sistemas de pensamiento era idealista (y quizás bastante inoperante al fin), su trabajo con los departamentos del gobierno era más exitoso; en ambos casos, los artistas podían provocar conflicto dentro de cada contexto si así lo deseaban; de hecho, las mejores colocaciones produjeron, en palabras de Ian Breakwell, “un debate mutuamente abrasivo”.⁵⁸

En resumen, lo que necesita ser apreciado hoy es la determinación del APG para proveer un nuevo marco de trabajo postes-

es citada tres veces a lo largo del documento. *Arte y Economía 1970 (Inno 70)*, documento de trabajo, sin fecha, ¿inicios de 1969?; archivo del APG sin catalogar en la Tate.

57. Ver por ejemplo el Simposio Industrial Negativo del APG (Mermaid Theatre, Londres, 1968), en Kunsthalle Düsseldorf (1971) y los paneles de discusión en la galería Hayward (1971) y en Documenta 6 (1977), el último como parte de los *100 días de la Universidad Libre Internacional* de Beuys. Marcel Broodthaers puede ser visto en algunas fotografías de las discusiones (presuntamente en Düsseldorf).

58. Breakwell, “From the Inside”, p. 6.

tudio para la producción artística, para proveer oportunidades a la investigación profunda, a largo plazo e interdisciplinaria, para repensar la función de la exposición de la sala de exhibición a centro de debate, por su deseo en poner dos sistemas ideológicos de valores en tensión constante, y por su aspiración a poner en marcha un marco de evaluación a largo plazo tanto para el arte como para la investigación. Más que cualquier otro proyecto de artistas en los 70, APG pregunta si es mejor que el arte esté comprometido con la sociedad, incluso si esto implica hacer concesiones, o mantener la pureza ideológica a costa del aislamiento social y la impotencia. Estas preguntas son más intelectuales que afectivas —es poco probable que vayan a propiciar que muchos pulsos se aceleren—, pero pronostican cambios más amplios en el arte y la economía desde los 70. Las ingenuidades políticas del APG son por ende inseparables de sus logros como una provocación artística. Es sólo porque el APG carecía de una posición política (de partidos) identificable que podía hacer tales maniobras hacia el poder, en toda su ambigua apertura —y es ésta precisamente la limitación de la organización (una estética burocrática gris) y su fuerza (creer que el arte puede causar tanto negocios *como* reevaluar las prioridades de éstos).

IV EL MOVIMIENTO DE LAS ARTES COMUNITARIAS

El complemento contracultural al APG en los 70 es, sin duda, el movimiento de artes comunitarias del Reino Unido. Ambos intentaron establecer un nuevo papel para el artista en relación con la sociedad y, como observa Steveni, ambos comparten los mismos componentes: “gente y tiempo”.⁵⁹ Más aún, ambos tienen historias en las cuales sus fortunas están estrechamente ligadas con el financiamiento público para las artes. Incluso si el APG colocara a sus artistas en el centro neurálgico de los cuerpos de toma de decisiones, el movimiento de artes comunitarias operaba en contextos con menor glamour, a un nivel básico de activismo comunitario. John Walker describe cómo el APG encontró necesario combatir la idea de que era una organización de *artes comunitarias*, una agencia bajo el es-

59. Steveni, entrevista con la autora, Londres, 7 de agosto de 2009.

quema de *artistas en residencia*, o que su propósito era *ayudar al artista*.⁶⁰ Por el contrario, el interés del APG era impactar siempre sobre cómo pensamos las corporaciones y organizaciones gubernamentales más que empoderar directamente a aquellas personas que trabajan en ellas. En contraste, las motivaciones ideológicas de las artes comunitarias giraban precisamente en torno a esta atención a los marginalizados, a quienes buscaban empoderar a través de la práctica creativa participativa, y a través de la oposición a las jerarquías culturales elitistas. (Vale la pena recordar que en los 70, el Consejo de las Artes de Gran Bretaña era dirigido aún por la aristocracia y la clase media alta.) A pesar de las desventajas de la generalización al definir las artes comunitarias —sus múltiples organizaciones tenían objetivos y métodos bastante distintos—, las características recurrentes del movimiento pueden ser resumidas así: estaban posicionadas contra las jerarquías del mundo internacional del arte y sus criterios de éxito con fundamento en la calidad, destreza, virtuosismo, etcétera, ya que éstos ocultan los intereses de clase; abogaban por la participación y la coautoría de obras de arte; se proponían dar forma a la creatividad en todos los sectores de la sociedad, pero especialmente en las personas que vivían en áreas desfavorecidas social, cultural y financieramente. Para algunos, el movimiento era también un medio poderoso para el cambio político y social, proveyendo un plan de acción para una democracia participativa.⁶¹

A pesar de que hay muchos escritos producidos por las organizaciones de artes comunitarias, muy pocos de éstos son históricos o académicos, e incluso menos son críticos.⁶² El análisis de

60. Walker, "APG: The Individual and the Organisation", p. 162.

61. Estos puntos han sido sintetizados a partir de una serie de textos sobre el arte comunitario que incluyen: Su Braden, *Artists and People* (Londres y Nueva York: Routledge y Kegan Paul, 1978); Malcolm Dickson (ed.), *Art with People* (Sunderland: AN Publications, 1995); Owen Kelly, *Community, Art and the State: Storming the Citadels* (Londres: Comedia, 1984); Charles Landry, *What a Way to Run a Railroad: An Analysis of Radical Failure* (Londres: Comedia, 1985).

62. Esto, en agudo contraste con la literatura sobre el teatro comunitario. Ver por ejemplo Baz Kershaw, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention* (Londres: Routledge, 1992); James Harding y Cindy Rosenthal (eds.), *Restaging the Sixties: Radical Theaters and Their Legacies* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007); John Frick (ed.), *Theatre at the Margins: The Political, The Popular, The Personal, The Profane* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2000).

las artes visuales basadas en la comunidad tiende a consistir en reportes sobre proyectos específicos en contextos locales, por gente dedicada a apoyar estas iniciativas, sin ninguna historia general o un discurso metateórico más allá de una oposición vagamente marxista a las élites culturales y a la mención ocasional del "autor como productor" de Walter Benjamin. Algunas excepciones importantes son la historia crítica del movimiento de artes comunitarias de Owen Kelly, *Community, Art and the State* (1984) y *What A Way to Run a Railroad* (1985) de Charles Landry, una crítica de los movimientos radicales post 68 en el Reino Unido.⁶³ Ninguno de los libros enfatiza en el grado en que las preocupaciones de las artes comunitarias estaban ligadas a las del arte contemporáneo, en contraste con la tendencia actual de mantener a ambos a una distancia necesaria (como puede verse en la separación continua entre el trabajo curatorial y el alcance educativo/comunitario).⁶⁴

En el Reino Unido, el primer grupo de artes comunitarias se formó en los 60: artistas profesionales tomaron roles equitativos junto a miembros de la comunidad en la producción colaborativa de un proyecto artístico politizado: murales, teatro callejero, festivales, colectivos de cine y video, etcétera.⁶⁵ Para varias organizaciones, el *ethos* colectivista se extendió a la ocupación de edificios, comunas, y un estado de vida autosuficiente; era parte de una efusión de actividad radical en esta época que incluía el consumo recreativo de drogas, festivales gratuitos, nuevos métodos de anti-concepción, un deseo por "regresar el poder a la gente", ocupación de universidades (de manera destacada de la Hornsey School of Art en 1968) y las revueltas en Grosvenor Square (en oposición a

63. Me apoyaré fuertemente tanto en Kelly como en Landy en lo siguiente, así como en las entrevistas con varias figuras clave involucradas en el movimiento de las artes comunitarias en el Reino Unido y sus fundadores: Ed Berman, Chris Cooper, Bill Harpe, Bill McAlister, Sally Morris, David Powell y Alan Tompkins.

64. Los proyectos educativos no se discuten en la prensa de arte, incluso si esos proyectos son desarrollados por los mismos artistas que expusieron en la galería.

65. Estoy fechando la emergencia del movimiento de las artes comunitarias a finales de los 60, pero el *Reporte Baldry* (producido por el Consejo de las Artes de la Gran Bretaña en 1974) ofrece una línea de tiempo que comienza en 1962 con la Librería Traverse en Edimburgo, la cual expandía sus actividades a ofrecer una cafetería y un área de performance para presentar teatro experimental de pequeña escala y producciones de medios mixtos. Ver *Community Arts: The Report of the Community Arts Working Party, June 1974* (Londres: Arts Council of Great Britain, 1974), p. 36.

la intervención de los EEUU en Vietnam). Los organizadores no recibían salarios, pero podían sobrevivir ya fuera gracias al apoyo de sus padres o al seguro de desempleo por parte del estado de bienestar.⁶⁶ En el contexto de las artes visuales, el movimiento de artes comunitarias estaba en diálogo con una serie de iniciativas alternas, que incluían Pabellones en los Parques (1961-1971), que mostraban arte en estructuras portátiles livianas en espacios públicos; Taller de Pósters en Camden Road, que imprimía pósters para huelguistas, grupos de inquilinos y protestas antiguerra; la radical e igualitaria *Scratch Orchestra* (1968-1972), en la cual un grupo de 30 a 40 intérpretes desarrollarían el tema para una composición y serían responsables de sus contribuciones individuales; y los eventos de *participación-producción-propulsión* de David Medalla (de 1968 en adelante, discutidos más adelante). En cada una de estas iniciativas, preguntas sobre la audiencia, el acceso y el elitismo se discutían fuertemente; la participación era una estrategia central y el *ethos* para una producción cultural democrática.⁶⁷

Encontrar una definición para esas nuevas actividades fue reconocido como un problema desde una etapa temprana. Para inicios de los 70, el Comité de Proyectos Experimentales del Consejo de las Artes recibió un diluvio de solicitudes para recibir fondos, y en 1974 estableció un comité de trabajo para definir la nueva tendencia, llegando a las siguientes conclusiones:

Los “artistas comunitarios” se distinguen no por las técnicas que emplean, a pesar de que algunas (p. ej. videos e inflables) son particularmente adecuadas para sus propósitos, sino por su *actitud* hacia el lugar de sus actividades en la vida de la sociedad. Su interés primario es el *impacto sobre una comunidad* y su relación con ella: ayudar a aquéllos con quienes hacen contacto a que estén más

66. Sería justo decir que la mayoría de los proyectos de artes comunitarias eran organizados por las clases medias educadas que rechazaban el estilo de vida de sus padres y sus sistemas de valores.

67. Como ha argumentado Sally Morgan: “Filosóficamente, [el movimiento británico de las artes comunitarias] existía en un punto entre la propuesta de Joseph Beuys de que el arte y la vida no tenían orillas; la posición situacionista de Guy Debord, que vio la acción creativa como ‘un campo temporal de actividad favorables para los... deseos’, y la noción de Paulo Freire de acción cultural como acción política”. Sally J. Morgan, “Beautiful Impurity: British Contextualism as *Processual Postmodern Practice*”, en *Journal of Visual Art Practice*, 2:3, 2003, p. 140.

conscientes de su situación y de su propios poderes creativos, y al proveerlos con las facilidades necesarias para hacer uso de sus habilidades, esperan ampliar y profundizar las sensibilidades de la comunidad en la cual trabajan, y enriquecer así su existencia. A un grado que varía, ven esto *como un medio de cambio, ya sea psicológico, social o político* dentro de la comunidad. Buscan provocar esta conciencia creciente y la creatividad al involucrar a la comunidad en las actividades que promueven... Ellos difieren por lo tanto de los practicantes de artes más tradicionales en cuanto a que *están más preocupados por un proceso que por un producto terminado*, y son procesos con muchos carices que incluyen artesanías, deporte, etcétera, en los cuales el elemento "artístico" es variable y a menudo difícil de distinguir del resto.⁶⁸

Como se puede ver a partir de esta descripción —la cual se acerca mucho a la definición en marcha de mucho del arte socialmente comprometido de hoy— el énfasis se pone en el proceso social más que en los resultados, y en la actitud más que en el logro. Aun así la pregunta espinosa sobre cómo evaluar esta nueva metodología permaneció sin clarificar. La única sugerencia ofrecida por el comité de 1974 fue el reconocimiento de la importancia de la especificidad de sitio: los proyectos podían "ser evaluados únicamente por su investigación y observación en el lugar"; por ende, "las visitas a las localidades implicadas deberían ser pagadas en la medida de lo posible".⁶⁹ El comité también observó que las actividades de los artistas comunitarios se sobreponían a aquéllas de otros cuerpos públicos (educación, bienestar social, deportes, recreación, etcétera), y aún así no proponía traer expertos de tales campos al proceso de evaluación. A pesar de reconocer que las artes comunitarias tenían como cometido impactar en la comunidad, no se desarrolló un método para establecer cómo se mediría esto.

68. *Community Arts: The Report of the Community Arts Working Party*, junio de 1974, p. 8, énfasis añadido.

69. *Ibid.*, p. 24.

V
THE BLACKIE
E INTER-ACCIÓN

Dos de los proyectos de artes comunitarias en el Reino Unido fueron establecidos en 1968, y existe algo de rivalidad entre ellos.⁷⁰ The Blackie (fundado por el coreógrafo Bill Harpe y su esposa Wendy) continúa en la iglesia de St. George en el área de Chinatown en Liverpool como base. Su propósito original era establecer "las instalaciones de un centro comunitario y las mejores artes contemporáneas que se pudieran ofrecer bajo un mismo techo, el techo del Blackie".⁷¹ Desde su concepción, tenía el compromiso de mostrar *alta* cultura junto a producciones cotidianas de personas locales; algunos de los primeros visitantes incluyen a la coreógrafa Meredith Monk y al músico de jazz John Hendricks, mientras que varios de sus talleres y juegos sociales han tomado sus iniciativas de la cultura de vanguardia (John Cage, Merce Cunningham, Samuel Beckett, Liliane Lijn, John Latham). A inicios de los 70, se llevaron a cabo performances de obras de Cage y Morton Feldman junto a actividades participativas tales como bingo para mamás y juegos de grupo para niños, talleres variados (tecleado, marionetas, corte de madera, cocina, fotografía), una prensa de pequeña escala (para producir publicidad y publicaciones), y una estación de radio (Radio Blackie, establecida en 1973). Ocupando aún la enorme ex iglesia que se apropió en 1968, The Blackie alberga hoy varias salas para ensayos, instalaciones para la producción de estudio y un es-

70. En aras de la transparencia, debo señalar que fui referida a The Blackie por Barbara Steveni, y llegué a Inter-Acción a través de Bill Harpe de The Blackie, quien me presentó a David Powell, un consultor de arte y anterior miembro del equipo de Inter-Acción. Otras organizaciones podrían haber sido también mi objeto de estudio (tales como el grupo de teatro comunitario El Estado Benefactor, fundado también en 1968), pero The Blackie e Inter-Acción proveían el contraste más fructífero. The Blackie ha archivado con ahínco toda su correspondencia y materiales impresos desde su concepción, mientras que Inter-Acción sólo tiene unos cuantos volantes que detallan sus actividades. He intentado dar el mismo espacio a ambos, a pesar de que la cantidad de materiales disponible es dispar.

71. Anónimo, "Moving in on the Fund-Raising Game", en *7-Up*, 1976, p. 24. *7-Up* es el periódico producido en casa por The Blackie, para celebrar siete años de sus actividades.



Niños afuera del Centro Inter-Acción, Kentish Town, Londres, después de 1976.

pacio de exposición.⁷² La participación era también clave en todos los aspectos del proyecto, incluyendo la infraestructura, a pesar de que esto no se realizaba sin un grado de realismo respecto a qué tan lejos podía delegarse y compartirse equitativamente el poder.⁷³ Se esperaba que el equipo y los voluntarios desarrollaran una mezcla de actividades creativas y no creativas; en los primeros años, esto llevó a que las y los secretarios renunciaran, incapaces de sentirse lo suficientemente *creativos*.⁷⁴

Mi segundo ejemplo, Inter-Acción, fue fundado en Londres en 1968 por el director de teatro estadounidense Ed Berman,

72. 7-Up da, orgullosamente, la lista de su equipo de sonido: cuatro grabadoras de cinta, dos tornamesas, una mezcladora de 12 canales y otra de cuatro, un sintetizador, varios amplificadores y altavoces, 12 micrófonos y tres audífonos; cinco grabadoras de video Sony, tres monitores, una mezcladora de imágenes y dos tripiés con *dollies*. *Ibid.*, p. 4, p. 20.

73. "La participación en cuanto a decidir cómo gastar el dinero es ejercida por todos los que asisten a las juntas del equipo. La participación en cuanto a conseguir dinero es más teoría que realidad. Sólo tres miembros del equipo han hecho procuración de fondos. La participación en cuanto a firmar cheques (tomando la responsabilidad final) está limitada a Bill y Wendy Harpe, con segundas firmas del Sr. Leslie Jones (abogado)..." (Anónimo, "Plastic Bags on the Move . . . It's how the accounts are kept in check", *ibid.*, p. 24.)

74. Anónimo, "Anyone Expecting to be 100% Creative in their Working Life is also Expecting to be a Parasite", *ibid.*, p. 17.

quien se ve a sí mismo como un pionero en el campo de las artes comunitarias. Durante varios años Inter-Acción también ocupó el primer centro dedicado a las artes comunitarias en el Reino Unido, diseñado por el arquitecto experimental Cedric Price en 1976 como la realización a pequeña escala de su Palacio de la Diversión no construido.⁷⁵ (La campaña de Inter-Acción contra el Consejo de Camden para asegurar este sitio es el tema del filme *The Amazing Story of Talacre*, 1974.) En los 70, Inter-Acción sirvió como la organización bajo la cual se cobijaban una serie de compañías de teatro experimental dedicadas a ampliar las audiencias, bajo la consigna *arte donde menos se espera*. Estas incluían la Tropa de Dogg (un grupo de teatro callejero infantil), el Club de Teatro Ambiance (un teatro gratuito durante la hora del almuerzo en el sótano del restaurante Ambiance en Queensway), el Bus de Arte Divertido (un camión de dos pisos adaptado cuyos pasajeros eran entretenidos con poesía, teatro, canciones, y que también incluía un equipo de grabación en video), y el Teatro Casi Libre (en el cual la gente pagaría lo que quisiera, en contraste directo con los altos costos de los boletos en teatros del West End). La organización apoyaba nuevas formas de teatro identitario, tales como Gay Sweatshop [Fábrica clandestina gay] y el Teatro de las Mujeres, y tuvo una de las primeras temporadas de Teatro Negro en el Reino Unido. Inter-Acción también abrió una granja urbana en Kentish Town, la Universidad de Artes de Fin de Semana (un centro de educación gratuito para niños, principalmente de minorías étnicas), y fueron pioneros en las *empresas sociales* —consiguiendo que consultorías de administración financiaran grupos comunitarios autoorganizados y sin fines de lucro—. ⁷⁶ Berman se refiere a sí mismo como el “di-

75. El edificio fue erigido a pesar de los problemas mayúsculos para reconciliar el idealismo de Price con requerimientos prácticos, lo que derivó en varias demandas legales. (Ed Berman, entrevista con la autora, Londres, 8 de enero de 2010.) Es importante mencionar la influencia de Joan Littlewood a este respecto, quien concibió y desarrolló el Palacio de la Diversión con Price, y quien fue un influyente punto de contacto entre Inter-Acción y el mundo del teatro profesional.

76. Berman argumenta que McKinsey y KPMG ayudaron a Inter-Acción a instalar 1 200 grupos comunitarios nuevos en los 70. Él afirma que está interesado en la interacción entre varias cosas, y como tal no descarta los negocios: “el punto de partida consiste en tomar cualquier campo y hacer sus principios disponibles y útiles para la gente que se siente fuera de ellos, o quienes son pobres... Quiero ver gente haciendo cosas y que eso mejore sus vidas.” (Berman, entrevista con la autora,

rector artístico" de la organización, con poder total sobre las obras que producían; esto aseguró el apoyo continuo del Consejo de las Artes, dado que su política era tener siempre a un actor o director reconocido involucrado (desde el dramaturgo Tom Stoppard hasta actores como Prunella Scales o Corin Redgrave). Berman afirma que él estaba comprometido con los estándares profesionales; era importante asegurar la calidad, puesto que el teatro comunitario era parte del mismo mercado de actores y directores.

Las secciones múltiples y energéticas de Inter-Acción tenían por objetivo ser tanto educativas como artísticas, como se puede apreciar en el proyecto de performance de largo plazo *Community Cameos*. Tres actores eran entrenados para vivir y hablar como una de tres figuras históricas –William Shakespeare, el capitán Cook y Edward Lear– antes de diseminarse por Londres (y con el tiempo por Reino Unido y tan lejos como Los Ángeles) como un repositorio ambulante de información sobre cada personaje histórico.⁷⁷ Luego de investigar su papel de forma intensiva, y portando un disfraz de época, cada actor se comportaría como un viajero en el tiempo, no sólo en situaciones públicas (escuelas, centros comunitarios, etcétera), sino también mientras tomara el autobús o un taxi para y desde los trabajos, o cuando se registrara en un hotel. John Perry (quien interpretaba a Lear) también operaba desde un salón victoriano en el edificio de Cedric Price, el cual podía ser visitado por niños, viajando en el tiempo hasta el siglo XIX mientras que Lear viajaba al futuro para conocerlos en el siglo XX. Una gran carga educativa era llevada a costas por las apariciones especiales, pero a la vez esto intentaba ser un modo "jovial y creativo" de performance interactivo.⁷⁸ Para los actores, la materialización continua de una figura histórica durante dos o tres años le daba un giro a la idea del performance duracional.

Aparte de la inversión impactante en la coexistencia de las formas artísticas *altas* y *bajas*, uno de los aspectos más distinti-

Londres, 8 de enero de 2010.) Desde el principio, Inter-Acción había trabajado con una economía mixta: Equidad (el sindicato del Reino Unido para actores profesionales), el financiamiento público, donaciones individuales y fideicomisos liberales.

77. Los tres actores fueron John Perry (Edward Lear), Phil Ryder (William Shakespeare) y Gary Brooking (capitán Cook), miembros de la cooperativa Inter-Acción. Shakespeare y Lear visitaron Los Ángeles en noviembre de 1979.

78. David Powell, entrevista telefónica con la autora, 13 de mayo de 2010.

vos de la interacción de ambos –The Blackie e Inter-Acción– es el compromiso con los juegos que son cooperativos en lugar de competitivos. Cada semana en The Blackie, el equipo regular continuaría involucrándose en juegos, que eran vistos como “el medio para un fin más que el fin en sí mismo”.⁷⁹ Los juegos se entienden como metáforas de las relaciones sociales y demuestran por lo tanto la posibilidad de producir cambios. En un DVD promocional reciente sobre The Blackie, Bill Harpe habla sobre su reconceptualización no competitiva del juego de las sillas, que usa un número decreciente de losetas en lugar de sillas. Cuando la música se detiene, los participantes saltan hacia una de las losetas, incluso si ya hay gente parada sobre ella. El punto es la cooperación –un acto de equilibrio– más que la eliminación. Como Harpe observa con sequedad,

El juego de las sillas convencional es una muy buena preparación para el desempleo, porque muchos de los jugadores descubren que ya no son requeridos una vez que el juego continúa, y se sientan a observar. Es la imagen de un mundo en el cual muchas personas en efecto se sientan fuera a observar, y están desempleadas o son redundantes. En el juego inverso, todos están involucrados de principio a fin, todos están haciendo una contribución, todos están haciendo algo. Ésa es una imagen de una clase distinta de sociedad.⁸⁰

Harpe ha reunido más de 40 de estos juegos en la publicación *Games for the New Years* (2001).⁸¹ A los juegos les son dados títulos que expresan lo que se logra a través de ellos –casi todos promueven la armonía social: “el juego del logro en el cual la espera promueve la unidad”, “el juego del unísono en el cual la democracia es probada hasta sus límites”, “el juego del rescate en el cual quedarse sin aliento puede ser también un hábito amigable”.

79. Anónimo, “Manteniéndonos juntos”, en *7-Up*, primera edición, 1976, p. 3. Cuando fui de visita, la tarea creativa más reciente había sido el retrato de un pájaro a partir de materiales de madera.

80. Bill Harpe, *All in the Games* (DVD, 10 min.), sin fecha.

81. Bill Harpe, *Games for the New Years: A DIY Guide to Games for the 21st Century* (Liverpool: The Blackie/Great Georges Community Cultural Project, 2001). Ver también Chris Arnot, “Playmates”, en *Guardian*, suplemento *Sociedad*, 7 de noviembre de 2001, p. 6.

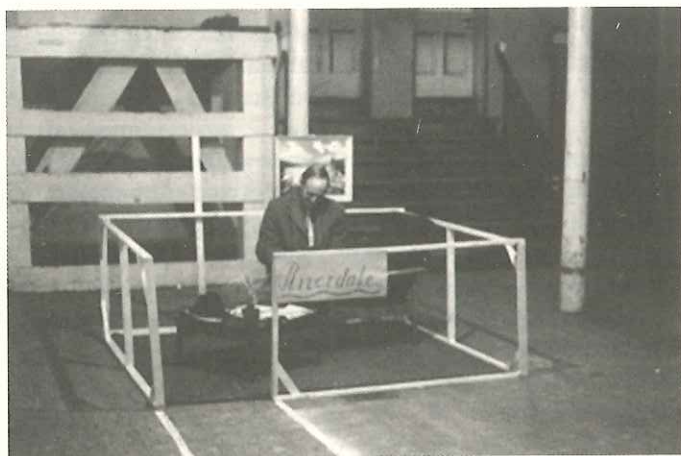
Ed Berman habla con orgullo del Método de Juegos de Inter-Acción, un entrenamiento “para personas interesadas en su propia creatividad o en la creatividad grupal, o en una profesión que trabaja con personas”, no obstante éste permanece sin publicar.⁸² Berman ofrece el siguiente ejemplo de un juego en el que los participantes tienen que ir de un lado a otro de un cuarto, y llegar no primero, sino al último; al desconectar el objetivo (el otro lado del cuarto) del medio de avance (velocidad), la competencia se vuelve cooperativa y más creativa. A pesar de la similitud de este ejemplo con el juego de las sillas de Harpe, el acercamiento de Berman es más analítico y menos cargado de valores, informado por su entrenamiento en psicología educativa y por el entendimiento de las artes comunitarias como *investigación de acción*.⁸³

Los juegos eran también un principio de estructuración para los experimentos teatrales de The Blackie a finales de los 60 e inicios de los 70. A diferencia de la obra de Augusto Boal (a quien Bill Harpe conoció en dos ocasiones), los performances participativos en The Blackie tendían menos a “un ensayo para la revolución” que a una exposición melancólica de cómo opera realmente la sociedad.⁸⁴ Estos juegos sociales extendidos, a menudo con base en estadísticas gubernamentales, incluían *The To-Hell-With-Human-Rights Show* (diciembre de 1968) y *Educational Darts* (marzo de 1971). En *Sanctuary* (noviembre de

82. Berman, entrevista con la autora, Londres, 8 de enero de 2010. Algunos de los juegos de Berman están catalogados en el libro de Clive Barker, *Theatre Games: A New Approach to Drama Training* (Londres: Eyre Methuen, 1977). Barker era consejero de Inter-Acción y enseñó a la primera generación de actores de la Tropa de Dogg.

83. Berman mantiene que él sigue al psicólogo suizo Jean Piaget, al creer que la creatividad es una de las estructuras cerebrales heredadas genéticamente. David Powell, antiguo miembro de la cooperativa Inter-Acción, describe los propósitos de los juegos de Berman como de doble filo: “balancear la capacidad del individuo para jugar un rol en un esfuerzo grupal” con “formas de inventar las cosas de nuevo colectivamente”. (Powell, entrevista telefónica con la autora, 13 de mayo de 2010.) Es oportuno recordar que la construcción en equipo, por medio de los juegos, es ahora un elemento esencial de la cultura corporativa, aun si se llevan a cabo anualmente más que semanalmente, y rara vez involucran la invención de juegos nuevos.

84. Uno de los miembros más duraderos de The Blackie, Sally Morris, reflexiona que si algo tenían los performances era ser deprimentes, con base en estadísticas investigadas y “sosteniendo un espejo frente a la naturaleza”. (Sally Morris, entrevista con la autora, 5 de agosto de 2009.)



The Blackie, *Sanctuary*, 1969. Vivienda de clase media Riverdale con un ocupante.

1969), interpretado en el Escuela Preparatoria Quarry Bank, a la audiencia participante le fueron asignados distintos tipos de vivienda a partir del llenado de un formato, que incluía preguntas sobre sus ingresos y número de dependientes económicos. La vivienda iba de Breck Moor (una casa grande y separada) a Box Street (moradas en zonas marginales), a cada una de las cuales se les proveía del entretenimiento apropiado: en la primera, jerez y ajedrez; en la última, cerveza oscura (pero sin destapador). La acción se desarrollaba a partir de este punto, con cuatro performances improvisados que emergían simultáneamente de estos escenarios. Algunos de los participantes obedecerían la ley (la cual se movía lentamente y con mucha burocracia, en aras de reflejar la vida real), mientras que otros la rompían y eran arrestados, encarcelados, y así sucesivamente.⁸⁵ Mitad estructuradas, mitad

85. En un documental que analiza a *Sanctuary*, el equipo de The Blackie observa que "La gran escala o el cambio abstracto... se lograban mejor a través de la acción no oficial, e incluso entonces por la actividad grupal más que por la acción individual". Anónimo, *Sanctuary Report* (1969), s.p., Archivo The Blackie. Sin embargo, el reporte señala también que la discusión que seguía al performance era limitada, y tendía a girar en torno a si *Sanctuary* era o no buen teatro. Un punto que los participantes traían a colación repetidamente era el alto grado de participación que se esperaba de ellos, y que ellos no se habrían comportado de esa manera en la vida real. A la vez,



The Blackie, *Sanctuary*, 1969. El departamento de vivienda.

improvisadas, tales producciones se posicionaban contra los programas de educación de las compañías teatrales (en cuanto a que permitían que la audiencia produjera las obras por cuenta propia, en lugar de aprender de la interpretación de otros), pero también trabajaban contra las producciones teatrales en las cuales todos los miembros de la audiencia experimentaban la misma cosa al mismo tiempo; en *Sanctuary* había al menos cuatro tipos posibles de experiencia para la audiencia.

Berman, en contraste, encontró mayor dificultad para introducir el teatro participativo en el repertorio de Inter-Acción, ya que a pocos buenos dramaturgos les interesaba explorar el género. Terminó por producir sus propias obras, tomando como punto de partida una fórmula que define la cantidad de cambios que una audiencia puede hacer en la obra, desde la pantomima (donde sólo es posible una respuesta dentro del guión) a situaciones teatrales donde el resultado está enteramente sin planear. Su obra *The Nudist Campers Grow and Grow* (1968) comenzó con ac-

los inquilinos de las viviendas de clase media y clase alta habían sido mucho más apáticos que Box Street, todo lo cual parecía corresponder a su conducta en la realidad. El reporte concluye: "aquellos que clamaban no estar al tanto del papel que debían interpretar, estaban pasando por una lucha interna durante la obra sobre si participar o no, lo cual reflejaba el dilema en el que vivían en la vida real".

tores que interpretaban a Adán y Eva, vestidos con hojas sintéticas de higuera, y que entraban al teatro desde Hyde Park y actuaban desde atrás de dos arbustos. Su diálogo implicaba el debate sobre si podían o no ser vistos desnudos, e invitaban en algún momento a la audiencia a que se quitaran la ropa y los acompañaran detrás de los arbustos en escena —lo cual hacía la gente—. Sin embargo, el formato más común para los proyectos de Inter-Acción era el teatro de un solo acto (como se compila en el libro de Berman *Ten of The Best*, 1979) o el popular entrenamiento interactivo del Fun Art Bus.

La preeminencia del performance como el medio de las artes comunitarias por excelencia fue facilitada por dos eventos: el Acta Teatral de 1968 (en la cual el Lord Chambelán dejaba de censurar qué tipo de teatro podía ser mostrado en público) y el lanzamiento de la revista *Time Out* en 1969 (la cual da una lista de todas las producciones culturales en Londres, sin discriminar por estatus o calidad). Ambos tuvieron un gran impacto en la promoción de una cultura popular comprometida con ampliar la participación de la audiencia, más que el consumo de la alta cultura como parte de un sistema de ganancias económicas. Además, la autoría colectiva en el teatro no requería un ajuste radical de su *modus operandi* tradicional, que siempre ha sido colaborativo.

Las artes visuales, por el contrario, eran más riesgosas como una actividad participativa. Históricamente dominadas por la expresión singular y la autoría claramente definida —ambas indexadas al valor financiero—, las artes visuales eran más difíciles de reconciliar con la agenda de las artes comunitarias. Como un modo popular de expresión colectiva, la pintura mural parecía un tanto obsoleta en los 70, así que Liz Leyh, de Inter-Acción, tomó un acercamiento diferente, haciendo esculturas concretas en el nuevo desarrollo de Milton Keynes, cuyas maquetas fueron creadas en colaboración con los residentes locales. The Blackie intentó también experimentar con las artes visuales participativas en el proyecto expositivo *Hacia un lenguaje común*, llevado a cabo en la sala educativa de la Walker Art Gallery de Liverpool del 22 al 28 de octubre de 1973. La exposición incluía lienzos negros, pizarras y papeles pegados a las paredes de la galería, listos para ser pintados por los visitantes, quienes tenían la elección de mirar las obras completadas o crear propias. En una semana, cerca de 3 475 visitantes fueron al museo; 301 obras fueron realizadas por adultos y 642 por niños. Los visitantes podían llevarse sus pinturas, o dejarlas en la galería, donde serían puestas en exhibición en rejas para pósters. “La exposición

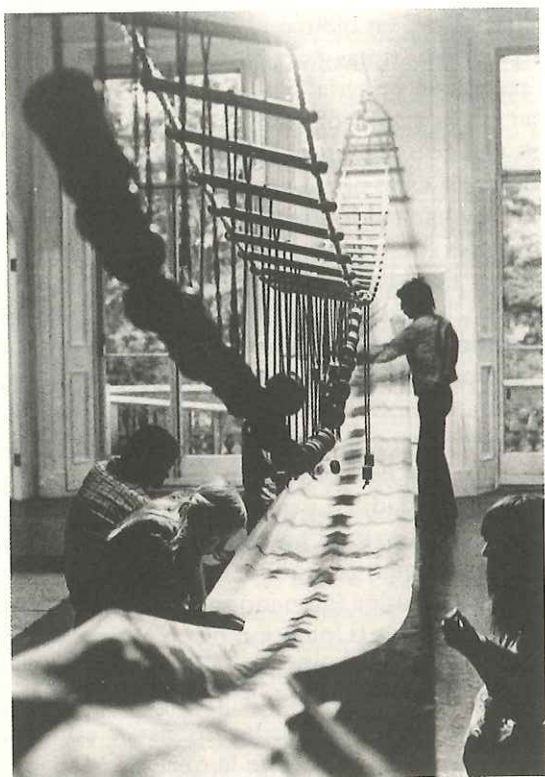
consistía en las ‘obras’ en blanco y/o la gente trabajando/jugando”, escribió Harpe en sus notas para la exposición, y “no habrá ‘inauguración’ o recepción privada”.⁸⁶

A pesar de la superposición de las ambiciones de las artes comunitarias y el arte contemporáneo en los 70, es conspicuo que los gestos llevados a cabo por la primera permanecieron localizados en impacto, y que han caído fuera de la memoria histórica; cuando proyectos similares fueron llevados a cabo individualmente por un artista, tal como David Medalla, se formó, estableció y defendió un debate crítico.⁸⁷ Medalla, un artista filipino radicado en Londres, asociado con la Signals Gallery, conectó sus instalaciones con políticas emancipadoras e ideas asiáticas de comunidad. Su obra exterior *Down with the Slave Trade!* [¡Abajo la venta de esclavos!] (1968-1971) involucraba la instalación de una selección de sillas, banderas de colores y una red de coloridos tubos de plástico en alguna plaza de la ciudad.⁸⁸ La gente era invitada a interactuar y a enredarse con la obra, lo cual parecía servir para una metáfora de la opresión, pero también como una oportunidad para que los individuos estuvieran ligados (al menos a nivel visual) en solidaridad colectiva. *A Stitch in Time* [Una puntada en el tiempo] (también de 1968, mostrada posteriormente en Documenta 5, 1972) incluía una larga franja de tela suspendida a lo largo de la galería, sobre la cual el público era invitado a bordar diseños y eslóganes. Es tentador poner en comparación directa la obra de Medalla con *Hacia un lenguaje común* de The Blackie: ambos son proyectos producidos colectivamente y cuyos procesos son tan importantes como el resultado final. Pero en el caso de Medalla, la documentación fotográfica es sustancial y nos permite conectar esas imágenes e ideas con un cuerpo autoral de intereses continuos y experimentos visuales. El artista produce un objeto o instalación como el con-

86. Bill Harpe, “Notes: Towards a Common Language –exhibition– Walker Art Gallery”, octubre de 1973, Archivo The Blackie.

87. Comenzando en 1965, por ejemplo, Medalla es reseñado o incluido regularmente en revistas de arte, las cuales tienden a situarlo como un artista kinético.

88. Guy Brett se refiere a esta obra como un “juego”, y traza la conexión entre el uso del color y los materiales por parte de Medalla y aquél llevado a cabo por los artistas brasileños Lygia Clark y Hélio Oiticica, a quienes había mostrado (junto con Medalla) en la Signals Gallery. Ver Guy Brett, *Galaxias explosivas: El arte de David Medalla* (México: Alias, 2012), Capítulo 6, “Cualquier cantidad de gente”.



David Medalla, *A Stitch in Time*, 1972.

tenedor de un proceso participativo, y se aleja de los modos tradicionales de dibujo y escultura para acercarse a la actividad más lenta del bordado (con sus asociaciones al trabajo femenino), cuyo carácter duracional permitiría también una ventana para la interacción social. Incluso si los contenidos específicos de *A Stitch in Time* equivalen a una forma laboriosa de *graffiti*, la totalidad tiene una apariencia sorprendentemente consistente, densa y en capas, y no una presencia escultural poco impresionante. *Hacia un lenguaje común*, por el contrario, presenta lienzos negros en el museo para que el público los llene, pero éstos no permanecen en exhibición en el museo para causar conflicto en sus jerarquías; a pesar de alentar la participación popular, el uso de lienzo permanece atado de forma conservadora al arte tradicional y a la autoría individual, como lo hace al apego al museo como recinto. Por lo tanto, no es

sólo la presencia de una autoría directiva (en este caso, Medalla) lo que es decisivo para la diferencia entre arte contemporáneo y artes comunitarias, sino la conceptualización entera de su evento en términos de autoría, materiales (el medio no canónico del bordado o de la tubería plástica), la locación (la plaza de una ciudad) y el resultado final (una instalación o un performance).

IV DECLIVE

En ciertos aspectos, The Blackie e Inter-Acción son atípicos en el movimiento de artes comunitarias, dado que la mayoría de organizaciones fundadas en los 60 y 70 no existen ya. Ambos son una rareza al haber sobrevivido los trastornos del financiamiento en los 80, debido no en poca medida a la fuerte identidad de su liderazgo y un *ethos* inventivo.⁸⁹ Sin embargo, también es importante señalar que las colaboraciones de Berman con los negocios aseguraron la estabilidad financiera de Inter-Acción, junto con una postura decididamente apolítica (“No pensé que fuera apropiado para las caridades estar politizadas”).⁹⁰ La historia más común es una de apoyos económicos erosionados gradualmente bajo el gobierno conservador de Margaret Thatcher (1979-1992), lo que llevó al desempoderamiento casi total del movimiento para mediados de los 80. Las artes comunitarias fueron puestas bajo controles en aumento y, para 1982, el Consejo de las Artes había ya cesado casi por completo los fondos directos para las artes comunitarias.⁹¹

89. Ed Berman dejó inter-Acción en 1984, pero otros continuaron el proyecto y hoy es conocido como InterCambio, y tiene su base en el Ayuntamiento de Hampstead.

90. Ed Berman, entrevista con la autora, Londres, 8 de enero de 2010. En 1981-1982, Berman fue invitado por Michael Heseltine (secretario de Estado para el Ambiente en el gabinete de Thatcher) a ser un consejero especial en los problemas de la ciudad interna y del sector voluntario. Berman también trató con la Familia Real: la Princesa Ana abrió el Centro Inter-Acción (diseñado por Cedric Price) en 1977, mientras que el Príncipe Carlos presentó un programa de televisión en la BBC sobre Inter-Acción en 1979.

91. Una excepción a esto es Londres, donde desde 1981 en adelante, el Consejo de Londres y zonas conurbadas fundó un amplio rango de artes populares alternativas a través de los condados más pobres de la ciudad, en oposición deliberada al gobierno central. Previo a esto, los fondos para la cultura habían sido dedicados solamente

Cuando añadimos a esto los problemas internos del trabajo colectivo como una misión ideológica –resumida por Charles Landry como una “desorganización voluntaria”, el punto ciego de asignar responsabilidad individual (ya que esto crea inequidad y jerarquía), y la creencia de que las habilidades son “burguesas”– la sustentabilidad de las artes comunitarias se volvió bastante frágil.⁹² Owen Kelly ha argumentado que, para los 80, las artes comunitarias se habían alejado de sus orígenes contraculturales y habían encarado grandes problemas que necesitaban ser resueltos si es que éstas fueran a tener algún valor crítico y evitar su destino inminente como una rama inofensiva del estado benefactor (“la gente amable que hace el bien sin causar problemas jamás”).⁹³

El impulso original tras las artes comunitarias –en palabras de Kelly, “una autodeterminación liberadora a través de la cual grupos de personas podían ganar, o volver a ganar, algún grado de control sobre sus vidas”– se convirtió en una situación de dependencia de becas, en la cual los artistas comunitarios se posicionaban cada vez más “no como activistas sino como cuasiempleados de una u otra agencia estatal dominante. Estábamos, en efecto, invitando a la gente a permitir a una dependencia del Estado enviar a un grupo de personas para limpiar el desastre dejado por otra dependencia del Estado, mientras que al mismo tiempo negábamos que estábamos trabajando para el Estado”.⁹⁴ Haciéndose cargo de las carencias de la infraestructura mermada del Estado benefactor, los artistas comunitarios se volvieron profesionalizados, sujetos a un control administrativo, y las políticas radicales ya no eran necesarias o útiles siquiera para sus actividades e identidad. La misión igualitaria fue rechazada por las políticas conservadoras de aquí-

a unas pocas instituciones de alta cultura (el National Theatre, el Royal Ballet, etcétera). Uno de los principales instigadores de política sobre las artes comunitarias del Consejo de Londres y zonas conurbadas fue Alan Tompkins, un miembro de la facultad de la Universidad Abierta influenciado por Stuart Hall y E.P. Thompson. Tompkins recuerda con placer sus experiencias de sentarse en varios paneles para asignación de fondos y designar dinero a grupos teatrales gays y lésbicos, bandas de guerra para niñas adolescentes en Peckham, y otras formas de cultura identitaria o política. (Tompkins, entrevista con la autora, Londres, 4 de agosto de 2009.)

92. Landry, *What a Way to Run a Railroad*, Capítulo iv, pp. 38-48.

93. Kelly, *Community, Art and the State*, p. 1.

94. *Ibid.*, pp. 30-31.

llos quienes controlaban el presupuesto.⁹⁵ Para Kelly, esto era culpa por igual de las artes comunitarias y del gobierno: el movimiento se volvió impotente como resultado de no tener un entendimiento claro de su historia y por no tener una serie consistente de definiciones para sus actividades, sólo un sentido ético de lo que es “bueno” estar haciendo. Como hemos visto en el reporte del Consejo de las Artes de 1974 sobre las artes comunitarias, escrito en colaboración cercana con sus figuras líder, la definición de las artes comunitarias es oscura, y se enfoca más en *cómo* operaba que en *por qué* lo hacía: sabemos que los artistas comunitarios trabajan con niños, pero no sabemos *qué* hacen con los niños.⁹⁶ Lo que vino a definir a las artes comunitarias era menos una agenda artística que una actitud de conducta o una posición moral (“Lo que importa más no es una forma organizacional, ni el edificio en sí, sino el compromiso y la dedicación de los individuos involucrados”).⁹⁷ Sus criterios eran más éticos que artísticos, dejando deliberadamente inexplorados los principios políticos para no arriesgar fondos.

Dada esta cautela comprensible —es una tarea difícil ser contracultural mientras se solicita aceptación y apoyo estatal— no es difícil ver cómo, en el reporte anual del Consejo de las Artes del año siguiente, el presidente Lord Gibson podía revertir el significado de las artes comunitarias: de la desjerarquización subversiva a un conducto para apreciar el canon recibido y la cultura reconocida. En otras palabras, las artes comunitarias no eran más sobre democratizar la producción cultural, sino un medio para introducir a las personas al arte de élite, al dejarlos averiguar (a través de la participación de primera mano en un proyecto creativo) lo que se habían perdido al no asistir a óperas y museos. En resumen, las artes comunitarias fueron presentadas entonces como un programa educativo, un camino civilizador para llevar a la gente a la alta cultura. Para el movimiento de las artes comunitarias, esto siempre había sido un efecto colateral posible de sus actividades, pero nun-

95. Martha Rosler señala una situación similar en los Estados Unidos cuando apunta a que “las instituciones artísticas y los hacedores de arte adaptan sus ofrendas a los gustos de quienes otorgan las becas (esto es, a las demandas ideológicas vigentes del sistema)”. Ver Martha Rosler, “Theses on Defunding” (1980), en Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings 1975-2001* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004), p. 330.

96. Aquí estoy parafraseando a Kelly, *Community, Art and the State*, p. 17.

97. *Community Arts: The Report of the Community Arts Working Party, June 1974*, p. 7.

ca su cometido principal, que tenía por premisa más exacta *deshacer* tales jerarquías culturales. Esta situación encuentra un paralelo incómodo en la relación del arte participativo y socialmente comprometido con la política de fondos para la cultura del nuevo Partido Laborista en Inglaterra (1997-2010), discutido en el Capítulo 1.

En breve, el reporte de 1974 parecía servir para el fin opuesto, dado que su vaguedad dio al Consejo de las Artes las herramientas para desarrollar las artes comunitarias, esta vez, para sus propios fines, *i.e.* como una “provisión social” (pintar las caras de niños desfavorecidos, hacer que los adolescentes pinten las paredes de los centros comunitarios) más que como el empoderamiento de la comunidad que fomenta y apoya a las campañas para la justicia social. Uno podría sostener que el ímpetu original de las artes comunitarias –como un modo participativo y sin jerarquías de hacer arte– encontró su legado popular en los 80 en la cultura emergente de los *raves*, a través de grupos como Survival Research Lab [Lab de Investigación para la Supervivencia] y Mutoid Waste Company [Compañía de Desechos Mutoides] haciendo instalaciones temporales de gran escala con materiales reciclados en festivales al aire libre.⁹⁸ Su legado de “alta cultura” es el acercamiento suave del arte socialmente comprometido de hoy, donde las situaciones de negación, disrupción y antagonismo (los sellos distintivos de la vanguardia histórica) ya no eran percibidos como modelos viables. Sean Cubitt ha enunciado esta convención de la siguiente forma:

El problema con el arte llevado a cabo en la esfera pública, con su débil aura de terapia y trabajo sociales, es tan duro que puede desarrollar poderes expresivos en los participantes, siempre estamos renuentes a derribar la unidad frágil del ser que está siendo expresado. Ésta es la clase de riesgo que quizá es justo preguntarte a ti mismo, pero no de otros, extraños relativos.⁹⁹

En otras palabras, las artes comunitarias de hoy tienden a autocensurarse a raíz del miedo de que los colaboradores menos favorecidos no tengan la capacidad de entender modos más disruptivos de producción artística.

98. En los EEUU, el equivalente serían varias ilustraciones temporales producidas en el festival Burning Man en Nevada, de 1968 en adelante.

99. Sean Cubitt, “Public/Media/Arts”, en Dickson (ed.), *Art with People*, p. 100.

La calidad estética, que ha sido eliminada deliberadamente de la agenda de la Asociación de Artistas Comunitarios (fundada en 1972), forma el núcleo más problemático de este debate. Es importante recordar que el movimiento de las artes comunitarias rechazó esta pregunta como sinónimo de la jerarquía cultural porque en la época (los 70 y 80) la idea de financiar la cultura por y para los marginales (las clases trabajadoras, las minorías étnicas, las mujeres, LGBT, etcétera) fue automáticamente desacreditada por la clase dirigente como risible y, necesariamente, de nula calidad. Por otro lado, abogar por el proceso sobre el producto no hizo nada para repensar el problema de implementar criterios alternativos mediante los cuales enmarcar ahora la evaluación. Al evitar preguntas con criterios artísticos, el movimiento de las artes comunitarias perpetuó involuntariamente la impresión de que estaba lleno de buenas intenciones y compasión, pero al final no era lo suficientemente talentoso para ser de un interés más amplio. Uno de los problemas clave aquí —que tiene muchos paralelos con el arte socialmente comprometido de hoy— es el hecho de que las artes comunitarias no tienen una audiencia secundaria: no poseen un marco discursivo ni una cultura de la recepción elaborada que facilite la comprensión y el análisis de proyectos similares, porque el arte comunitario no es producido teniendo a tal audiencia crítica en mente. La comparación y la evaluación crean jerarquía, lo cual es perjudicial para el principio de equidad que subyace en el proyecto de las artes comunitarias. El hecho de favorecer la expresión individual sobre la autoexaminación crítica es, irónicamente, una de las razones principales por las que las artes comunitarias se volvieron un *ghetto* en los 80: la falta de un discurso crítico público aseguró que las aspiraciones se mantuvieran bajas, tornándolas inocuas y sin capacidad de amenazar la estabilidad social y cultural.

En los 60 tardíos, las artes comunitarias eran sumamente opositoras, dado que los recursos para la cultura estaban en manos de las clases altas, que evaluaban la calidad estética con base en la cultura dominante. Hoy día, cuando la mayoría de las personas en Occidente tienen los medios para ser productores de sus propias imágenes y subirlas a Flickr, Facebook y demás, para mostrarlas a una audiencia global, puede decirse que una agenda tan desjerarquizante tiene una urgencia menor —incluso mientras que los fundamentos de estas redes son sin duda alguna comerciales, y el acceso a la tecnología es también un tema de clase—. No obstante, la nivelación del acceso a la producción cultural genera el cuestio-

namiento de la diferencia entre una obra de arte y el uso de las redes sociales. Puede decirse que el arte contemporáneo se ha vuelto una práctica cultural masiva, pero el arte requiere al espectador: ¿hoy día quién tiene la capacidad de ver la cantidad incontable de arte contemporáneo de masas que existe en línea? Quizá, como señala Boris Groys, no hay ya más sociedad del espectáculo, sólo un “espectáculo sin espectadores”.¹⁰⁰ Sin embargo, a la vez que las comunidades virtuales proliferaban en los 90, el encanto de las interacciones cara a cara parecía crecer con fuerza entre los artistas profesionales.¹⁰¹ Los proyectos de largo plazo basados en procesos con demografías específicas –del estilo iniciado por las artes comunitarias– regresó con nuevos bríos en esta década bajo el marco de la especificidad de sitio. Esta tercera iteración del “giro social” forma el centro del siguiente capítulo y de la sección final de este libro.

100. El argumento de que las redes sociales son una forma de arte conceptual de masas es propuesto por Boris Groys en “Comrades in Time”, *e-flux journal*, 11 de diciembre de 2009, disponible en www-e-flux.com.

101. La nueva tecnología en comunicaciones persigue las páginas de la *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud: “Frente a los medios electrónicos, los parques de diversión, los lugares de esparcimiento, la proliferación de formatos compatibles de sociabilidad, nos encontramos pobres y desprovistos, como rata de laboratorio condenada para siempre a un mismo recorrido, en su jaula, entre pedazos de queso... La mecanización general de las funciones sociales reduce poco a poco el espacio relacional.”, Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006), p.7, p.16.

Former West:
El arte como proyecto
a inicios de los 90

En los capítulos previos he trazado la historia de intentos significativos por pensar de nuevo el papel del artista y la obra de arte en relación con la sociedad en varias expresiones de arte participativo provenientes de Europa, Rusia y América del Sur. De manera significativa, éstos se han agrupado alrededor de dos momentos de agitación revolucionaria: 1917 (año en el que la producción artística fue alineada con el colectivismo bolchevique), y 1968 (año en el que la producción artística prestó su peso para criticar a la autoridad, a la opresión y a la alienación). El tercer momento, me gustaría proponer, es 1989.¹ Como podría anticiparse, esto tiene una relación menos directa con la producción artística que con los dos puntos críticos previos, que se caracterizaron, respectivamente, por la reestructuración vertical en el surgimiento de la revolución y por un momento de desafíos a la autoridad más o me-

1. Este capítulo fue escrito como una contribución a *Former West*, un proyecto europeo de investigación cuyo título invierte la abreviación familiar "Former East" (Antiguo Este) como una denominador para aquellos países que atravesaron la transición del comunismo de 1989 a 1991. El proyecto investiga el impacto de la caída del comunismo sobre la producción y recepción del arte en Europa desde 1989, argumentando que esta agitación afectó también el imaginario político y cultural de Europa Occidental. Ver www.formerwest.org.

nos coordinados, que fueron internalizados gradualmente como una reforma institucional. Por el contrario, 1989 marca la caída del socialismo realmente existente, un colapso que a inicios de los 90 era celebrado como el fin de un régimen represivo y luego, gradualmente, hacia finales de la década, lamentado como la pérdida de un horizonte político colectivo. En Europa Occidental, esta melancolía recibió ímpetu por el desmantelamiento del Estado benefactor (cuya preservación ha proporcionado hasta ahora un equilibrio importante a las provisiones estatales del bloque del Este) y muchas otras reformas neoliberales, particularmente en la educación. En Europa del Este, la introducción del capitalismo de libre mercado en la primera mitad de los 90 fue acompañada por un optimismo inicial que abrió camino rápidamente a la desilusión cuando se enfrentaba a la realidad de la privatización y la “acumulación primitiva”; la libertad del régimen había sido entregada en la forma única de libertad de consumo expandida. Debido a la naturaleza retardada de estos cambios, el impacto de 1989 sobre la producción artística es menos rápido y menos directo que el triunfo de la izquierda de 1917 y su heroico último momento de resistencia en 1968.

Lo que me gustaría seguir en este capítulo es la forma en la cual cierto impulso de pensamiento de izquierda migró de forma visible a la producción artística de Europa occidental tras el colapso de la política de la “gran narrativa” en 1989. Unas de las formas principales en que esto se hizo manifiesto fue en el alza de un término particular para describir el arte en los 90: el *proyecto*. A pesar de que la palabra *proyecto* era usada por los artistas conceptuales a finales de los 60 (de manera más notoria por la galería de Ámsterdam Art and Project), ésta tiende a denotar la *propuesta* para una obra de arte. El proyecto en el sentido en el que lo estoy identificando como término crucial para el arte tras 1989 aspira a reemplazar a la obra de arte como un objeto finito con un proceso abierto, postestudio, con base en investigación, social, que se extiende a lo largo del tiempo en una forma mutable.² Desde los 90, el proyecto se ha vuelto un término bajo el cual se engloban varios

2. Definiciones posteriores del *proyecto* (comparado con la obra de arte), fueron reunidas durante un taller en Arte de Conducta, La Habana (2007), incluyendo el sentido de estar en el presente, posibilidad, apertura al cambio y a la contaminación, un espacio de producción, tiempo y espacio ilimitado, y un diálogo con lo social para llegar a audiencias más allá del arte.

tipos de arte: práctica colectiva, grupos activistas autoorganizados, investigación transdisciplinaria, arte participativo y socialmente comprometido, y curaduría experimental. Al enfocarme en estas dos últimas tendencias, espero que la trayectoria cartografiada en el capítulo provea una contranarrativa a la historia comercial establecida e institucionalizada del arte desde 1990, que ha tendido a celebrar la política de la identidad, la apoteosis de la videoinstalación, las fotografías de gran formato en impresión *cibachrome*, el “diseño como arte”, la estética relacional, la pintura conceptual, y formas nuevas y espectaculares del arte de instalación.³ No obstante, mi punto central no es tanto definir una nueva tendencia, sino señalar que una palabra elegida para describir estas actividades artísticas abiertas llega en un momento en el cual hay una falta conspicua de lo que llamaríamos un proyecto *social* –un horizonte político colectivo o un objetivo–. La relación tirante entre el proyecto artístico y el proyecto político es el eje central de este capítulo.

Al revisar el arte desde 1989, rápidamente se hace aparente que el interés en la participación y el compromiso social que consideramos hoy una tendencia característica de los últimos 20 años emerge, de hecho, con bastante lentitud. Quizá sin sorpresa alguna, los primeros años de los 90 se caracterizan mejor como una continuación de los 80, sin estar afectada por la frontera abierta recientemente hacia el Este o la revisión no occidental de Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la Terre* (1989), calificada como “la primera exposición global de arte”. La Documenta 9 (1992), por ejemplo, solamente incluyó un puñado de artistas *no occidentales* (a diferencia del precedente de *Magiciens*), pero era aún una exposición de escultura y pintura europea y estadounidense, enfocada en los centros hermanos de Nueva York y Colonia. De acuerdo con los estándares contemporáneos, su retórica curatorial parece irremediablemente anticuada, y evoca el espíritu romántico del productor individual.⁴ Entre la Documenta 9 y la Documenta 10 (1997) yace

3. Por ejemplo, *Arte desde 1900* identifica los tres temas siguientes como clave para los 90: políticas de la identidad, mujeres artistas y el cuerpo; video proyecciones de gran escala (Viola); fotografía figurativa de gran escala (Gursky, Wall). Únicamente la última sección (en 2003) hace referencia a la curaduría experimental mediante la discusión de “Utopia Station” y el tema emergente de la *precariedad* en la obra de Thomas Hirschhorn. Ver Hal Foster *et al.*, *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad* (Madrid: Akal, 2006).

4. En su introducción, Jan Hoet sostuvo que “Los artistas no revelan la estética de

un abismo estético e intelectual: el acercamiento interdisciplinario de Catherine David a esta última exposición incluyó un catálogo de 830 páginas que señalaba el interés renovado en la orientación social y política del arte. Además de ensayos desarrollados en la línea de la historia del arte, había textos escritos por filósofos, urbanistas y antropólogos; David proponía la filosofía política y la sociología como los nuevos marcos transdisciplinarios para el arte contemporáneo.⁵ Al mismo tiempo, es revelador que, como exposición, la Documenta 10 no reflejara varias de las prácticas colectivas, activistas y documentales que habían comenzado ya a emerger en Europa (y cuya promoción sería tarea de la Documenta 11).

Al trazar aquí la reemergencia del giro social en Europa, 1993 es un año de transición clave. Hasta ese punto, los colectivos de artistas habían sido un fenómeno primordialmente estadounidense, y de orientación activista, como resultado de la crisis del sida y asegurando una “guerra cultural” sobre el financiamiento del NEA [National Endowment for the Arts – Fondo Nacional para las Artes]. En 1993 comenzamos a ver la formación de colectivos en Europa del Norte tales como Superflex (1993), N55 (1994) y Park Fiction (1994). Es revelador que este trabajo de impulso colectivo deriva de las prácticas de sitio específico más que del teatro y del performance, como ha tendido a ser el caso de los capítulos previos. Este año, 1993, marca también la consolidación de un nuevo tipo de exposición de sitio específico que se convertiría en un punto de referencia importante para la emergencia de la biennial de arte contemporáneo globalizada: las exposiciones que abordaban directamente el sitio como un fenómeno constituido *socialmente* más que como una entidad formal o fenomenológica. Esto se yergue en contraste con tipos previos de curaduría de sitio específico, tales como *Sculpture Projects Münster* (1987) y *Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival* (1991), de los cuales ambos usaron el sitio como un telón de fondo evocativo para un trabajo imbuido con resonancias históricas. Para examinar este desplazamiento estudiaré tres exposiciones que marcan la transición de la especificidad de sitio como una cuestión de un

las cosas: revelan la belleza oculta, la esencia, el éxtasis”. Hoet, “An Introduction”, en *Documenta IX* (Stuttgart: Edition Cantz, 1992), vol. 1, p. 17.

5. Para una buena discusión sobre la transdisciplinariedad en los catálogos de exposiciones en los 90, ver Liz Donato, “The Disciplinary Shift in Contemporary Art Exhibition Practices, 1990s–Today”, disponible en www.formerwest.org

arreglo formal hecho a la medida para el proyecto de insertar al artista en el campo social.⁶

I

PROJECT UNITÉ, SONSBECK 93 Y CULTURE IN ACTION

En Europa, dos exposiciones allanaron el camino para el cambio descrito anteriormente: la exposición de escultura de Kasper König *Sculpture Projects Münster* (1987) y *Chambres d'Amis* (1986) de Jan Hoet, una exposición experimental en la cual los artistas (principalmente hombres y europeos) eran invitados a crear instalaciones en más de 50 hogares privados en Gante. A pesar de que ver las obras en *Chambres d'Amis* implicaba inevitablemente relacionarse con los dueños de cada residencia, esto no era entendido como el objetivo principal de la exposición.⁷ Cualquier beneficio social era colateral más que intencional: Hoet señala que *Chambres d'Amis* era una oportunidad “para una estética de diálogo fértil entre diferentes culturas”, y “llevó a contactos cordiales y afectuosos, no sólo entre artistas y anfitriones, sino también entre ocupantes y visitantes”.⁸ La mayoría de las obras comprendían reconfiguraciones formales y atmosféricas del espacio doméstico, más que tratar sobre clase o identidad. La única excepción es el artista belga

6. Al hacer esta distinción, estoy en deuda con la historia de la especificidad de sitio trazada por Miwon Kwon en *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002). Sin embargo, el enfoque de Kwon es estadounidense más que europeo, y gira en torno a preguntas sobre el juicio centrado en el modelo de comunidad propuesto por el arte de sitio específico en los 80 y 90 más que en el tema de la curaduría y la espectaduría. En los EEUU, un marco de referencia central para la curaduría de sitio específico fue el juicio sobre el *Tilted Arc* de Richard Serra y el hecho de que lo retiraran de la Federal Plaza en 1989.

7. En cambio Hoet enmarca la exposición en términos poéticos: esto indica la transformación del museo en “una metáfora de aquel lugar silencioso (hoy más que nunca) y olvidado, un lugar casi inaccesible, un lugar mítico: el lugar del Misterio.” Jan Hoet, “*Chambres d'Amis: A Museum Ventures Out*”, en *Chambres d'Amis* (Gante: Museum van Hedendaagse Kunst, 1986), p. 350. Con pragmatismo, la ambición era producir un mayor apoyo para el Museum van Hedendaagse Kunst en Gante, del cual Hoet era director, al incrementar el interés de la ciudad por el arte contemporáneo.

8. Hoet, *Chambres d'Amis*, p. 345-346.

Jef Geys, quien colocó eslóganes revolucionarios franceses en las puertas de seis casas de bajos ingresos.⁹

El artista Christian Philip Müller vio *Chambres d'Amis* mientras trabajaba con König en la edición de 1987 de Münster. Tres años después, Müller fue invitado por el curador francés Yves Aupetitallot a tener una exposición individual en Saint Etienne; mientras preparaba la exposición, decidió visitar una vivienda de interés social diseñada por Le Corbusier en Firminy, un pueblo cercano. Siguiendo el modelo de la Unité d'Habitation en Marsella, la vivienda en Firminy estaba en un estado de deterioro considerable. Situado en la cima de una colina empinada a las afueras de la ciudad (en la posición tradicionalmente dominante de la democracia), el complejo estaba aislado del centro de la ciudad y poblado por padres solteros y solteras, estudiantes, inmigrantes y pensionados de la tercera edad. El *kindergarden* en la azotea fue fabricado enteramente en concreto y, por lo tanto, no era popular, mientras que los planes de Le Corbusier para tener un piso de la Unité dedicado a las tiendas jamás se realizaron. Desde 1983, la mitad del edificio se había vaciado y sellado, dejando calles de apartamentos enteras vacías y deshabitadas, separadas del resto del edificio por hojas de plástico. Müller sugirió a Aupetitallot que podía ser posible llevar a cabo una muestra en esos apartamentos. Cada uno de ellos podía ser tomado por un artista como el sitio para una instalación, bajo el modelo de *Chambres d'Amis*, pero usando ahora los espacios deshabitados de este dinosaurio modernista con una carga estética e ideológica.

Tomó cuatro años realizar la muestra; con el fin de allanar el camino para el proyecto, tres boletines de noticias fueron diseñados por Müller y puestos en circulación de noviembre de 1992 en adelante. En la muestra final, 40 artistas, arquitectos y diseñadores de Europa y Estados Unidos fueron invitados a trabajar *in situ*; éstos asumieron el papel de los habitantes, produciendo obra para 29 apartamentos vacíos dentro de lo que un crítico llamó "un monumento viviente de la pragmática no satisfecha, una integración grandiosa, quizá con fallas, del arte, la arquitectura, el

9. La contribución de Geys en el catálogo está ilustrada con tomas de instalación de los artistas parados junto a las puertas, mientras que los seis anfitriones están representados por un párrafo breve escrito por cada uno de ellos, detallando su empleo, ingresos y opiniones (si es que tenían alguna) sobre su proyecto.

diseño, la cultura nacional, la economía, la política y lo social".¹⁰ Esta insistencia llevó a los artistas a tener algunas experiencias difíciles: Mark Dion, por ejemplo, recuerda haber sido dejado solo en el apartamento durante más de una semana, sin hablar francés y sintiéndose desesperado.¹¹ Un sentimiento similar afligió a Renée Green, cuya propuesta trataba directamente el problema de ser invitada a trabajar en respuesta a un sitio: usó una chamarra que decía *inmigración*, durmió en una tienda de campaña en el apartamento y llevó un diario de su tiempo en el edificio, el cual comparó con "el gran hotel que se supone Jack Nicholson debe cuidar en *El resplandor*".¹² Aupetitallot esperaba involucrar en la discusión con los artistas a algunos de los migrantes argelinos de clase trabajadora que residían ahí; él entendía el sitio como una forma de lidiar con la relación entre arte y sociedad, con el edificio como el marco perfecto para esta cuestión.¹³

No obstante, en el evento la mayoría de los artistas eligieron usar los espacios de los apartamentos como galerías autocontenidas para su trabajo, varias de las cuales inevitablemente trataban con el edificio y su arquitectura. La instalación realizada en colaboración entre Mark Dion y el dúo francés Art Orienté Objet, *Scenic Drive 1993*, trató con dos aspectos de la arquitectura de Le Corbusier —su relación con la naturaleza como una vista, y su condición actual mitad habitada, mitad en ruina.¹⁴ *Individual Comfort* de Müller trató con la mala acústica de cada apartamento, la cual convirtió la utopía de la vivienda colectiva en la pesadilla de estar al tanto, de forma permanente, de la vida de los vecinos; contrató a una compañía que realiza pruebas de sonido para que preparara un reporte sobre la insolación acústica del sonido, enmarcó las

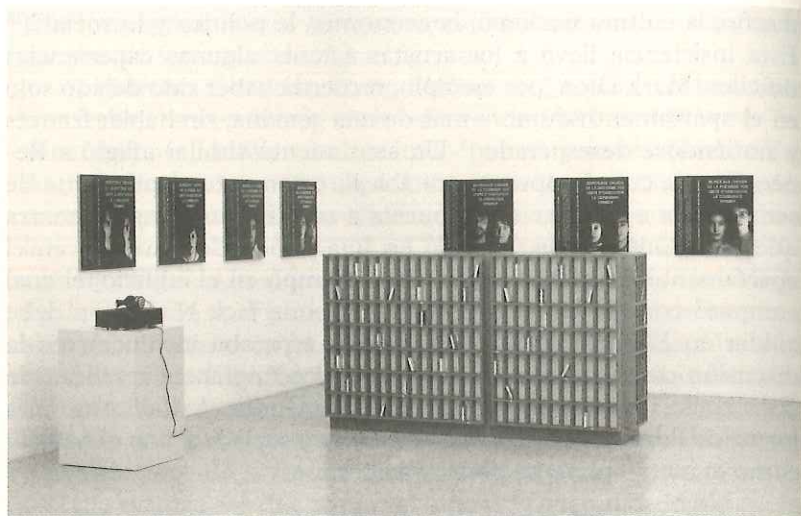
10. Joshua Decter, "Back to Babel: Project Unité", en *Artforum*, noviembre, 1993, p. 92.

11. Mark Dion, entrevista con la autora, Nueva York, 25 de noviembre de 2009.

12. Renée Green, "Scenes from a Group Show: 'Project Unité'", en Alex Coles (ed.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn* (Londres: Black Dog, 2000), p. 121.

13. "Aupetitallot", en Stephan Dillemath, *Project Unité*, DVD, 1993.

14. La instalación aceleraba el estado de ruina del edificio, creando una imagen distópica del mismo como si se hubiese dejado abandonado, al rodear una banca de Le Corbusier con paredes cubiertas con caca de pájaro y, sobre el piso, pilas de insectos muertos, en contraste deliberado con la limpieza del esquema imaginado por el arquitecto.



Clegg & Guttman, *Firminy Music Library*, 1993.

páginas en oro, y las colgó en las paredes de un interior “burgués” provisto de alfombras y cortinas de color *beige* claro.

Algunos artistas lograron involucrarse directamente con los habitantes del edificio. El dúo estadounidense Clegg & Guttman concibió la *Firminy Music Library*, una audioteca en la cual los residentes hacían compilaciones en *cassette* de sus colecciones musicales, y las guardaban en un gabinete cuya forma recordaba el modelo del edificio de Le Corbusier; cada cinta era colocada en el espacio que correspondía a la locación del apartamento de quien la donaba.

How Do We Know What Home Looks Like?, de Martha Rosler, tenía un espíritu más sociológico, e incluía entrevistas en video con residentes e información estadística relacionada con los habitantes. *Relationship Maps* de Premiata Ditta, colectivo que reside en Milán, intentaba visualizar los datos derivados de los cuestionarios dados a los residentes de la Unité, mientras que la artista alemana Regina Möller trabajaba con algunos de los niños en el edificio para crear casas de muñecas, una alusión al concepto de Le Corbusier del apartamento como un espacio lúdico y pedagógico. Heimo Zobernig convirtió uno de los apartamentos en un café, al parecer la más popular de las instalaciones de la muestra entera.¹⁵

15. “Puede decirse con confianza que, de todas las obras en exhibición, el espacio



Renée Green, *Apartment Inhabited by the Artist Prior to the Opening*, 1993.

Un grupo más pequeño de artistas, al parecer desconcertados sobre qué hacer en el edificio, reflexionó sobre el proceso de hacer arte de sitio específico. *Apartment Inhabited by the Artist Prior to the Opening*, de Renée Green, reflexionaba en torno a los problemas de ser un artista nómada: los espectadores podían ver los rastros de su actividad diaria y los intentos por desempeñar el papel de una artista en sus notas y bosquejos del paisaje. A. Arefin presentó una instalación de documentos mostrando la correspondencia entre cada uno de los artistas e Yves Aupetitallot, mientras que Stephan Dille-muth, invitado a participar tanto en *Project Unité* como en *Sonsbeek 93*, produjo documentales sobre ambas exposiciones, proyectando el video de Firminy en Sonsbeek y viceversa.

Como indica este rango de obras, *Project Unité* es claramente transicional, pero contiene una serie de proyectos que desplazan la práctica de hacer exposiciones a un marco de trabajo con una mayor conciencia social. En primer lugar, su locación en un edificio parcialmente deshabitado cuya arquitectura contenía la aspiración

de Zobernig fue el más visitado y por los periodos de tiempo más largos —o al menos lo era hasta que bandas conformadas por los residentes (al parecer típicamente) borrachos de la Unité lo saquearon.” James Roberts, “Down With the People”, en *Frieze*, 12, septiembre-octubre 1993.

de una vivienda funcional y comunal. En esta instancia, el uso de la palabra *proyecto* más que *exposición* en el título parece implicar que la totalidad de la situación (edificio, residentes, residencias de artistas, instalaciones) era más importante que la exhibición final de *obras*. La palabra trae consigo connotaciones (que se acelerarían en los 90) de que el arte se traslapa e involucra con la esfera social, más que estar distanciado de ella –más afín al proyecto arquitectónico, un punto de referencia particularmente apto para Firminy–. En segundo lugar, el arte era puesto en confrontación directa con una audiencia cotidiana *auténtica*. Sin embargo, este encuentro estaba acompañado por múltiples ansiedades sobre la autenticidad de la respuesta por parte de los artistas.¹⁶ La confrontación entre artistas y locales hacía particularmente aguda la pregunta del mecenazgo y la intervención. Renée Green recuerda que la inauguración fue incómoda: los artistas y los residentes fueron invitados a una fiesta en la azotea del edificio, pero “había una tensión palpable en el aire. Los artistas permanecieron en grupos con otros artistas y con el personal de la infraestructura del mundo del arte, los inquilinos permanecieron en grupos con sus amigos y con los vecinos. No hubo discurso inaugural. ¿Qué podría haberse dicho?” Una pelea estalló cuando un inquilino ebrio comenzó a golpear en todas direcciones.¹⁷ Esta tensión se convirtió en uno de los argumentos centrales de Hal Foster en su influyente ensayo “El artista como etnógrafo”, en el cual argumentaba que invitar a los artistas a trabajar específicamente en un sitio, y particularmente en áreas con habitantes de bajos recursos, desplazaba el marco discursivo de clase a alteridad cultural, y de una discrepancia económica a preguntas sobre identidad cultural.¹⁸ Haciendo alusión al ensayo de Walter Benjamin “El autor como productor” –en el que Benjamin criticaba una actitud artística de mecenazgo benévolo hacia la clase trabajadora al representarlos meramente en el arte y la literatura– Foster sostiene que los artistas contemporáneos

16. Por ejemplo, Renée Green sentía que era imposible producir algo significativo en este ambiente; para hacer algo ambicioso a nivel social que afectara la vida de los residentes, aseguró, ella habría tenido que aprender a hablar en francés y haber vivido ahí durante cinco años. Green entrevistada en Dillemath, *Project Unité*, DVD.

17. Green, “Scenes from a Group Show”, pp. 133-134.

18. Hal Foster, “El artista como etnógrafo”, en *El retorno de lo real* (Madrid: Akal, 2001), p. 177.

como los que exponían en Firminy operaban con una base similar de "condescendencia sociológica".¹⁹ A la luz del ensayo de Benjamin, famoso por defender la autoría colaborativa y el desarrollo de un "aparato" que permita colaborar a tantas personas como sea posible, parece sorprendente que Foster sin embargo lo descarte como una "autorrepresentación facilitada" a aquellos artistas que intentaron producir un aparato participativo (tales como Clegg & Guttmann).

El argumento de Foster resalta la brecha cada vez más amplia entre el criterio para el compromiso social en Estados Unidos y los acercamientos europeos a este problema en los 90. Es revelador, por ejemplo, que el *Project Unité* incluyera a artistas franceses que más tarde serían relacionados con la estética relacional (Dominique Gonzalez-Foerster y Philippe Parreno), quienes produjeron obras que sólo tenían un compromiso oblicuo con el contexto; más que dirigirse al entorno con un marco de trabajo teórico o crítico, creaban una correlación ficticia, literaria e imaginativa dentro del espacio de exposición.²⁰ Los artistas alemanes y estadounidenses, por el contrario, tenían un acercamiento más pragmático y crítico (ejemplificado en el documental sociológico de Rosler, o en la investigación de Müller sobre la acústica del edificio). Esta separación entre la *relacionalidad* francesa y la *criticalidad* alemana/estadounidense se hace más marcada conforme avanzan los 90: *Project Unité* es uno de los últimos momentos en los que esta generación de artistas aparecieron unos junto a otros. Los europeos *relacionales* vendrían a percibir el modo crítico como didáctico, mientras que los estadounidenses denigrarían el trabajo relacional como espectacular sin ser crítico. A pesar de que hay algo de cierto en ambas caracterizaciones, estas posiciones pueden ser adscritas a las formaciones intelectuales y pedagógicas distintas en los 80: los artistas

19. Foster, *El retorno de lo real*, p. 200.

20. *The Night of the Heroes* de Philippe Parreno consistía en un filme de ficción en video, coautoría con Bourriaud, que usaba el departamento como el escenario para una historia sobre un hombre demente y una jovencita que vivía junto; la instalación incluía una ventana de iglesia gótica y textos poéticos escritos sobre cartón. La instalación *Suzanne et le Pacifique*, una colaboración entre Dominique Gonzalez-Foerster y Anne Frémy, tomó la forma de un ambiente colorido basado en parte en un libro de Jean Giraudoux sobre un Robinson Crusoe mujer: los cuartos incluían también referencias a las diferentes arquitecturas temporales y a los usos no europeos de la arquitectura modernista.

franceses estaban rezagados leyendo a los autores estructuralistas (Lyotard, Deleuze y especialmente Baudrillard) para quienes no hay posición *externa*. La recepción de la teoría crítica en los EEUU estuvo centrada en el psicoanálisis y en los duros juicios críticos de la Escuela de Frankfurt, junto con la etnografía crítica, la política de la identidad y el poscolonialismo, lo cual dio origen a la idea de los modos en oposición de *criticalidad* artística. La diferencia resultante está entre las formas que operan a través de la ficción y la opacidad, y aquellas que son expresadas de manera no ambigua (a través de entrevistas, información, estadísticas, y demás).

Nos podemos mover con mayor rapidez a través de las otras dos exposiciones: un mes tras la apertura de *Project Unité, Sonsbeek 93* abrió en el Parque de Sonsbeek en el pueblo holandés de Arnhem. A diferencia de Firminy, que tuvo lugar en un pueblo sin tradición de arte público, Arnhem ha hospedado de manera intermitente un festival de escultura en exteriores desde 1949. Para la edición de 1993, su curadora, la estadounidense Valerie Smith, produjo un catálogo a manera de diario que, con utilidad, nos permite trazar el proceso de comisionar arte de sitio específico en ese momento y las expectativas curatoriales que le rodeaban. En esta publicación de una franqueza extraordinaria, Smith reproduce su correspondencia con los artistas, incluyendo las propuestas fallidas y rechazadas, y nos permite ver sus criterios para la inclusión y exclusión de las mismas.²¹ Ella propone hacer una exposición de obra sobre "problemáticas orientadas al contexto" y "la relación de los individuos con un entorno social": "El arte para *Sonsbeek 93* debería ser de sitio específico u obra situacional", escribió. "La obra debe crear significado desde y para el lugar en el que existe."²² Mientras continúa sobre la negociación con los artistas en las preparaciones para la muestra, admite su decepción cuando llegan a Arnhem con una idea preconcebida sobre lo que quieren hacer (p. ej. Marc Quinn) o cuando evitan visitar un sitio juntos (p.

21. La carta de rechazo más dura escrita por Smith está dirigida a un joven Maurizio Cattelan, quien propuso organizar un *rally* falso de *skinheads* en Arnhem: "Creo que no has pensado cabalmente lo que estás proponiendo... Si el miedo es realmente la única emoción que deseas evocar y ésta es la única forma en que puedes hacerlo, entonces no podemos trabajar juntos", Valerie Smith, en *Sonsbeek 93* (Gante: Snoeck Ducaju and Zoon, 1993), p. 35.

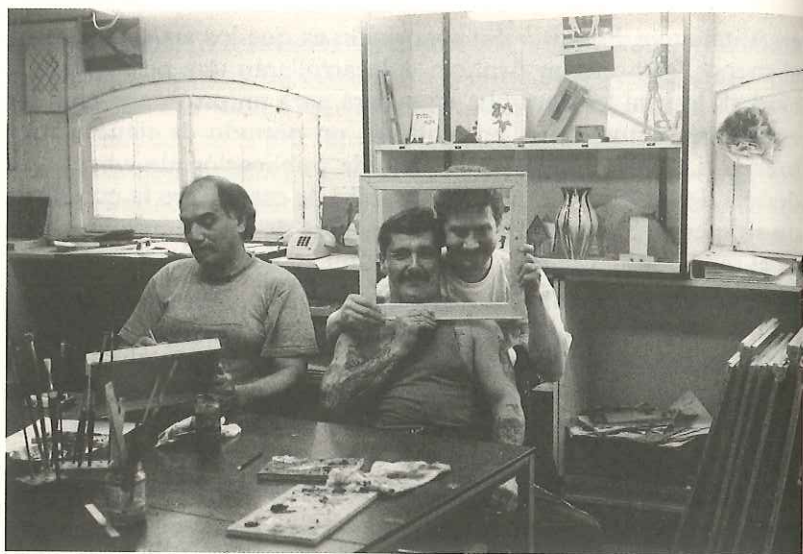
22. Smith en *Sonsbeek 93*, p. 8.

ej. Alighiero e Boetti).²³ Su suposición es que los artistas pasarán al menos 24 horas en Arnhem y desarrollarán una respuesta a la ciudad, lo cual les dará una idea clara para un proyecto —para los estándares actuales, es, en realidad, un periodo de tiempo muy breve—. Lo que emerge de la cándida publicación de correspondencia de Smith no es sólo un estudio de caso sobre la curaduría de sitio específico, sino la impresión clara de que el curador ya no es el mediador entre el artista y el público (como en el modelo del museo), sino alguien con un deseo claro de producir conjuntamente un arte socialmente relevante para audiencias múltiples, y quien ve la exposición misma como un argumento total.²⁴

A pesar de que la mayoría de obras en *Sonsbeek 93* eran escultóricas, hubo dos proyectos clave para la historia que estoy trazando. En primera, la intervención de Mark Dion en Bronbeek, un museo adjunto a la casa real para veteranos en retiro, cuya colección incluía objetos que los soldados y marineros holandeses habían traído consigo de sus misiones al extranjero (animales disecados, especímenes de plantas, objetos etnográficos, etcétera). Su contribución trataba el sistema de *display* del museo, pero también una situación de conflicto que sucedía ahí: a los veteranos no les caía bien el curador del museo, cuyo trabajo era decidir cuáles de sus objetos entrarían a la colección una vez que ellos murieran. El proyecto de Dion procedía de una litografía que mostraba los gabinetes de exhibición originales del museo en el siglo XIX (destruidos después de que la institución fuese renovada en los 60); él mandó a fabricar nuevamente dos de éstos, llenando uno con los objetos que aparecían en la litografía, y otro con los mementos que pertenecían a los veteranos, específicamente esos objetos que no llegarían a la colección sino hasta que murieran, pero que tenían un gran significado personal: el libro de recetas de un prisionero de

23. Ver *Sonsbeek 93*, p. 19 (Quinn), p. 17 (Boetti).

24. En un punto, Smith le responde con sequedad a la artista Ann Hamilton, quien está a punto de retirarse de la muestra: "Recibir tu carta tras todo este tiempo fue como recibir una bofetada. Estoy atravesando mi propio proceso creativo al hacer esta exposición y ha sido duro y difícil..." (Smith en *Sonsbeek 93*, p. 112.) Podemos comparar el grado de control curatorial con aquél de Mary Jane Jacob en *Culture in Action*: a pesar de que invitó a artistas con cierta trayectoria de compromiso social, su selección también estaba altamente dirigida, como Kwon ha demostrado con respecto a la eventual desección de la muestra. Ver Kwon, *One Place After Another*, pp. 140-141.



Irene y Christine Hohenbüchler, proyecto sin título para *Sonsbeek 93*.

un campo de guerra; una figurilla tallada de un hombre que tuvo que dejar atrás al amor de su vida en Indonesia, y un motor de vapor en plata construido por uno de los veteranos mientras su esposa moría de cáncer.²⁵ En segunda, la residencia en la prisión de Arnhem de Irene y Christine Hohenbuchler, quienes trabajaron con los presos para producir una serie de pinturas que se instalaron en chozas pequeñas fuera de la prisión, más una instalación en el pasillo principal del panóptico, usando los materiales distintivos de las artistas: lana y tela. La residencia tomaba experiencias de colaboraciones anteriores con adultos con dificultades de aprendizaje, y llevó a proyectos subsecuentes en dos clínicas psiquiátricas en Alemania, pero las hermanas recuerdan la residencia de Sonsbeek como una particularmente estresante.

Dada la moda reciente por referirse a este tipo de obra como *social* más que *política*, parece sorprendente que Smith se rehusara

25. Un folleto que explicaba los objetos acompañaba el *display*, mientras que la televisión holandesa realizó un programa de televisión que mostraba a los veteranos instalando el gabinete y hablando sobre los objetos que eligieron. (Mark Dion, entrevista con la autora, Nueva York, 21 de agosto de 2010.)

a etiquetar su muestra como tal.²⁶ Es sorprendente que Yves Aupetitallot expresara los mismos sentimientos cuando fue interrogado por Dillemath sobre *Project Unité*: “el punto de inicio para este proyecto fue y es”, dice, “la relación entre el arte y la sociedad, pero la sociedad en un sentido muy amplio, no es solamente arte social o arte público”.²⁷ Posteriormente, Aupetitallot explica que, para él, lo social denota *responsabilidad nacional* más que *grupos sociales específicos*, y alude al edificio de Le Corbusier como patrimonio cultural. Que ambos curadores sean renuentes a llamar a sus muestras *sociales*, a pesar de que esto sea un aspecto importante dentro de sus agendas curatoriales, indica el grado de conservadurismo entonces dominante dentro del mundo del arte (no hay mejor imagen de ello que la respuesta hostil por parte de la prensa para la Whitney Biennial de 1993, la cual se inauguró en marzo y acogió la política sobre la identidad crítica); también señala la falta de vocabulario para describir este tipo de trabajo. Previo a la institucionalización del arte participativo en el surgimiento de la estética relacional, simplemente no había un lenguaje adecuado para tratar obras de arte en la esfera social que no fuera reducible al activismo o a las artes comunitarias.²⁸

Si Smith y Aupetitallot muestran reticencia para nombrar sus muestras como *arte social*, el trabajo con base en la comunidad formulado en ese entonces en EEUU —que estaba a punto de ser enmarcado por la artista Suzanne Lacy como *new genre public art**—

26. “Es demasiado malo que el llamado arte social tenga mala reputación... Para mí no es el resultado, no es el objetivo, es la manera en la que los artistas se aproximan a su trabajo, es la metodología lo que es más interesante, es el proceso. Y pienso que la mayoría en el mundo del arte no puede lidiar con ello aquí porque están casados con el formalismo.” Smith, entrevistado por Stephan Dillemath en *Sonsbeek 93*, DVD, 1993.

27. Aupetitallot, entrevistado en Stephan Dillemath, *Project Unité*, DVD, 1993.

28. A manera de contraste, es conspicuo que en *Kontext Kunst* (1993), Peter Weibel no dudó en argumentar *a favor* de lo social, a pesar de que él entendió esto operando al nivel del tema y el proceso más que como una diversificación de la audiencia del arte; los artistas en su muestra, escribe, son parte de una tradición más larga de artistas “que pretenden crear realidad a través del arte y no sólo su representación”, colocando “la constitución psíquica y social de la sociedad y sus instituciones al centro”. Peter Weibel, “Vorwort”, *Kontext Kunst* (Köln: DuMont, 1994), p. xiii.

* Arte público de nuevo género, el término suele usarse en inglés [N. del T.]

no mostraba poca fe en tal misión. Allí, el proyecto artístico estaba unido a una conciencia social, si bien no exactamente a un proyecto político explícitamente de izquierda. Lacy era una de los ocho artistas y colectivos que participaron en *Culture in Action*, una exposición ambiciosa de arte socialmente comprometido curada por Mary Jane Jacob en el verano de 1993. Los ocho proyectos que componían la muestra se yerguen en ese año como el ejemplo más extremo del "giro social" bajo el formato de una exposición.

Culture in Action pretendía ser una crítica de Sculpture Chicago, una bienal que había tenido lugar a lo largo de los 80, y se sostenía sobre la eminente tradición de arte público en Chicago como una de las primeras ciudades en instalar obras de gran escala en el espacio público, siguiendo la introducción del programa de Arte en Espacios Públicos del Fondo Nacional para las Artes en 1967 (cuando *Sin título [Cabeza de una mujer]* de Picasso fue instalado en la Plaza Daley). En contraste con este modelo de *plop art*,* *Culture in Action* desplazó deliberadamente las comisiones lejos de la zona central de la ciudad hacia vecindarios marginalizados y que eran, predominantemente, de bajos ingresos. Esto resultó en ocho proyectos de un amplio espectro de artistas que trabajaron con grupos locales comunitarios durante varios meses e incluso años. Podría decirse que sólo uno de los proyectos se concretó en un objeto convencionalmente *escultórico*: *Full Circle* de Suzanne Lacy, una escultura temporal con grandes rocas (con placas de bronce) que formaba un monumento a las mujeres en Chicago. Era tanto una compensación para y un comentario sobre el hecho de que ninguna mujer había sido honrada jamás en los monumentos públicos de la ciudad. Pero a pesar de que la obra se asemeja a una intervención escultórica a la manera de *7 000 Oaks* (1982) de Joseph Beuys, sería equivocado leerla únicamente en términos visuales. El proceso de nominar y elegir a 100 mujeres para ser honradas en las rocas fue realizado por un consejo formado por 15 mujeres, y culminó en la cena *Full Circle* el 30 de septiembre de 1993 —una cena para 14 mujeres, líderes eminentes provenientes de todo el mundo—. La obra es típica de la producción de Lacy en cuanto al simbolismo, el final ritualístico y una identidad visual relativamente fuerte —incluso si el proceso permanece invisible en el objeto final.

* Término peyorativo utilizado para describir el arte público comisionado para decorar, principalmente, plazas de edificios gubernamentales. [N. del T.]

De los otros siete proyectos, me enfocaré únicamente en el de Mark Dion, dado que participó en las tres exposiciones que forman el interés de este capítulo. En Chicago, Dion trabajó con un equipo de 15 estudiantes de preparatoria provenientes de dos escuelas (una pública y una privada) en un proyecto que anticipa la fascinación con la educación de la década en curso, discutida en el Capítulo 9. El proyecto de Dion tenía tres fases: en primera, el programa de estudio de una selva; en segunda, un viaje de campo a Belice (donde el artista había participado en un Centro de Educación Tropical en 1989-1990), y en tercera, la creación del Grupo de Acción de Ecología Urbana de Chicago, basado en una estación experimental de campo instalada en el distrito de Lincoln Park de la ciudad. Situada en una antigua casa club, se pretendía que la estación de campo funcionara como “una instalación artística, un taller y un centro de información ecológica en operación durante todo el verano”.²⁹ La temática de cada semana estaba organizada en torno a tópicos tales como Darwin, ecología o clasificación, e incluía ponentes invitados, cocinar y tours, mientras que también servía como punto de encuentro para los proyectos de la comunidad jardinera del grupo y de limpieza de la laguna. Dion recuerda que la respuesta a esta “casa club y centro ecológico” fue decepcionante: a pesar de que el grupo estuvo en el sitio a lo largo del verano, difícilmente recibieron visitante alguno para los tours en camión de los sábados e, incluso entonces, la gente no sabía cómo relacionarse con un proyecto basado en un proceso que alentaba relacionarse de primera mano.³⁰ Hoy, menciona Dion, los espectadores han aprendido cómo mirar este tipo de obra, pero en 1993, “el mundo del arte no hacía los honores a esta bandera”.³¹

Como Dion señala, este cambio de acercamiento a la realización de exposiciones –insertar a los artistas en el campo social,

29. Mary Jane Jacob, *Culture in Action* (Seattle: Bay Press, 1995), p. 111. De acuerdo con Joe Scanlan, la casa club ya arreglada “tenía el encanto inquietante del laboratorio de química de una preparatoria de los 50”. (Scanlan, “Culture in Action”, en *Frieze*, 13, noviembre-diciembre, 1993.)

30. Mark Dion, entrevista con la autora en Nueva York, 25 de noviembre de 2009.

31. Dion señaló también que Sonsbeek, el cual a su parecer era mucho más conciso y aventurero que Firminy, fue criticado por igual, ya que la gente tenía que trabajar para encontrar y ver la obra; ya no era más un arreglo consumible de objetos escultóricos en el parque.

con la solicitud de que trabajaran con grupos específicos— no sólo cambió la relación de los artistas con la obra de arte (la cual se convirtió en una serie de relaciones sociales más o menos afinadas, más que un objeto portátil o incluso visible); también cambió la relación de los espectadores con la forma de ver arte. Johanne Lamoureux ha señalado cómo las exposiciones de sitio específico convierten al espectador en un *flâneur* o turista: “la exposición tradicional, completa con sus enfrentamientos y alegrías en la colocación de obras, cede a la jornada. *Mientras que el mapa sustituye la imagen, la ciudad reemplaza al museo.*”³² Con *Culture in Action*, incluso la ciudad cedió y se disolvió en comunidades. Como consecuencia, las demandas colocadas en el espectador eran aun más duras, al punto en que la espectaduría se convirtió en una posición casi imposible. Christian Philipp Müller recuerda la naturaleza anticlimática del camión oficial del tour: se tenían que pasar horas en el tráfico con el fin de ver los ocho proyectos, pero apenas y había algo que ver en cada sitio. Los artistas Grennan y Sperandio, que habían colaborado con miembros sindicalizados de una planta de golosinas para diseñar y producir su propia barrita de dulce llamada *We Got It!* [¡Lo tenemos!], recuerdan que su parada “se apropió de un exhibidor en un supermercado que vendía el chocolate, con una bienvenida y presentaciones y un regalo gratis”.³³ El recuerdo de Müller sobre esto es aun más pasajero: Mary Jane Jacob conducía el auto en que viajaban a gran velocidad, y cuando pasaron frente a una valla publicitaria que anunciaba *We Got It!*, exclamó: “¡Ahí está! ¡Ahí está! ... Ay, te lo perdiste.”³⁴

32. Johanne Lamoureux, “The Museum Flat”, en Bruce Ferguson, Reesa Greenberg y Sandy Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions* (Londres: Routledge, 1996), p. 129.

33. “En cuanto a lo que los visitantes de afuera del pueblo vieron más allá de los tours, la conferencia, el evento de lanzamiento, los medios de comunicación y la publicación, yo habría dicho que muy poco. Quizá porque era imposible hacerlo, *Culture in Action* no intentaba englobar a personas, actividades y partes diversas de la ciudad como si fueran *displays* en una exposición, y pienso que para algunos visitantes que esperaban el protocolo de una exposición/bienal, esto era desafiante, desconcertante, insatisfactorio e inadecuado.” (Simon Grennan, correo electrónico con la autora, 7 de abril de 2010.)

34. Ver Christian Philipp Müller, “Art and the Social: Exhibitions of Contemporary Art in the 1990s”, conferencia en Tate Britain, 30 de abril de 2010, disponible en www.formerwest.org.

La emergencia del término *proyecto* para discutir la nueva orientación social del arte aparece con toda su fuerza en este punto crítico. *Project Unité* hace referencia a este cambio al referirse a la empresa entera como un *proyecto*, con todas las connotaciones de un proyecto arquitectónico que organiza relaciones sociales. En el catálogo de *Sonsbeek 93*, Valerie Smith afirma que le gustaría incluir “*proyectos* colaborativos, que cuestionarían directamente la idea de una identidad artística individual y celebrarían la creatividad colectiva”: “En *Sonsbeek 93* los artistas penetran en las instituciones. Asumen otro papel... como trabajar en una prisión, hacer narrativa radiofónica, ejecutar una pieza mientras tienes que comer en un restaurante.”³⁵ A pesar de que Mary Jane Jacob no define el término *proyecto*, es la palabra que elige sistemáticamente para las ocho prácticas que presentó en *Culture in Action*: todas están insertadas en sistemas sociales reales e involucran la participación de las clases bajas o de las comunidades marginalizadas. A nivel formal, no son claras en cuanto a sus comienzos y finales, y es imposible representarlas visualmente a través de documentación fotográfica. En términos de un objetivo social, los proyectos de *Culture in Action* también son un tanto contradictorios: por un lado, expresan el deseo activista por interactuar directamente con audiencias nuevas y lograr cometidos concretos; por el otro, hacen esto a través de acoger un fin abierto, en el cual el artista es reconfigurado como el facilitador de la creatividad de otros. Un formato tradicional como un catálogo es inadecuado para comunicar esta agenda incompatible, y ello se hace dolorosamente visible: las fotografías de *Culture in Action* son ilustraciones de ayuda nula que acompañan una serie de ensayos monográficos tradicionales y un panorama teórico general; un diseño saturado con fotografías recortadas de manera extraña, y a menudo con texto superpuesto, intenta compensar la imposibilidad por parte de las imágenes de comunicar la complejidad de cada proyecto. Las dos exposiciones europeas son más aventuradas en su intento por traducir la nueva actitud en formatos editoriales. Como fue señalado previamente, el catálogo de *Sonsbeek 93* tomó la forma de un diario en el cual seguimos el intento de la curadora por comunicar su deseo por un arte sensible al contexto a una selección de artistas más o menos dispuestos a

35. Valerie Smith, “Proposal Sonsbeek 93”, en *Sonsbeek 93*, p. 9, énfasis añadido; Mark Kremer, “Change Is Possible: Interview with Valerie Smith”, en *Kunst & Museumjournaal*, 4:6, 1993, p. 9.

ello. No obstante, este catálogo también es confuso, mientras que el lector no tiene manera de diferenciar las propuestas de los proyectos realizados parcialmente de los que se convirtieron en obras terminadas. En el caso de Firminy, este acercamiento con base en investigación tomaría la forma de cinco libros, de los cuales sólo tres se produjeron: el primero comprende la historia arquitectónica de la Unité d'Habitation en Firminy, junto con la información sociológica sobre sus habitantes (edad, clase, ocupación, etcétera). El segundo presenta las propuestas de los proyectos, comprensibles en mayor o menor grado; algunos son mostrados en dibujos, otros como ensayos, mientras que algunos artistas no contribuyen con nada en absoluto. El tercer volumen muestra los proyectos finales realizados y tomas de instalación.³⁶

Se pueden notar más diferencias entre las iteraciones europeas y estadounidenses de esta tendencia. En comparación con las muestras europeas, *Culture in Action* estaba completamente teorizada, aterrizada, era crítica, pragmática y consistente –pero el profesionalismo de esta estructura atrajo también críticas, incluso por parte de los artistas (“Si *Culture in Action* se sentía y veía a menudo como la recaudación de fondos para una caridad, es porque articulaba esa relación nauseabunda y autocontradictoria entre mecenazgo y causa que tales eventos siempre establecen”).³⁷ Las muestras europeas estaban analizadas de manera menos rigurosa, más evocativa, y exploraban lo social en el sentido de un proceso de trabajo colaborativo y patrimonio cultural, más que tomar como blanco comunidades específicas (y desfavorecidas). Lo *social*, por lo tanto, contiene una pléyade de connotaciones en este momento: diálogo, colaboración, proceso, audiencias diversificadas, participación democrática –con el espectro del socialismo como un análogo político para todo esto merodeando con incertidumbre en el fondo–. La pregunta sobre cómo clamar el éxito de estos proyectos continúa siendo controvertida. En el momento, éstos fueron perci-

36. Ninguno de los esquemas de publicación se cerraron: los últimos dos volúmenes de *Project Unité* no se realizaron, ni el segundo volumen de *Sonsbeek 93*, en el cual estarían documentados los proyectos finales.

37. Simon Grennan, correo electrónico enviado a la autora, 7 de abril de 2010. Como señalaron varias de las personas que reseñaron *Culture in Action*, había una tensión continua entre la retórica de la exposición (específicamente, sus demandas por logros concretos) y las ambiciones a menudo modestas y elusivas de parte de los artistas. Ver la reseña de Joe Scanlan en *Frieze*, 13, noviembre-diciembre, 1993.

bidos como fracasos casi por unanimidad (como señala una reseña de *Sonsbeek 93*: “es primordialmente una exposición por y para los artistas mismos. El público, desafortunadamente, se queda atrapado en la Plataforma 4B, con la única seguridad de saber que hay algo que no está entendiendo”).³⁸ Aun así, la labor que estas exposiciones comenzaron fue importante: concebir a la audiencia de nuevo, como una plural, una combinación de participantes y espectadores provenientes de varios niveles de la sociedad.³⁹

II

EXPOSICIONES PERFORMATIVAS

En este momento se llevaban a cabo en Francia (y en menor grado en Alemania) experimentos similares con la espectaduría, pero con énfasis en la *sociabilidad* más que en la responsabilidad social. Una generación más joven de artistas, que incluye a Pierre Huyghe, Philippe Parreno y Dominique Gonzalez-Foerster, recurrieron a la exposición como un medio creativo. Los experimentos formales introducidos por estos artistas implicaron prolongar el periodo previo a que una exposición abriera y posterior a que cerrara, considerando obras que podrían estar en otro sitio o ausentes del espacio de exposición, cambiando la apariencia de ésta durante el tiempo que durara la muestra, e interfiriendo con el aparato comunicativo de la exposición (audioguías, cédulas de información, tours y demás). Otra estrategia era leer otros formatos de presentación a través del prisma de la exposición: una revista (Maurizio Cattelan, *Permanent Food*, 1995), una noche de performance (Parreno y Hans-Ulrich Obrist, *Il Tempo del Postino*, 2007) o una granja en Tailandia (Rirkrit Tiravanija, *The Land*, 1999) fueron to-

38. Michael Gibbs, “*Sonsbeek 93*”, en *Art Monthly*, julio/agosto 1993, p. 25.

39. Lynne Cooke señala que “las dos audiencias principales” para *Culture in Action* tuvieron dos experiencias bastante distintas: “los espectadores profesionales del mundo del arte, quienes fueron llevados en autobús de un sitio al otro, rápidamente se dieron cuenta de su estatus voyeurista... Por el contrario, aquéllos quienes debido a que residían en cierta parte de la ciudad se vieron asociados con y/o participaron en un proyecto a nivel local, difícilmente parecen haber visitado los proyectos situados en otra parte. Estas dos audiencias... demostraron ser casi mutuamente exclusivas”. (Lynne Cooke, “Arnhem and Chicago: Outdoor Exhibitions of Contemporary Art”, en *The Burlington Magazine*, 135, noviembre 1993, pp. 786-787.)

dos concebidos como tipos de *display*. La importación de otros formatos en la exposición —música, revistas, cocinar, periodismo, publicidad, televisión, nuevas tecnologías y, particularmente, cine— sustituía sistemas de representación e ilustración.⁴⁰ Nicolas Bourriaud llegó tan lejos como para asegurar que “el *socius* es ... el verdadero lugar de la exposición para el imaginario de los artistas de esta generación” —un *socius* entendido, no obstante, menos en términos de los usuarios y habitantes de la sociedad que como canales de distribución a partir de los cuales fluyen la información y los productos.⁴¹

Para esta generación de artistas, el deseo de experimentar con exposiciones se deriva primordialmente de una frustración con las convenciones de la realización de exposiciones como fue heredada de los 80, estructuradas en torno a la presentación de objetos para su consumo en el mercado.⁴² Ya en 1991, el curador Eric Troncy menospreció el grado en que “la exposición no es nada más que una muestra social, una convención”, y lamentó después cómo los 80 habían reducido la exposición a “un mero *showroom*”.⁴³ Su objeción se dirigía en particular a las muestras temáticas colectivas sostenidas por un tema y que daban un resultado ilustrativo como producto. Más que concebir la exposición como un formato *a posteriori* en el cual exhibir obras ya existentes, Troncy prefería pensar en la exposición como “un proyecto *a priori* de artistas —un experimento cuyo resultado en conjunto era incierto... a través de las diferentes fases de sus materializaciones sucesivas—”.⁴⁴ En este desplazamiento —de una muestra colectiva organizada en torno a un tema a la creación de un proyecto que se desenvuelve a lo largo

40. Ver, por ejemplo, Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002), p. 90; Peter Weibel, “Vorwort” en *Kontext Kunst*, p. 13. Esto es lo opuesto a Smith en Sonsbeek, quien esperaba enviar a los artistas *afuera*, dentro de la comunidad.

41. Nicolas Bourriaud, *Postproducción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004), p. 90.

42. Conversación con Pierre Huyghe, 2 de diciembre de 2009; conversación con Dominique Gonzalez-Foerster, 7 de abril de 2010.

43. Eric Troncy, “No Man’s Time”, en *Flash Art*, julio-septiembre, 2008, p. 169; Troncy, “Discourse on Method”, en *Surface de Réparations* (Dijon: FRAC Bourgogne, 1994), p. 52.

44. Troncy, “Discourse on Method”, p. 52.



Philippe Parreno, *No More Reality*, 1991.

del tiempo— estaba en juego una posición de renuncia autoral: para “delegar a los artistas la responsabilidad colectiva de una exposición en su totalidad”.⁴⁵ Troncy se posicionaba entonces como un colaborador o facilitador que trabajaba junto al artista (una posición que no es distinta a la del artista comunitario que trabaja para facilitar creatividad laica). Este deseo por una resolución abierta formaba parte de un sistema generacional de valores que rechazaba significados de receta a secas; para Troncy, Bourriaud y sus colaboradores, el proceso abierto se erguía contra los significados cerrados del arte crítico en los 60 y 70.⁴⁶

45. Troncy, “Discourse on Method”, p. 52. Troncy alinea su trabajo con el precedente de *À Pierre et Marie* (p.53), una exposición en proceso llevada a cabo en una iglesia en París entre enero de 1983 y octubre de 1984. Concebida por un equipo de cinco artistas y curadores (incluyendo a Daniel Buren y Jean-Hubert Martin), la exposición involucró a más de 69 artistas en un proyecto cuyo principio de organización era el juego de las consecuencias: cada uno debería renovar y modificar su contribución a lo largo de la duración de la exposición.

46. Ver por ejemplo a Nicolas Bourriaud: “Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a microutopías de lo cotidiano y estrategias miméticas: toda composición crítica ‘directa’ de la sociedad carece de sentido si se basa en la

Una mirada a *No Man's Time* (1991) de Eric Troncy hace evidente la reconfiguración de este interés en la exposición como un proyecto cuyo fin es abierto con énfasis en la colaboración y en mostrar obra en proceso. Los 22 artistas invitados a *No Man's Time* en la Villa Arson en Niza pasaron un mes en residencia para participar en una sesión de lluvia de ideas previa a la exposición, la cual mostraba proyectos creados o performados específicamente para el recinto. El catálogo comprende el diario del curador de esas semanas (la "caja negra"), enfatizando la convivialidad de este método: cerveza, asados, artistas que iban y venían, y la transcripción de sus conversaciones. Una de las ideas clave en emerger fue aquella de la exposición como filme, con varias obras que tomaban la forma de actores —algunas con papeles protagónicos, otras como extras—. Varias piezas estaban de hecho construidas de performances, incluyendo los roles sin diálogo de Pierre Joseph —un leproso y un guerrero medieval deambulando por el espacio expositivo— y *No More Reality* de Philippe Parreno (una protesta realizada por niños, en la cual sostenían pancartas con este eslogan).⁴⁷ La referencia cinemática fue perseguida por el anuncio de Parreno, instalado afuera del recinto de exposición, blasonado con el eslogan "Bienvenido a Twin Peaks", en referencia a la popular serie de televisión de David Lynch. Dentro, un laberinto con puertas de varios tamaños estaba situado a la entrada al espacio, con una vista para desorientar ligeramente al espectador. La teoría era menos importante que la cultura popular —como quedaba de manifiesto en la sección *playlist*, al final del catálogo de *No Man's Time*, en donde cada artista nominaba su *top* cinco de canciones y obras de arte—. Para una audiencia general, tales listas ofrecían una forma de conocer a los artistas a través de sus preferencias, pero también reforzaba la impresión de que las exposiciones de Troncy

ilusión de una marginalidad ya imposible..." (Bourriaud, *Estética relacional*, p. 35.) En su ensayo en "*No Man's Time*" en *Flash Art*, a Troncy se le dificulta diferenciar su acercamiento del de los modelos de arte crítico de los 70: las obras no estaban basadas en la resistencia al sistema museístico, argumentaba, y apenas se preocupaban por el sitio o el espacio.

47. Otros performances incluían el de Karen Kilimnik, *Madonna and Backdraft* ("una escena de un concierto con música de concierto de Madonna y un niño bailarín") y el de Dominique Gonzalez-Foerster *Son esprit vert fit autour d'elle un monde vert*, "un retrato en tres etapas de una mujer en libertad vistiendo un vestido verde". (Troncy, "*No Man's Time*", p. 168.)

estaban organizadas en torno a la selección de personalidades más que obras; como resumió Tiravanija: "El artista es la obra. *Invítalos y harán / o no harán*".⁴⁸

No Man's Time, como muchas de las exposiciones de Troncy, era menos una tesis sobre la sociedad o la cultura pop que una afirmación sobre los intereses culturales en común de una constelación particular de artistas. Declarando que "salimos de nuestro camino para evitar instalar cualquier cosa definitiva", dado que "incluso el título de nuestra muestra la coloca en un territorio de intervalo", la vaguedad autorreflexiva de Troncy servía como epítome de la preferencia de sus pares por la opacidad y la narrativa sobre una postura didáctica.⁴⁹ Sin embargo, Troncy difícilmente asumió el trabajo de mediar esta posición a una audiencia externa, lo cual reconoció rápidamente al darse cuenta de que "mientras los protagonistas pueden estar emocionados por su materia de estudio, ésta puede resultar aburrida para una parte del público".⁵⁰ El espectador estaba sujeto a una experiencia de incompletud —de estar puesto en la posición, escribió Troncy, de armar la muestra como "fragmentos que permiten la reconstrucción de un crimen".⁵¹ En el caso de *No Man's Time*, el crimen era un mes invisible de interacciones sociales antes de que la exposición abriera al público, y al cual este último sólo tenía un acceso parcial a través de las narrativas oblicuas y en forma de diario del catálogo.

A menudo se ha señalado que las exposiciones *relacionales* de este periodo tienen la apariencia de una totalidad no individualizada en lugar de ser la obra de varios individuos —a pesar de que, en retrospectiva, obras en particular destacan como distintivamente autorales, y los planos de piso indican áreas de exhibición individuales y definidas claramente. Uno de los contribuyentes más notorios de este cuerpo de exposiciones, a pesar de que no estuvo incluido en *No Man's Time*, fue Rirkrit Tiravanija, cuyas instalaciones

48. Rirkrit Tiravanija, en *Surface de Réparations*, p. 91.

49. Troncy, *No Man's Time*, p. 168. El afiche era anunciado como "Agosto-julio 1988", i.e. tres años antes, previo a la caída del Muro de Berlín y la Guerra del Golfo. En la entrada del catálogo del Guggenheim sobre esta exposición, Michael Archer conecta *No Man's Time* explícitamente con la elegía de Fukuyama al neoliberalismo, "The End of History?", en *The National Interest*, 16, verano 1989, pp. 3-18.

50. Troncy, *No Man's Time*, p. 169.

51. *Ibid.*, p. 169.

y eventos han hecho más que cualquier otro artista por impulsar la participación convivencial y abierta en el establecimiento artístico e institucional. Varias de sus obras de inicios de los 90 fueron contribuciones al periodo prolongado de gestación colectiva que llevaba a la inauguración de una muestra. En *Backstage* (1993), curada por Barbara Steiner y Stephan Schmidt-Wulffen en Hamburger Kunstverein, 31 artistas fueron alentados a interactuar con el espacio recién abierto, incluyendo los pasillos de exposición, el sótano, el área de almacenamiento, los baños y la oficina del director, con la finalidad de hacer escrutinio del papel de la institución. La contribución de Tiravanija, *untitled 1993 (flädlesuppe)*, comprendía una mesa y dos bancas con repisas industriales de metal (cerca de la entrada de entregas) que sostenían equipo básico para cocinar. Estuvo en operación sólo durante las semanas de preparación de la muestra, y no durante la exposición misma. Una de las paradojas de la práctica de Tiravanija es que al intensificar las relaciones de convivencia para un pequeño grupo de personas (en este caso, los artistas de la exposición), obtiene una mayor productividad de cara al público general.

Troncy ha enfatizado constantemente que su experimentación curatorial se derivaba del interés de los propios artistas en el final abierto.⁵² El éxito de este acercamiento se apoya sin embargo en un grupo de artistas entre quienes hay una vaga empatía con el trabajo de los otros, entre quienes ya están en diálogo con los otros, y entre quienes la comunicación es relativamente clara. Cuando este modelo de realización de exposiciones es impuesto por un curador sobre un grupo de artistas que aún no estaban en conversación y para quienes una reflexión sobre la exposición como medio no era una problemática directa en su trabajo, los resultados se tornan, inmediatamente, más tensos. La exposición *Interpol* (1996, Färgfabriken, Estocolmo), una colaboración entre el curador ruso Viktor Misiano y el curador sueco Jan Åman, provee un importante estudio de caso final para considerar el aprieto de la espectaduría en las exposiciones performativas, así como resaltar las diferencias entre los artistas occidentales y aquéllos del apenas emergente antiguo Este. Como varias de las exposiciones de Eric Troncy, la estructura entera de *Interpol* intentaba ser *performativa*

52. "La ambientación de la exposición no es un mero capricho por parte del curador sino, simplemente, un intento que corresponde al modelo de la muestra con aquél de las obras." (Troncy, *No Man's Time*, p. 169.)

de manera consciente; en otras palabras, estar hecha en el sitio por los artistas en colaboración unos con otros: los curadores aspiraban a “abandonar las reglas del viejo juego y crear un proceso que fijaría sus propias reglas”.⁵³ El proyecto era, diplomáticamente, un ejercicio en políticas culturales: el objetivo era formar “un modelo nuevo, colaborativo y democrático para la realización del proyecto ruso-occidental y las escenas internacionales y de Moscú”.⁵⁴ Para conseguir esto, Åman y Misiano eligieron a artistas de Suecia y Rusia, respectivamente, quienes podrían a su vez seleccionar a uno o más coautores provenientes de cualquier región.⁵⁵ Sin embargo, lo lúdico de la estructura de esta exposición rápidamente creó incertidumbre: los contextos ideológicos distintos desde los cuales se tomaba a los participantes, llevaron a desacuerdos rotundos y, con el tiempo, al colapso absoluto de la comunicación.

A los artistas se les pidió encontrarse tanto en Estocolmo (1994) como en Moscú (1995) a lo largo del proceso de tres años de planeación para formular la exposición como un colectivo. Entonces, de manera ostensible, tenemos una continuación de lo *social* entendido como convivialidad que puede ser visto en las muestras de Troncy de este periodo. Sin embargo, los intereses políticos eran mayores en el caso de *Interpol*, dado que Misiano

53. Jan Åman, “One of Four Introductions”, en Eda Čufer y Viktor Misiano (eds.), *Interpol: The Art Exhibition Which Divided East and West* (Liubliana: IRWIN/Moscow Art Magazine, 2000), p. 6. En 1992, Misiano vivía en París y conoció a varios de los protagonistas de la escena francesa. Sin embargo, él argumenta que *Interpol* era menos una respuesta a los experimentos europeos que “la conclusión a una serie de ejercicios curatoriales que estuve haciendo en Moscú y en el extranjero desde 1992... Pero mi participación en el proyecto *Molteplici Culture* organizado por Carloyn Christov-Bakargiev en Roma en 1992 me resultó crucial... Ahí, la diferencia generacional en los acercamientos curatoriales fue revelada de forma visible.” (Misiano, correo electrónico con la autora, 25 de septiembre de 2009.)

54. Viktor Misiano, “Introduction”, *Interpol: A Global Network from Stockholm and Moscow* (Estocolmo: Färgfabriken y Aggerborgs, 1996), s.p.

55. Misiano eligió a cinco artistas rusos (Alexander Brener, Vadim Fishkin, Dmitri Gutov, Yuri Leiderman y Anatoly Osmolovsky), quienes a su vez eligieron a tres más: Maurizio Cattelan (Italia), IRWIN (Eslovenia) y Wenda Gu (China, radicado en París). Åman eligió a seis artistas suecos (Johannes Albers, Bigert & Bergström, Ernst Billgren, Carl Michael von Hausswolff, Birgitta Muhr, Ella Tideman), quienes a la vez invitaron a Matthias Wegner de Colonia, Oleg Kulik de Moscú e Ionna Theocaropoulou de Grecia.

señala que tanto Suecia como Rusia estaban experimentando “el fin del socialismo” de maneras distintas: para Europa del Norte, en el desmantelamiento del Estado benefactor, y para Rusia, en la transición al capitalismo neoliberal. Esto se reflejó además en las diferencias artísticas e ideológicas entre las dos regiones: el proteccionismo estatal garantizaba una buena subsistencia para vivir y prestigio para los artistas suecos, mientras que en Rusia las artes estaban marginalizadas y sin apoyo institucional. De hecho, Misiano sostenía que ser artista en Rusia era el resultado de una “autoidentificación moral” más que “sentido común”, dado que no había carrera posible que desarrollar a partir de tomar esta decisión.⁵⁶

Los curadores esperaban llenar el espacio de la Färgfabriken, similar a un hangar, con una instalación total, pero la distancia cultural se hizo patente desde el inicio: Misiano reporta que los artistas rusos habían articulado claramente las ideas que querían discutir, mientras que los suecos eran displicentes respecto a la idea de discusión. Los europeos resentían a los rusos por eludir responsabilidades para sus proyectos, mientras que los últimos sentían que recibían poco o nulo apoyo de Estocolmo. Varios de los artistas comenzaron a solicitar trabajar solos; las colaboraciones cambiaron y se disolvieron, y unos pocos participantes (tales como Lotta Antonsson) renunciaron antes de que la exposición finalizara. Los prejuicios Este/Oeste se hicieron patentes de manera creciente, así que cuando llegó el momento de la instalación, el diálogo no se había sino fragmentado en estereotipos fortalecidos. La noche previa a la inauguración, Dmitri Gutov ejecutó un performance titulado *La última cena*, en el cual ambos curadores y todos los artistas participaron en una cena; Gutov los instó a discutir la cooperación artística que llevó a la muestra y grabó en video el proceso.⁵⁷ Durante la cena, el artista ruso Alexander Brener afirmó que el proyecto era un fracaso, y expresó su escepticismo sobre el hecho de que una estructura participativa pudiese ser en sí el contenido de la

56. Misiano, “*Interpol – An Apology of Defeat*”, en Čufer y Misiano (eds.), *Interpol*, p. 45.

57. Se pretendía entonces que la cinta de video de la cena/discusión fuera mostrada de manera continua durante el tiempo restante de la exposición, cerca de los restos de la comida sobre la mesa de la cena –incluso este plan falló, ya que la comida y los restos rápidamente fueron limpiados y tirados por el equipo de la galería.



Dmitri Gutrov, *La última cena*, 1996.

muestra, sin guía o posición posterior de parte de los curadores.⁵⁸ Por supuesto, este final abierto había funcionado exitosamente en las muestras de Troncy, pues los artistas —ya en diálogo— estaban a la altura de la ocasión. Pero cuando hubo diferencias ideológicas (particularmente sobre lo central del diálogo al momento de hacer arte) llevó a conflictos entre los participantes y a una exposición incoherente y desconectada.

Al reflejar la estructura participativa de *Interpol*, varias de las contribuciones de los artistas buscaron involucrar directamente a la audiencia. Vadim Fishkin propuso una obra en la cual cada uno de los artistas participantes tendría un teléfono celular con el cual los visitantes de la exposición podrían contactarlos en cualquier

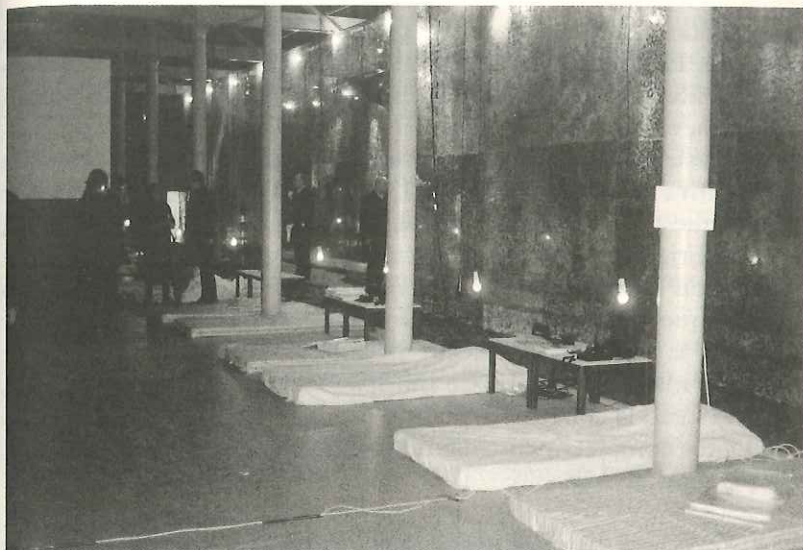
58. Alexander Brener, "Ticket that Exploded", en Čufer y Misiano (eds.), *Interpol*, p. 10.

punto.⁵⁹ Carl Michael von Hausswolff y dos colaboradores organizaron una *pijamada*; ésta comprendía una fila de colchones sobre los cuales se invitaba a la audiencia a dormir junto a los artistas durante las primeras pocas noches de la exposición. Al igual que con las muestras de Troncy, hubo performances especiales durante la apertura privada; no obstante, durante la inauguración, las relaciones entre los artistas se tornaron abiertamente antagónicas. Una gran instalación del artista chino Wenda Gu dominaba el centro de la sala de exhibición. Él había recolectado pelo en Rusia y Suecia y lo había usado para crear una estructura larga en forma de túnel; en medio de ésta estaba suspendido un cohete, préstamo del ejército sueco. De acuerdo con Gu, la instalación pretendía simbolizar la colaboración entre Este y Oeste. Brener, sin embargo, objetó sobre la posición dominante de la instalación (y quizá también sobre su simbolismo torpe). Tras *El lenguaje de la emoción*, su performance con tambor de 90 minutos de duración, Brener comenzó a destruir la instalación de Wenda Gu al tirar hacia abajo el túnel de pelo —argumentando que había recibido mucho más espacio que cualquiera de las otras obras, y simbolizaba el fracaso del proyecto expositivo entero—. Tras esto, Oleg Kulik, quien estaba desnudo y encadenado a una casa de perros, llevando a cabo uno de sus bien conocidos performances de perro, también se tornó cada vez más hostil. Los mordiscos suaves se convirtieron en mordidas y ataques. Intentando volver a meter a Kulik en la perrera, Jan Åman pateó al artista en la cara, lo cual provocó que éste se volviera aun más violento; se llamó a la policía y Kulik fue arrestado, se le levantaron cargos y fue dejado en libertad tras el pago de una multa.

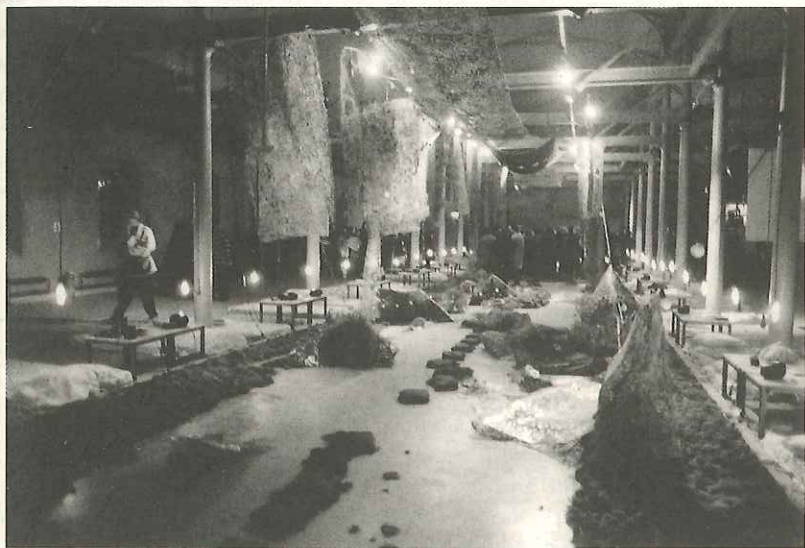
La extensa cobertura de prensa que resultó de esta debacle llevó a los artistas occidentales a escribir una *Carta abierta al mundo del arte* acusando a los rusos de estar “contra el arte y la democracia” y a Misiano de “usar la teoría para legitimar una nueva forma de ideología totalitaria”.⁶⁰ (Es revelador que los participantes occidentales de *Interpol* hayan entendido la estructura de la exposición performática como una demasiado determinante, mientras que para los colaboradores de Troncy en Francia esto connotaba

59. La pieza de Fishkin sólo funcionó durante unas pocas horas durante la inauguración.

60. “An Open Letter to the Art World”, en Čufer y Misiano (eds.), *Interpol*, p. 22.



Carl Michael von Hausswolff, Andrew M. McKenzie y Ulf Bilting, *Intercambio de sustancias mentales, físicas y sin detectar de materia conocida y desconocida durante un periodo de cuatro noches*, 1996.



Toma de instalación de Wenda Gu *Naciones Unidas - Monumento de Suecia y Rusia*, 1996, tras ser destruida por Alexander Brener.

un método de trabajo sin recetas por seguir y cuyo fin permanecía abierto). El conflicto en torno a la carta abierta ha sido contado con claridad en un libro que documenta la exposición y sus consecuencias, editado por el colectivo eslavo IRWIN. Al estilo de *Ras-homon*, éste ofrece cuatro recuentos en conflicto entre sí. Desde la perspectiva de la política cultural post 89, el aspecto más revelador de la muestra es el grado al cual refuerza los estereotipos de la Guerra Fría sobre los artistas occidentales *capitalistas* o *carreristas* y los artistas *colaborativos* o *colectivistas* de Europa del Este. Misiano admite que *Interpol* fracasó a causa de su “deseo romántico por exportar la experiencia colectivista específica de Europa del Este hacia un marco de trabajo de Europa Occidental”.⁶¹ Sin embargo, *Interpol* forzó la colaboración entre dos tipos de artistas con entendimientos completamente diferentes sobre su papel en la sociedad. En palabras de Misiano:

En el arte, ellos [los rusos] están preocupados en primer lugar por la búsqueda intelectual, con la solución a los problemas globales ontológicos y existenciales. Con respecto al aspecto *weltanschauung* de su trabajo, están demasiado obsesionados por este principio, pero son más flexibles en cuestiones de materialización. Los artistas suecos, por su parte, adquieren su identidad a través de los mecanismos sociales e institucionales. El arte para ellos representa un dominio autónomo, un lenguaje propio. Es por ello que el lado material de una obra de arte, su función representativa, es inseparable del sentido de una obra... Finalmente, para los artistas rusos, el arte es la experiencia de vivir. Para los artistas suecos, es el posicionamiento de uno mismo dentro de los límites del sistema del mundo del arte.⁶²

Por más romantizada que sea esta lectura, hay no obstante un sustrato de verdad en el diagnóstico de Misiano, especialmente cuan-

61. Misiano, correo electrónico a la autora, 13 de agosto de 2010. El legado del Apt-Art y la colaboración artística cercana (discutida en el Capítulo 5) continuó siendo el sello distintivo del arte ruso durante y después de la transición en 1991, momentos clave de los cuales se incluía la instalación discursiva de IRWIN *NSK Embassy Moscow* (1992) y el Taller de Antropología Visual de Misiano con el filósofo Velery Podoroga, llevado a cabo en el Centre for Contemporary Art, Moscú, 1994-1995.

62. Misiano, “Interpol – An Apology of Defeat”, en Čufer y Misiano (eds.), *Interpol*, p. 47.

do demuestra el acercamiento ruso y el acercamiento europeo al arte a través de los ejemplos opuestos de Brener y Cattelan. Brener destruyó la obra de alguien más mientras que Cattelan dio el presupuesto asignado a su participación en la muestra a la revista francesa *Purple Prose*: "en otras palabras, durante la exposición, el Este se constituyó alrededor del entendimiento de la comunicación como destrucción y protesta y el Occidente, como la circulación de dinero".⁶³

Intelectual y artísticamente, *Interpol* parece haber sido un fracaso inequívoco, pero, como caso de estudio de una exposición, ofrece un documento vívido de fricción intercultural subyacente en las iteraciones de proyectos abiertos en el periodo inmediato posterior a la Guerra Fría, y revela mucho sobre el papel que los artistas percibían sobre sí mismos en el momento. Los europeos acogen la indeterminación y la participación en tanto que contribuye a las carreras individuales (el siguiente proyecto, otra exposición), mientras que los rusos veían el arte como un acto existencial, incluso de sabotaje si fuese necesario. *Interpol*, junto con *No Man's Time*, indica también el grado al que, durante inicios de la década de los 90, la exposición misma comienza a conceptualizarse como un *proyecto* abierto, convivial y con base en procesos, sin un objetivo definido más allá de la colaboración como un bien en sí mismo. Pero sin importar qué tanto valgan la pena las motivaciones para este giro performativo —el rechazo de una sala para exposiciones altamente pulida y concebida *a posteriori*— el efecto en red para el espectador era menos certero. Si se tenía la fortuna suficiente para ser invitado a la noche inaugural, la audiencia podría tener acceso a un vistazo de este proceso colaborativo, pero en los otros casos, la exposición sería experimentada sólo como el fragmento de una interacción más amplia y continua.

III LA CIUDAD PROYECTIVA

Si mi sugerencia es correcta y el *proyecto* es el indicador de una conciencia social renovada de los artistas en los 90, entonces resta aún que este cambio sea teorizado por completo por parte de los

63. Čufer y Misiano (eds.), *Interpol*, p. 56.

historiadores del arte y críticos.⁶⁴ La articulación más clara del *proyecto* como una manera de trabajar puede ser encontrada en la sociología, impulsada por Luc Boltanski y Eve Chiapello en *El nuevo espíritu del capitalismo* (1999).⁶⁵ Sostienen que el actual *espíritu del capitalismo* emergió en los 70 y 80 en respuesta a dos críticas que tomaron la delantera en el 68 (pero que han permanecido constantes durante más que siglos): la crítica artística (la demanda por mayor autonomía, independencia y satisfacción creativa en el trabajo) y la crítica social (la demanda por mayor paridad, transparencia y equidad). Regresaré a esta distinción en la conclusión del libro; por el momento es suficiente llamar la atención a su caracterización de la fase actual del capitalismo como la dominación de redes y proyectos, un mundo *conexionista* en el cual la fluidez y movilidad son los valores más estimados. A pesar de que Boltanski y Chiapello toman sus conclusiones de un repaso a los escritos sobre administración de los últimos 30 años, varios puntos en su análisis suenan como una descripción del mundo del arte globalizado, e incluso de manera más específica, del artista postestudio que responde a un sitio, y del curador trotamundos. Describen la vida laboral actual como una sucesión de *proyectos* con base en conexiones exitosas con otros, lo que da origen a un universo de valor que ellos llaman “la ciudad proyectiva”: lo que es valorado y da estatus en este mundo es la habilidad de ser adaptable, flexible y móvil intelectualmente.⁶⁶ Como tal, hoy día una carrera

64. La única excepción es Boris Groys quien, sin definir en realidad el proyecto, sostiene que todos los proyectos artísticos (por lo cual, al parecer, quiere decir *propuestas*) son visiones de un futuro alternativo, y por ende los más exitosos son los que mantienen un espacio entre el presente y el futuro. Ver Groys, “La soledad del proyecto”, en *Volverse público* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014), pp. 69-83.

65. Luc Boltanski y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo* (Madrid: Akal, 2002). El *espíritu del capitalismo* es la justificación ideológica para relacionarse con el capitalismo internalizado en cada época. El primer espíritu del capitalismo, caracterizado por la familia burguesa empresaria de finales del siglo XIX, se apoya en los temas de educación, bienestar general y progreso; el segundo se refiere a la organización, liderada por la clase dirigente (décadas 1930-1960), impulsado por el espíritu de justicia social (seguridad, pensiones, carreras garantizadas).

66. En el Capítulo 2, comparan la ciudad proyectiva con una serie de sistemas de valores distintos, todos los cuales coexisten (en lugar de sucederse cronológicamente), incluyendo la ciudad de la reputación, la ciudad de la inspiración, la ciudad doméstica y la ciudad comercial. Ver Boltanski y Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, p. 153.

consiste "no en llenar 'vacantes', sino en involucrarse en una multitud de proyectos, a menudo, bastante heterogéneos":

Pero, a la inversa, el artista, incluso el intelectual o el investigador, ¿no son también, actualmente, personas de redes, siempre en busca de productores porque sus proyectos dependen de montajes costosos, heterogéneos y complejos y de la capacidad de entenderse con actores múltiples, distantes y con posiciones muy diversas... a los que debe interesar, convencer y seducir?⁶⁷

Es revelador que en la ciudad proyectiva un proyecto exitoso no es uno que tiene valor intrínseco, sino uno que permite al trabajador integrarse en un nuevo proyecto posteriormente; en otras palabras, un buen proyecto es uno que genera proyectos futuros a través de las conexiones que el trabajador ha establecido. Los paralelos con la práctica artística son bastante sugerentes. A pesar de que el proyecto es introducido como término en los 90 para describir un modo de práctica artística más consciente social y políticamente, es por igual una estrategia de supervivencia para los individuos creativos bajo las condiciones laborales inciertas del neoliberalismo.⁶⁸ Lo que se pretende (en el arte) como un ajuste radical de la obra de arte portátil y su falta de agencia social, es *al mismo tiempo* una internalización de la lógica de los 60 del arte postestudio con base en los servicios que, por ahí de los 90, vino a dar prioridad a cualidades personales de interacción más que la producción de objetos: los rasgos de personalidad (tales como la adaptabilidad, la agudeza, la creatividad y el riesgo) reemplazan la producción de *obras* o ideas resueltas visualmente. Al enfrentarse en exposiciones, bienales, y *espacios de proyecto* a un montón de proyectos que responden a un sitio, es tentador especular que los artistas más exitosos son aquellos que pueden integrarse, colaborar, ser flexibles, trabajar con audiencias distintas y responder al marco de trabajo temático de la exposición.

Hoy día es un argumento familiar decir que la flexibilidad y la indeterminación del trabajo son una consecuencia directa de la retracción de las habilidades manuales en la industria (y en el

67. *Ibid.*, p. 423.

68. Boltanski y Chiapello critican esta tendencia, dado que evaluar la flexibilidad privilegia a aquéllos sin ataduras (familia, problemas de salud, u otros) y explota a aquellos que carecen de tal movilidad social y geográfica.

arte), y ambos resultan en proyectos de largo plazo más afines a los servicios que a la mercancía (objetos visuales).⁶⁹ Cuando estos nuevos experimentos con base en procesos son puestos en conjunción con los viejos formatos de *display* como la exposición, surge, necesariamente, conflicto entre estos modelos. Por ejemplo, a menudo apenas hay algún objeto al cual mirar, y el papel de la audiencia queda limitado severamente, si no embargado del todo. Como tal, exposiciones experimentales como *Culture in Action*, mientras que intentan democratizar la producción y recepción del arte, también son en cierto sentido *desiguales* (a pesar de que en un sentido completamente diferente), dado que privilegian a quienes no necesitan ser móviles: aquellos que pueden participar en el proyecto son aquellos quienes pueden pasar la mayor parte del tiempo en el sitio. La participación y la espectaduría parecen ser términos mutuamente exclusivos, lo cual se reflejó en la incompatibilidad del proyecto y de la exposición.

Sin embargo, la conexión entre el arte basado en proyectos y el neoliberalismo es sólo un lado de la historia. En el contexto posterior al 89, existe también la pregunta sobre la propia lealtad política de los artistas y el grado al cual ésta impacta su producción. Para los estadounidenses y alemanes, la obra de proyecto parece marcar el deseo *por* una posición política preexistente a la cual los artistas y la audiencia pudieran suscribirse, pero para los artistas relacionales, ésta parece denotar una *aversión* a tal posición, dado que esto llevó a la criticalidad didáctica en el arte pasado. No obstante, ambos acercamientos resultan en una falta de determinación formal en la cual la duración y el proceso son privilegiados sobre la resolución formal, ya sea esto escenificado en relación con la propia comunidad de los artistas o con grupos sociales de bajos ingresos y/o marginalizados.

La razón por la cual son las *exposiciones* (más que las obras individuales) lo que enmarca la discusión del interés renovado del arte en lo social a inicios de la década de los 90 se hace más clara desde esta luz. Es sorprendente que las declaraciones más vigo-

69. Este cambio ya había sido identificado por Andrea Fraser en 1997. Ver su "What's Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere?", en *October*, 80, primavera 1997, pp. 111-116: "Ya sea que es el cambio para la provisión de servicios... lo que representa el fracaso de la crítica de la economía política del arte, o de la realización de al menos algunos de sus objetivos, permanece como una pregunta abierta" (p. 116).

rosas de este periodo sean por parte de curadores en lugar de artistas: en todos los ejemplos que he discutido, el marco curatorial es más estrecho y más fuerte que los proyectos por artistas individuales, los cuales son de final abierto, sin enmarcar y, sobre todo, realizados en respuesta a una proposición curatorial. Es también sorprendente que los artistas acojan la exposición como medio en este momento (*Sonsbeek 93*, por ejemplo, incluía una exposición entera, *The Uncanny*, curada por Mike Kelley); ellos argumentan que una exposición es una *serie* significativa (Parreno) o una *cadena* (Huyghe) y que los espacios entre los objetos son tan importantes como los objetos mismos.⁷⁰ Al poner atención a las relaciones, más que a los objetos individuales, es la conceptualización del conjunto lo que parece ganar fuerza mientras que las obras individuales son menos prominentes.⁷¹

Los escritos recientes sobre la exposición han tendido a celebrarla como un lugar de reunión —como un foro que nos exhibe tanto a nosotros como a los objetos, y que por lo tanto nos obliga a reflexionar sobre nuestra propia posición y perspectiva—.⁷² Sin embargo, todas las exposiciones discutidas en este capítulo sitúan la idea de la exposición como un ensamblaje unificado bajo presión, dado que multiplican y fragmentan sus públicos. Su proceso abierto —ya sea al nivel curatorial de abdicar la decisión del contenido en favor de los artistas, o al nivel artístico para crear un espacio abierto para los participantes— se experimenta por el público, frecuentemente, como una pérdida, dado a que el proceso que forma el significado central de este trabajo rara vez es hecho visible y explícito.

70. Parreno, en Hans-Ulrich Obrist, *The Conversation Series: Philippe Parreno* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009), p. 1; Huyghe, conversación con la autora, 2 de diciembre de 2009.

71. Esto fue corroborado por el catálogo de la exposición *theanyspacewhatever* (Nueva York: Guggenheim Museum, 2008), el cual ofrecía ensayos no sólo de artistas individuales de la muestra (Parreno, Huyghe, Gillick, Gonzalez-Foerster, etc.) sino también sobre las exposiciones clave en las que ellos aparecían, elevando a los últimos al estatus de obra de arte.

72. Ver, por ejemplo, Boris Groys: “Por ende, el arte hoy día es social y político a un nivel puramente formal, dado que refleja el espacio de asamblea, en la formación de continuidad, y lo hace independientemente de que un artista tenga o no en mente un mensaje político específico.” Groys, *Art Power* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008), p. 182.

Los paralelos con las artes comunitarias son múltiples aquí. A pesar de que la conclusión lógica del arte participativo es eliminar a la audiencia secundaria (todos somos productores; la audiencia no existe más), para que estas acciones sean significativas, para que las apuestas sean altas, se necesitan maneras de comunicar estas actividades a aquellos que suceden a los participantes. Experimentos posteriores en los 2000 han dado origen a formas más vívidas de comunicar tales proyectos a audiencias secundarias. Las implicaciones de esta reconciliación entre los procesos sociales desmaterializados y el objeto (junto con su inevitable circulación en el mercado) es uno de los temas del siguiente capítulo, que trata el arte del performance contemporáneo.

Performance delegada: subcontratar la autenticidad

Durante el periodo posterior al 89 que describí en el capítulo anterior, el cual vio la explosión del interés artístico y curatorial por emprender proyectos con comunidades marginadas socialmente, con una reinención concomitante de la exposición como un lugar de producción más que de exhibición, emergía también una manifestación más del giro social en el arte contemporáneo a través de un nuevo género de performance. El sello distintivo de éste es la contratación de *performers* no profesionales, en lugar de que los eventos sean realizados por los propios artistas (como era el caso en la mayoría de los cuerpos de obra desarrollados de los 60 a los 80: pensemos en Marina Abramovic, Chris Burden, Gina Pane o Vito Acconci). Si esta tradición valoraba la presencia en vivo y la inmediatez por medio del cuerpo del artista mismo, en la última década esta presencia ya no está adjunta al *performer* individual, sino al cuerpo *colectivo* de un grupo social.¹ A pesar de que esta

1. Hay excepciones, por supuesto, tales como Cildo Meireles, quien contrató a cinco guardaespaldas para vigilar su escultura inflamable *Fiat Lux* durante 24 horas (1979), o Sophie Calle, quien contrató a un detective para que la siguiera (*Detective*, 1980). La diferencia entre estos y ejemplos más recientes es de graduación: el alcance que tiene la presencia y la identidad del trabajador contratado es un componente central de la obra de arte.

tendencia toma una multiplicidad de formas, y describiré algunas de ellas a continuación, todo este trabajo conserva una relación cómoda con la galería –contrario a los proyectos explorados en el capítulo previo–, tomándola ya sea como el marco para un performance o como el espacio de exhibición para los artefactos resultantes, ya sea fotográficos o de video. Me referiré a esta tendencia como *performance delegada*:* el acto de contratar a individuos no profesionales o a especialistas de otros campos para llevar a cabo el trabajo de estar presente y ejecutar el performance en un lugar y tiempo específicos en nombre del artista, y siguiendo sus instrucciones. Esta estrategia difiere en un punto crucial de la tradición teatral y cinemática de emplear a personas para que actúen bajo las instrucciones de un director: los artistas que mencionaré más adelante suelen contratar a personas para que representen su propia categoría socioeconómica, sea ésta con base en género, clase, origen étnico, edad, discapacidad o (con menor frecuencia), profesión.

Este capítulo se diferencia de los anteriores en tanto a que he visto o experimentado la mayoría de las obras en discusión; el tono es entonces menos histórico, ya que el material es más reciente y el punto crítico está aún en juego. Mucho de este trabajo no ha sido tratado o analizado a profundidad por historiadores o críticos de arte, así que mi posición da forma a una respuesta a las reacciones que estos trabajos suscitan generalmente –tanto por parte del público general como del sector especializado del mundo del arte– en conferencias, paneles de discusión y simposios, no tanto a lo que se ha escrito sobre ellos. Uno de los propósitos de este capítulo es crear un argumento en contra de estas respuestas dominantes y dar pie a una forma más matizada de aproximarse a la performance delegada como una práctica *artística* que involucra a la ética y a la estética del trabajo contemporáneo, y no simplemente como un modelo micro de reificación. Comenzaré por trazar tres manifestaciones distintas de esta tendencia, así como las diferentes tradiciones del performance a partir de las cuales se constituyen: *body art*, danza Judson y Fluxus, y docudrama.²

* A pesar de que a lo largo del libro se ha traducido la palabra *performance* en masculino, el término *performance delegada* se traduce en femenino porque así se ha hecho anteriormente y se utiliza de esta manera en los países de habla castellana [N. del T.]

2. No trataré performances reescenificados en este capítulo, a pesar de que a

I

UNA TIPOLOGÍA PROVISIONAL

El primer tipo de performance delegada comprende acciones tercerizadas a no profesionales a quienes se les pide *performar* un aspecto de sus identidades, a menudo en la galería o en una exposición. Esta tendencia, a la cual podemos llamar *instalación viva*, puede ser vista en las primeras obras de Paweł Althamer (quien trabajó con indigentes en *Observer*, 1992, y con guardias mujeres para la exposición *Germinations*, 1994, en Zachęta, Galería Nacional de Arte de Polonia), o Elmgreen & Dragset, quienes contrataron a varios varones homosexuales para que estuvieran en la galería escuchando sus audífonos (*Try*, 1997) o a hombres y mujeres desempleados para que fueran guardias de galería (*Reg[u]arding the Guards*, 2005). Es revelador que este trabajo se haya desarrollado principalmente en Europa: su tono ligero y lúdico marca una ruptura decisiva con las formas más serias de las políticas de la identidad que fueron cruciales para el arte estadounidense de los 80.

Consideremos, por ejemplo, uno de los ejemplos más tempranos de esta tendencia, una obra de Maurizio Cattelan. En 1991, el artista italiano reunió un club de fútbol de inmigrantes de África del Norte, quienes fueron utilizados para jugar fútbol en partidos locales en Italia (de los cuales perdieron todos). Sus playeras estaban decoradas con el nombre de un patrocinador ficticio, RAUSS, la palabra alemana para *fuera*, tal como en la frase *Ausländer raus*, es decir, *fuera extranjeros*. El título del proyecto, *Southern Suppliers FC* hace alusión al trabajo realizado por migrantes (proveedores, *suppliers*, del sur), pero también a la tendencia, debatida entonces acaloradamente en la prensa italiana, de contratar a futbolistas extranjeros para que jugaran en equipos italianos. El gesto de Cattelan traza el contraste entre dos tipos de trabajo realizado por extranjeros que se encuentran en extremos opuestos del espectro

menudo cubren un terreno similar (ver por ejemplo la retrospectiva reciente de Marina Abramovic en el MoMA y de Tania Bruguera en el Neuberger Museum of Art, ambas en 2010, o la gira europea de *Art as Life* de Allan Kaprow, iniciada por Haus der Kunst, Múnich, 2006). El *re-enactment*, al igual que la performance delegada, se ha acelerado junto con la institucionalización del arte de performance, y facilita que sea coleccionado. Para un buen resumen del *re-enactment*, ver el catálogo *Life, Once More* (Rotterdam: Witte de With, 2005).

económico —los futbolistas estrella rara vez son percibidos en los mismos términos que los migrantes de clase obrera—, pero sin retórica marxista discernible. De hecho, a través de su trabajo, Cattelan satisface el sueño masculino de ser dueño de un club de fútbol, y aparentemente insulta a los jugadores al vestirlos con las playeras decoradas con el logo RAUSS. No obstante, él produce a la vez una imagen confusa: la palabra *RAUSS*, cuando se combina con la fotografía deslumbrante de un equipo italiano en el que todos los jugadores son negros, tiene una potencia ambigua y provocadora, especialmente cuando circula en los medios, pues parece dejar escapar el miedo no dicho de la Unión Europea de ser inundada por migrantes provenientes de afuera del *fuerte europeo*. *Southern Suppliers FC* es una escultura social tanto como un performance cínico, insertado en el sistema social en tiempo real de la liga de fútbol.³ Por lo tanto, parece que Francesco Bonami adscribe al proyecto un valor mal colocado cuando sostiene que Cattelan aspiraba “a una nueva forma democrática de interpretar al artista, mientras permanece como una figura central para la obra tanto como el entrenador y *manager* de los equipos”.⁴ Difícilmente podría decirse que el proceso colaborativo de *Southern Suppliers FC* distribuye el centro de atención del performance, su dirección es evidente y dista mucho de tener un mensaje político directo.

Cattelan recurrió a los deportes como un punto de referencia popular, pero la música es un foco de colaboración más frecuente. En ambas obras, *Copenhagen Postmen's Orchestra* (1996) de la artista sueca Annika Eriksson y *Acid Brass* (1997) de Jeremy Deller, se invitó a los trabajadores de bandas a interpretar música pop reciente en su propio idioma. La Orquesta de Carteros de Copenhague tocó una canción del grupo de *trip hop* británico Portishead, mientras que la banda de metales Williams Fairey (cuya historia está conectada con una fábrica de aviones en Manchester) interpretó una selección de temas de *acid house*. El evento de Eriksson

3. Los demás trabajos de Cattelan de los 90 giran en torno al desplazamiento de la identidad del artista: *Super Noi* (1992), por ejemplo, comprende 50 dibujos del artista con base en descripciones dadas por sus amigos y conocidos y realizados por dibujantes de retratos hablados de la policía. Aquí, los actos de la descripción y de la producción fueron delegados a una clase de artista cuyas habilidades no son valoradas típicamente en el mercado del arte contemporáneo.

4. Francesco Bonami, en *Maurizio Cattelan* (edición revisada, Londres: Phaidon, 2003), p. 58.



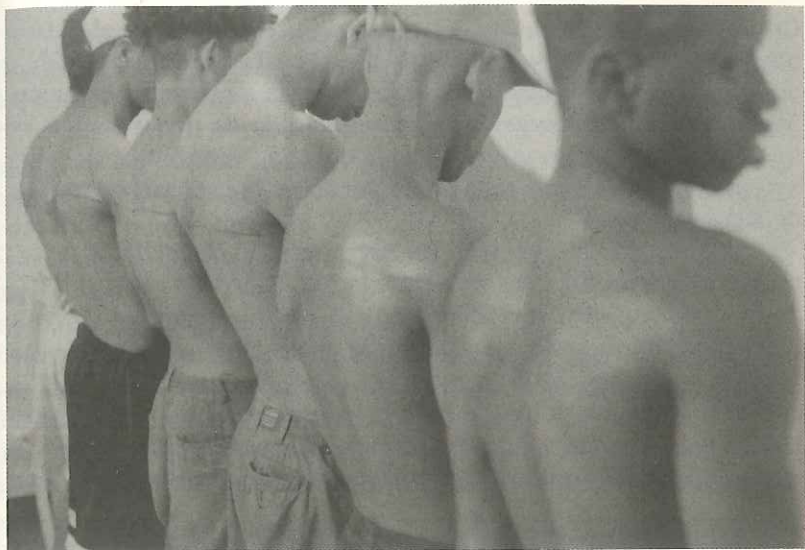
Maurizio Cattelan, *Southern Suppliers FC*, 1991.

resultó en un video de cinco minutos, mientras que el de Deller se ha convertido en una serie de performances en vivo, un CD y un diagrama que conecta minuciosamente estas dos formas de música regional de clase obrera. Más allá de la tensión estética por mezclar dos tipos de música popular, una parte del atractivo de ambos proyectos radica en el hecho de que los artistas emplearon bandas de verdad. Éstos no son actores a quienes se les contrató para tocar música electrónica con instrumentos metálicos, sino colaboradores *genuínos* de clase obrera que aceptaron participar en un experimento artístico –bastante formal en el caso de Eriksson (la cámara permanece estática a lo largo del video) y, en el caso de Deller, más basado en investigación–.⁵ Los músicos *performaban* su persona pública (determinada por su empleo y fuertemente ligada a la clase) y ejemplifican una pasión compartida colectivamente (en este caso, interpretar música) –un tema recurrente en la obra de ambos artistas–. Estos trabajos siguen la tendencia de formas ligeras y llenas de humor en las cuales la performance delegada en Europa durante los 90 es utilizada para significar clase, raza, edad o género. Estos

5. De manera significativa, la colaboración de Deller se ha convertido ya en parte del repertorio de Fairey Band y está incluida en su sitio web. Ver www.faireyband.com.

cuerpos son la abreviación metonímica de una identidad politizada, pero el hecho de que el propio cuerpo del artista no esté siendo escenificado, significa que esta política puede ser perseguida con una ironía fresca, ingenio y distancia.

La ruptura a esta tónica llegó en 1999 con los performances del artista español Santiago Sierra. Previo a 1999, la obra de Sierra comprendía una vigorosa combinación de minimalismo e intervención urbana; a lo largo de ese año, su obra se transformó de instalaciones producidas por trabajadores mal pagados a exhibir a los propios trabajadores, poniendo en primer plano las transacciones económicas de las que dependen las instalaciones. Hay un camino de desarrollo claro desde *24 Blocks of Concrete Constantly Moved During a Day's Work by Paid Workers* (Los Ángeles, julio), en la cual los trabajadores no son vistos, pero nos es dada a conocer su presencia y pago, a *People Paid to Remain inside Cardboard Boxes* (Edificio G&T, ciudad de Guatemala, agosto), en la cual los trabajadores mal pagados son escondidos dentro de las cajas de cartón, una metáfora de su invisibilidad social. La primera pieza en la que los participantes fueron hechos visibles es *450 personas remuneradas* (Museo Rufino Tamayo, ciudad de México, octubre), la cual llevó a una obra que continúa siendo incendiaria: *Línea de 250 cm tatuada sobre la espalda de seis personas remuneradas* (Espacio Aglutinador, La Habana, diciembre). Varios de estos performances tempranos involucran encontrar a personas dispuestas a soportar tareas banales o humillantes por el salario mínimo. Las obras de Sierra están despojadas del humor ligero que acompaña a varios de los proyectos mencionados anteriormente, dado que a menudo tienen lugar en países que se encuentran ya del lado desventajoso de la globalización, principalmente en América Central y América del Sur. Por consecuencia, ha sido criticado duramente por llevar a cabo una mera repetición de las iniquidades del capitalismo y, más específicamente, de la globalización, en la cual los países ricos *tercerizan* el trabajo a trabajadores mal pagados en países en desarrollo. Sin embargo, Sierra siempre llama la atención hacia los sistemas *económicos* a través de los cuales se realizan sus obras, y la forma en que éstos impactan la recepción de la obra misma. En su trabajo, el performance es tercerizado por medio de agencias de contratación, y la transacción financiera que tiene lugar, mantiene al artista distanciado del *performer*; esta distancia es evidente en el encuentro fenomenológico del espectador con la obra, que es perturbadoramente frío y alienado. A diferencia de



Santiago Sierra, *Línea de 250 cm tatuada sobre la espalda de seis personas remuneradas*, 1999.

muchos artistas, Sierra se afana en usar los detalles de cada pago como parte de la descripción de la obra, con lo que hace del contexto económico uno de sus materiales primarios.⁶

En su énfasis en la inmediatez fenomenológica del cuerpo vivo y sobre identidades socioeconómicas específicas, podríamos sostener que este tipo de performance delegada le debe mucho a la tradición del *body art* de finales de los 60 e inicios de los 70. A la vez, éste difiere de sus precursores de manera importante. Los artistas de los 70 usaban sus *propios* cuerpos como el medio y material de la obra, a menudo con el énfasis correspondiente en la transgresión física y psicológica. La performance delegada de hoy concede aún un gran valor a la inmediatez, pero si tiene cualquier carácter transgresor, éste tiende a derivarse de la percepción de que los artistas están exhibiendo y explotando a otros sujetos.⁷

6. En cada una de las publicaciones de Sierra, las obras son documentadas en fotografías en blanco y negro, el título de la obra, un breve pie de foto que explica dónde y cuándo sucedió el performance e información sobre cuánto dinero les fue pagado a los participantes. Su trabajo más reciente es más sensacionalista y no pone en primer plano el tema de la remuneración.

7. Un punto de referencia frecuente son los espectáculos etnológicos mostrados

Como resultado, este tipo de performance en el cual el artista hace uso de otras personas como el material de su obra, tiende a ocasionar un debate acalorado sobre la ética de la representación. Mientras tanto, la duración es reconfigurada de una cuestión de fortaleza y resistencia individual a la cuestión económica de tener los suficientes recursos para pagar por tener la presencia continua de alguien más.

Una segunda vertiente de performance delegada, que comenzó a ser introducida a finales de los 90, tiene que ver con el uso de profesionales de otras esferas de saberes: pensemos en Allora y Calzadilla contratando a cantantes de ópera (*Sediments, Sentiments [Figures of Speech]*, 2007) o pianistas (*Stop, Repair, Prepare*, 2008); en Tania Bruguera contratando a la policía montada para demostrar técnicas de control de multitudes (*Tatlin's Whisper 5*, 2008), o en Tino Sehgal contratando a profesores y estudiantes universitarios para sus varias situaciones que se desarrollan a partir del habla (*This Objective of That Object*, 2004; *This Progress*, 2006).⁸ Estos *performers* suelen ser especialistas en campos que no son el arte o el performance, y desde que tienden a ser reclutados con base en su identidad profesional (por elección), más que por ser representantes de una clase o raza en particular, hay mucho menos controversia y ambivalencia en torno a este tipo de trabajo. La atención crítica tiende a enfocarse en el marco conceptual (que a menudo se basa en instrucciones) y en las habilidades específicas del *performer* o intérprete en cuestión, cuyas destrezas son incorporadas al performance como un *ready-made*. La obra tiene un carácter instructivo que —junto al hecho de que varios de los *performers* en estas obras son caucásicos y de clase media— ha facilitado que este tipo de obra pueda repetirse, y da pie a que sean coleccionadas por museos.

en las ferias universales a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, tales como el *village nègre* en las ferias universales de París en 1878 y 1889. Tales eventos servían como propaganda de la misión imperial de Francia, y fueron formativos para generar entusiasmo por el arte primitivo. Ver Burton Benedict, "International Exhibitions and National Identity", en *Anthropology Today*, 7:3, junio 1991, pp. 5-9. Benedict señala que "la Exposición Colonial entera fue un performance teatral" (p. 7).

8. Aquí también podríamos considerar a Rimini Protokoll, grupo de performance radicado en Berlín, y su uso de los "experimentos en la vida diaria" como la base para performances como *Soko São Paulo* (2007, utilizando a policías brasileños), *Airport Kids* (2008, usando a niños que habían vivido en tres o más países) o *Deadline* (2003, el cual incluía al empleado de un crematorio, un forense, un albañil y un florista).

Indiscutiblemente, el ejemplo mejor conocido de esta tendencia es Tino Sehgal, quien insiste en que no se haga referencia a su práctica como *arte de performance* sino como *situaciones*, y que a sus *performers* se les llame *intérpretes*.⁹ En tanto que su insistencia es un tanto pedante, aun así logra llamar nuestra atención hacia la naturaleza coreografiada de su obra, y hacia su relación con la danza: como ha comentado cada crítico de su producción, el artista fue entrenado en el campo de la coreografía y la economía antes de decantarse por las artes visuales. *This Objective of That Object*, por ejemplo, coloca al espectador en una experiencia altamente controlada: al entrar a la galería, cinco *performers* están de espaldas y le piden a uno que se una a discutir sobre la subjetividad y la objetividad. Los *performers* suelen ser estudiantes de filosofía, pero su diálogo, basado parcialmente en un guión, da la impresión de ser un tanto despersonalizado y de estar siendo repetido de memoria, y uno se siente cohibido y hueco con cualquier contribución que haga, ya que es imposible alterar la estructura de la obra; sólo es posible asumir el rol propio dentro de ella. (Si uno permanece callado o callada, los *performers* se desvanecen en el suelo hasta que un nuevo visitante entre en la galería.) A pesar de que Sehgal logra un punto al renunciar a la reproducción fotográfica de la obra, sus piezas parecen separar cualquier ecuación entre vivacidad y autenticidad; de hecho, el mismo hecho de que su trabajo tenga lugar continuamente en el espacio a lo largo de la duración de la exposición, ejecutado por cualquier cantidad de intérpretes, descarta cualquier apego residual a la idea de un *performance* original o ideal.

Un acercamiento menos conocido —y menos pensado para una galería— que despliega métodos similares puede ser encontrado en los *performances* conceptuales de la artista española Dora García. Varios de sus primeros *performances* aluden explícitamente a avatares y a la vigilancia (tales como *Proxy/Coma*, 2001) pero sus proyectos más cautivadores se desdibujan en el mundo exterior y pueden durar años, como *The Messenger* (2002). En su obra, un *performer* (el *mensajero*) debe entregar un mensaje en una lengua extranjera que él o ella no comprende —pero para hacerlo debe buscar a alguien que pueda identificar y comprender ese idioma—. ¹⁰

9. Al emplear este término, Sehgal no tiene la intención de hacer referencia alguna a las situaciones construidas de la Internacional Situacionista.

10. Ver www.doragarcia.net para una entrada de cada iteración de *The Messenger* mientras sucede.



Dora García, *The Romeos*, 2008.

Al *performer* se le confía dicha tarea, y es importante señalar que, al igual que Sehgal, García es una reclutadora meticulosa: *The Beggar's Opera* (2007) requería que un *performer* interpretara a un mendigo cautivador en las calles de Münster, mientras *The Romeos* (2005) consistía en contratar a un hombre joven y guapo para que entablara una conversación aparentemente espontánea con los visitantes de la Frieze Art Fair.¹¹ Esta forma de *teatro invisible* no opera tanto para crear conciencia (como en el modelo de Augusto Boal), sino para insinuar un momento de duda y sospecha en las experiencias habituales de la vida urbana.¹² García logra a menudo un balance cuidadoso entre un guión abierto y la interpretación de sus instrucciones por parte del *performer*. Si los trabajos de Sehgal son

11. A los visitantes se les hacía estar atentos a los performances gracias a un gran afiche desplegado en la feria, aunque el observante casual jamás habría sabido el resultado de estos encuentros. La pieza estaba basada en las memorias de un antiguo espía de Alemania del Este que había usado a espías hombres jóvenes para seducir a secretarías solitarias en Bonn como medio para ganar acceso a información confidencial.

12. García ha reconocido la influencia de Augusto Boal, pero rechaza su suposición de que el arte podría ser útil políticamente. (Correo electrónico a la autora, 22 de diciembre de 2010.)

autorreflexivos, cerebrales y alientan la contribución subjetiva de la audiencia, los trabajos de García son por lo tanto visiblemente menos participativos y parecen reforzar la incomodidad y la duda.

Sehgal y García ejemplifican un tipo de performance que hace énfasis en instrucciones simples, que son llevadas a cabo de forma en que permitan la variación individual y una estética cotidiana. Como tal, evocan a varios precursores de los 60 y 70. El *tea-tro invisible* de Boal parece un punto de referencia inmediato, pero ninguno de ambos se suscribiría a su agenda política; otro ejemplo serían las instrucciones participativas con base en tareas de Fluxus.¹³ La danza Judson, con su énfasis en gestos, ropa y movimientos de la vida diaria como base para la invención coreográfica, es quizá el precedente más cercano, especialmente las piezas de caminar de Steve Paxton de mediados de los 60. Uno de ellos, *Satisfyin' Lover* (1967), fue ejecutado por primera vez con 42 bailarines, y comprende únicamente tres movimientos: caminar, estar de pie y sentarse.¹⁴ La coreografía de Paxton está estructurada en seis partes, en cada una de las cuales los *performers* caminan cierto número de pasos y permanecen de pie por unos cuantos segundos antes de salir, en intervalos de apenas 30 segundos. Describe el ritmo de la caminata como "un caminar tranquilo pero no lento. El estilo del performance es sereno y sosegado"; el vestuario es "casual".¹⁵ Como observa Yvonne Rainer, "era como si jamás hubieras visto a gente ordinaria caminar a lo largo de un espacio. Era altamente

13. Consideremos *Make a Salad* (1962) o *Shoes of Your Choice* (1963) de Alison Knowles, en las cuales la artista hace, respectivamente, una ensalada grande para que la audiencia la consuma o invita a gente para que sostenga en alto sus zapatos y le platique a la audiencia sobre ellos.

14. *Satisfyin' Lover* es un performance que ha sido ejecutado también con tan poca gente como 30 personas y con tanta como 84. Cuarenta y dos fue el número de amigos que la coreógrafa tuvo durante una residencia en Salt Lake City. (Steve Paxton, correo electrónico a la autora, 21 de junio de 2010.) Para la coreografía completa e instrucciones para los *performers*, ver Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (Middletown, CT: Wesleyan University, 1987), pp. 71-74.

15. Steve Paxton, "Satisfyin' Lover" (1967), en Banes, *Terpsichore in Sneakers*, p. 74. Ver también Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964* (Durham, NC: Duke University Press, 1993), p. 137; Jill Johnston, "Paxton's People", en *Village Voice*, 4 de abril de 1968, reimpresso en Jill Johnston, *Marmalade Me* (Nueva York: Dutton, 1971), p. 137.

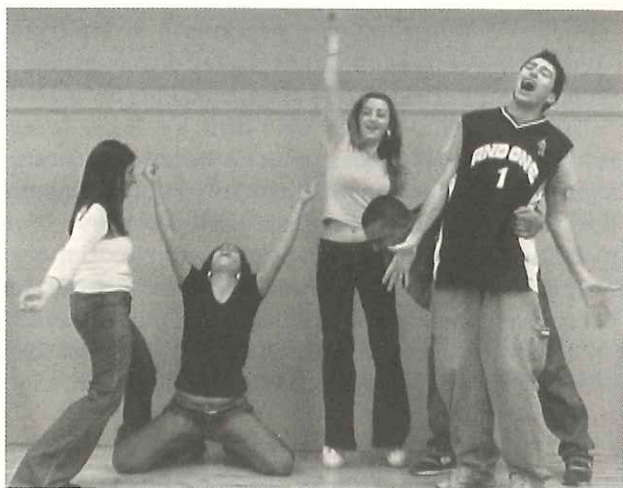
profético".¹⁶ La danza Judson encuentra su linaje directo en la coreografía contemporánea tal como *The Show Must Go On* (2001) de Jérôme Bel, donde hace uso de movimientos de la vida diaria para interpretar literalmente las letras de canciones pop. Varios de estos aspectos se unen en *Work no. 850* (2008) de Martin Creed, en el cual varios velocistas corren los 86 metros de la Duveen Gallery de Tate Britain, en intervalos de 15 segundos; el artista comparó las pausas entre estas carreras con los descansos en una pieza musical, reforzando la conexión entre coreografía y vida diaria.¹⁷

Una tercera faceta de performance delegada comprende situaciones construidas para un video o para un filme; ejemplos clave podrían incluir a Gillian Wearing, Artur Żmijewski y Phil Collins. Las imágenes grabadas son cruciales aquí, dado que esta faceta captura frecuentemente situaciones que son demasiado difíciles o sensibles para repetirlos. (Aquí debo reiterar que mi interés no radica en artistas que trabajan desde la tradición documental, sino en obras en las que el artista *implementa* la situación entera que está siendo filmada, y en las que los participantes no interpretan a alguien, sino a sí mismos.) Dependiendo de la modalidad de la filmación, estas situaciones pueden perturbar la frontera entre en vivo y mediado, al punto en el que la audiencia no está segura del grado al que un evento ha sido escenificado o sucede a partir de un guión. Dado que el artista asume un fuerte papel editorial, y porque el éxito de la obra a menudo recae sobre la capacidad de observar a los *performers*, este tipo de obra tiende también a atraer una crítica ética tanto de izquierdistas sobrediligentes como de los medios liberales y de derecha.

They Shoot Horses (2004), del artista británico Phil Collins, es un ejemplo sorprendente de esta tendencia. Collins realizó un *casting* y le pagó a nueve adolescentes en Ramala para que se sometieran a un maratón de ocho horas bailando música disco frente a una pared rosa chillante. La música que tocaba era una compilación increíblemente cursi de éxitos pop de las últimas cuatro décadas. Los videos resultantes son mostrados como una instalación de dos canales en la cual los *performers* son proyectados para tener un ta-

16. Rainer, citada en Chrissie Iles, "Life Class", en *Frieze*, 100, junio-agosto 2006.

17. Creed, citado en Charlotte Higgins, "Martin Creed's New Piece for Tate Britain: A Show That Will Run and Run", en *Guardian*, 1º de julio de 2008. *Ballet* (*Work no. 1020*) (2009) de Creed involucra a cinco bailarines limitados a usar las cinco posiciones clásicas de ballet, a cada una de las cuales le es asignada una nota musical.



Phil Collins, videograma de *They Shoot Horses*, 2004.

maño más o menos similar al de los espectadores, lo que crea una equivalencia entre ellos. A pesar de que no escuchamos hablar a los adolescentes, su baile habla más fuerte: mientras el extenuante día continúa, sus performances pasan de una afectación personal a un esfuerzo colectivo (movimientos cada vez más bobos como forma de generar entretenimiento mutuo). En varios paneles de discusión sobre este trabajo, he escuchado que los miembros de la audiencia se muestran preocupados por la “explotación” de los *performers* por parte del artista –por ejemplo, al no citar sus nombres en los créditos–.¹⁸ No obstante, el punto del proyecto de Collins no es ser una muestra ejemplar de colaboración artística, sino universalizar a sus participantes al dirigirse a la experiencia de varios géneros artísticos y populares: el retrato, el *body art* en el que el cuerpo debe resistir, el *reality* televisivo (y su precursor, los maratones de baile en la época de la Depresión, a la cual alude el título).¹⁹ Es también

18. Por ejemplo, *Art in Politically Charged Places* (The Photographers’ Gallery, Londres, 13 de diciembre de 2004) y *Public Time: A Symposium* (Modern Art Oxford, 25 de mayo de 2006).

19. El título de Collins hace referencia al filme de Sydney Pollack *They Shoot Horses, Don’t They?* (1969), el cual sigue a unos cuantos personajes que compiten en un maratón de baile llevado a cabo durante la Gran Depresión. El filme augura la cultura contemporánea de los *realities* televisivos, en los cuales la búsqueda de los

un acercamiento deliberadamente perverso a la especificidad de sitio: los territorios ocupados nunca se muestran explícitamente, sino que están sempiternamente presentes como un marco o fuera de cuadro. Este conocimiento da otro tinte a nuestra recepción de las banales letras *pop*, las cuales parecen hacer comentarios sobre la resistencia doble de los adolescentes del maratón de baile y de la crisis política en la que se ven enredados. Al sujetarlos a la arremetida de *pop* occidental, Collins juega un rol ambiguo: tanto un aliado como un capataz, él los retrata como adolescentes genéricos globalizados; la representación más habitual de los palestinos en los medios es aquella de víctima o fundamentalista (he ahí el uso de Collins del telón de fondo de “sospechosos comunes”, similar al de la formación que hace la policía).

Them (2007) de Artur Żmijewski ofrece una narrativa más perturbadora, menos interesada en el retrato que en el papel de las imágenes para reforzar antagonismos ideológicos. El artista implementó una serie de talleres de pintura para cuatro grupos distintos en Varsovia: mujeres de la Iglesia católica, jóvenes socialistas, juventudes judías y nacionalistas polacos. Cada grupo produjo una representación de sus valores, las cuales fueron impresas en playeras portadas por cada miembro en los talleres subsecuentes. Żmijewski alentó entonces a cada grupo a que respondiera a las pinturas de los otros, alterando y enmendándolas según consideraran necesario. Los primeros gestos fueron amables –tales como cortar la tela para abrir las puertas de una iglesia, para hacer al edificio más abierto–, pero se tornaron más violentos, culminando en un punto muerto explosivo: pintando totalmente sobre una imagen, incendiándola, e incluso atacando a los otros participantes al cortar sus playeras o taparles la boca. Como en muchos de los videos de Żmijewski, el artista adopta un papel ambiguo y nunca es claro hasta qué grado los participantes actúan por su propia voluntad o si están siendo sutilmente manipulados para cumplir los requisitos de su narrativa, planeada previamente. La acción se desdobra con una dirección aparentemente mínima por parte del artista, quien establece sin embargo la estructura de los encuentros de los participantes, registra el conflicto creciente entre ellos y lo edita dando forma a una narrativa. Tras la primera proyección de la obra en Varsovia, varios de los participantes estaban enojados con la repre-

participantes de fama y éxito financiero se entreteje perfectamente con la explotación comercial.

sentación pesimista de los talleres, como terminando en un antagonismo irresoluble.²⁰ No obstante, artistas como Żmijewski están menos interesados en un documental fiel a tal situación que en construir una narrativa, anclada en la realidad, que comunica una serie de puntos más amplios sobre el conflicto social. *Them* ofrece una meditación conmovedora sobre la identificación colectiva, el papel de las imágenes en forjar estas identificaciones así como la dura parábola sobre los antagonismos sociales y la facilidad con la que las diferencias ideológicas se endurecen en patrones de comunicación bloqueados sin solución.

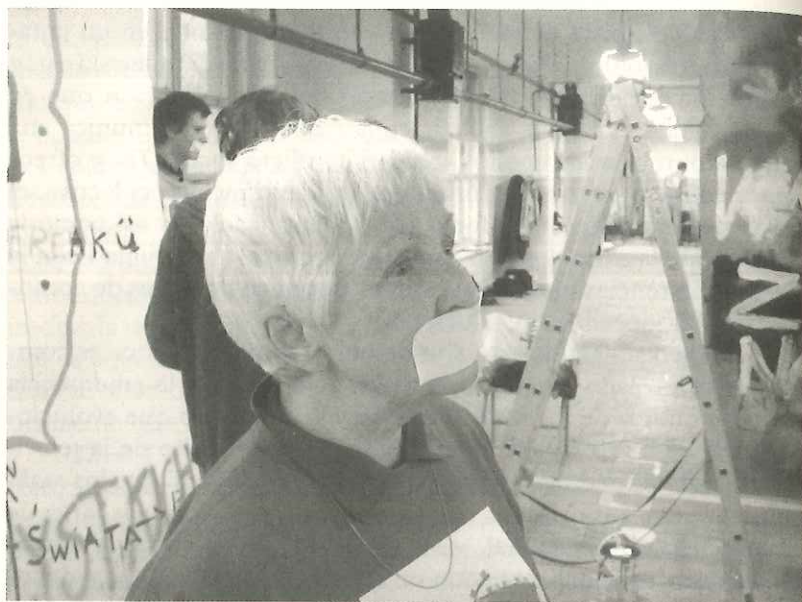
La genealogía de este tipo de obras de performance es compleja. Por un lado, guarda una fuerte relación con la emergencia contemporánea de los *realities* televisivos, un género que evolucionó desde el fin de la televisión documental y el éxito de la televisión de tabloides estadounidense en los 90.²¹ Al igual que los *realities*, ésta tiene sus orígenes también en una tradición más larga de documental observacional, *mock documentaries* (filmes que imitan el estilo documental, pero son en realidad una parodia), y documentales performáticos que emergieron en los 60 y 70.²² A pesar de que el cine neorrealista italiano, en particular los últimos filmes de Roberto Rossellini, incorporaron actores no profesionales en

20. Ver la transcripción de esta discusión en Claire Bishop y Silvia Tramontana (eds.), *Double Agent* (Londres: ICA, 2009), pp. 99-106. Żmijewski tiene claro su papel como autor: "Se puede decir que yo decido dónde comenzará la trama –y la vida toma lugar a partir de ahí–. Sólo esto significa una pérdida de control, o incluso un control parcial sobre el curso de los eventos. La respuesta es, por lo tanto, que las cosas siempre se pueden salir de control –no sé cómo se verá el filme, no trabajo con autores para imitar la realidad. No tengo guión. Mis protagonistas son impredecibles y su comportamiento queda fuera de mi control. [...] es un viaje hacia lo desconocido. No hay plan alguno, no hay guión, no sé dónde terminará el viaje". Żmijewski, en "Terror of the Normal: Sebastian Cichocki interviews Artur Żmijewski", en *Tauber Bach* (Leipzig: Galerie für Zeitgenössische Kunst, 2003), p. 112.

21. Annette Hill, *Reality TV: Audiences and Popular Factual Television* (Londres: Routledge, 2005), p. 17. Hill señala que "la reflexividad, el performance, y los límites entre realidad y ficción son los sellos distintivos de la programación *reality*", p. 20.

22. Para una discusión de estas categorías, ver Jane Roscoe y Craig Hight, *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality* (Manchester: Manchester University Press, 2001). El documental observacional emergió a partir del "cine directo" (EEUU) de los 60 y el *cinéma vérité* (Francia) y de la televisión de la "mosca en la pared" (GB) en los 70. Ver Hill, *Reality TV*, p. 20.

PERFORMANCE DELEGADA



Artur Żmijewski, *Them*, 2007, videograma.



Artur Żmijewski, *Them*, 2007, videograma.

papeles secundarios con el fin de estirar los límites prevalecientes de lo que entonces era considerado realismo, la singularidad de los acercamientos de los artistas contemporáneos es más comparable con autores cinematográficos idiosincrásicos como Peter Watkins (n. 1935). Los primeros trabajos de Watkins usaban actores no profesionales, cámaras de mano y un encuadre cerrado para abordar temas políticos y sociales en debate, tales como las consecuencias de los ataques nucleares en su filme *The War Game*, de 1966.²³ Watkins es un punto de referencia apto para los artistas contemporáneos, y no sólo por su materia de estudio y el uso de *performers amateur*: en primera, sus filmes exceden la duración convencional del cine comercial y pueden ser extremadamente largos (ocho horas en el caso de *La Commune*, 2001) y, en segunda, él configura la cámara frecuentemente como un agente o *performer* dentro de la narrativa, incluso cuando la historia se desarrolla en un periodo previo a la invención del filme; el concepto de *La Commune*, por ejemplo, es que los protagonistas están siendo entrevistados para un reportaje de televisión sobre los eventos de 1871 mientras éstos acontecen.

Podemos ver desde este panorama veloz que lo que estoy llamando una performance delegada en todas sus iteraciones contemporáneas (desde la instalación en vivo hasta las situaciones construidas) porta presiones claras sobre las convenciones del *body art* tal y como nos han sido heredadas desde los 60. El arte de performance contemporáneo no privilegia necesariamente el momento en vivo o el propio cuerpo del artista, sino que, por el contrario, se relaciona con estrategias de mediación múltiples que incluyen la delegación y la repetición; a la vez, continúa interesado en la inmediatez por medio de la presentación de *performers* auténticos y no profesionales, quienes representan grupos sociales específicos. Si el *body art* en los 60 y 70 era producido de forma rápida y barata (dado que el cuerpo del artista era el material más económico), hoy, por el contrario, la performance delegada

23. Watkins describe el proceso de reclutar a los participantes, que tiene más en común con las artes visuales que con las audiciones de actores tradicionales, en "The War Game", en Alan Rosenthal, *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making* (Berkeley: University of California Press, 1971), pp. 151-163. "Tienes que llegar a conocer al personaje, y tienes que jalarlo hacia la cuestión comunal de realizar filmes... lo que los sostiene puede que sea mi personalidad, pero ciertamente tiene que ver con lo que has impreso en ellos como el significado del sujeto", p. 159.

tiende a ser un juego de lujo.²⁴ Es revelador que ahora tiene lugar principalmente en Occidente, y que las ferias de arte y bienales hayan estado entre los primeros sitios de su consumo popular. Jack Bankowsky ha acuñado el término *arte de feria de arte* para designar un modo de performance en el cual el contexto espectacular y económico del arte es integral para el significado de la obra, y contra el cual los gestos del artista proveen un punto de fricción medianamente divertido.²⁵ Varios de sus ejemplos son performances delegadas, con la Frieze Art Fair como el incubador más significativo para este tipo de obra: consideremos la duplicación de Elmgreen & Dragset del *booth* de su galería berlinesa Klosterfelde, con obras de arte idénticas y un marchante de arte parecido (2005); *Pre-emptive Act* (2007) de Gianni Motti, un policía que medita en una posición de yoga; o varios de los performances escenificados por la galería de Cattelan, Wrong Gallery, tales como *100 Chinese* (1998-2005) de Paola Pivi, 100 personas chinas vestidas de manera idéntica paradas en el *stand* de la galería. Mientras que alguna vez el performance buscó romper con el mercado del arte al desmaterializar la obra en eventos efímeros, hoy día la desmaterialización y el rumor se han convertido en algunas de las formas más eficientes de publicidad.²⁶ El performance entusiasma la atención de los medios de comunicación, lo cual a su vez incrementa el capital simbólico del evento —como se ha visto en varias portadas del suplemento anual de *The Guardian* que acompaña a la Frieze Art Fair, pero también la controversia reciente alrededor de los *centros de mesa humanos* para la gala del MoCA de Los Ángeles (noviembre de 2011): se les pagaron 150 dólares a 85 *performers* para que se arro-

24. El performance era “un modo democrático donde los artistas jóvenes que no tenían acceso a las galerías de arte o el dinero suficiente para producir arte de estudio para la exhibición podían mostrar su trabajo rápidamente a otros artistas en la comunidad”. Dan Graham, “Performance: End of the 60s”, en *Two-Way Mirror Power* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), p. 143.

25. Jack Bankowsky, “Tent Community”, en *Artforum*, octubre 2005, pp. 228-232.

26. Como Phil Auslander ha argumentado, “A pesar de la afirmación... de que la evanescencia del performance le permite escapar a su reificación, es la misma evanescencia del performance lo que le da valor en términos de prestigio cultural”. Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (Londres y Nueva York: Routledge, 1999), p. 58. Continúa: “Incluso dentro de nuestra cultura hipermediatizada, mucho más capital simbólico está relacionado con los eventos vivos que con los mediados”.

dillaran sobre una charola giratoria debajo de las mesas con las cabezas girando encima, mirando a los ojos a los asistentes, quienes pagaron más de 2 500 dólares por un boleto.²⁷ Yvonne Rainer escribió al LA MoCA denunciando este “espectáculo grotesco” y “explotador” como una reminiscencia de *Saló* (1975) de Pasolini. Sin embargo, el problema con los centros de mesa de Abramovic es que no se convierten en nada más que en centros de mesa. Lo que es impactante es la banalidad y la escasez de ideas, y el hecho miserable de que un museo de la talla del LA MoCA requiera este tipo de estrategia publicitaria, disfrazada elegantemente de arte de performance, para recabar dinero. Mi punto es que no todos los ejemplos de performance delegada deben ser mancillados con la etiqueta de *arte de feria de arte* o *arte de gala*: los mejores ejemplos ofrecen experiencias más afiladas, con más capas, y más perturbadoras, tanto para los *performers* como para los espectadores, lo cual hace problemática cualquier crítica directamente marxista de estos performances como reificación.

II PERFORMANCE COMO TRABAJO Y PLACER

Como he indicado anteriormente, el carácter repetible de la performance delegada –tanto como evento en vivo como video en *loop*– es central para la economía del performance desde 1990, lo que permite que sea comprado y vendido por instituciones e individuos, así como ejecutado y reejecutado en varios recintos.²⁸ No es coincidencia que esta tendencia se haya desarrollado de la mano de los cambios de administración en la economía en general,

27. Ver “Yvonne Rainer Blasts Marina Abramovic and MOCA LA”, en *The Performance Club*, <http://theperformanceclub.org/2011/11/yvonne-rainer-douglas-crimp-and-taisha-paggett-blast-marina-abramovic-and-moca-la/>.

28. La Tate nombró un curador de performance en 2002 mientras que el MoMA creó un Departamento de Medios (como una separación del de Filme) en 2006, el cual cambió su nombre al Departamento de Medios y Arte de Performance en 2009. El Centro Pompidou jamás ha tenido un curador de performance, ni ha considerado formar un departamento del mismo, dado que siempre ha quedado bajo la administración del de Arte Contemporáneo. (Bernard Blistène, correo electrónico a la autora, 17 de agosto de 2010.)

proveyendo una genealogía económica para este trabajo paralela a la de la historia del arte descrita en las páginas previas. La *tercerización* del trabajo se convirtió en la palabra de moda en los negocios a inicios de los 90: la desviación al mayoreo de actividades importantes pero no centrales hacia otras compañías, desde los *call-centers* para servicio al cliente hasta la investigación y análisis financiero. Con el crecimiento de la globalización, la *tercerización al extranjero* se convirtió en un término que refiere —con connotaciones no siempre positivas— al uso de trabajo contratado y “compañías virtuales” en países en desarrollo, que toman ventaja de la enorme diferencia internacional en salarios. Para aquellos escépticos de la globalización, la tercerización es poco más que una laguna legal que permite a las compañías nacionales y multinacionales absolverse legalmente de la responsabilidad de operar bajo condiciones laborales explotadoras y sin regulación. Es extraño y sorprendente que la mayoría de guías británicas para la tercerización enfatizen la importancia de la *confianza*: las compañías dan la responsabilidad de cierto aspecto de su producción a otra compañía, con todos los riesgos y beneficios que esta responsabilidad compartida implica. A la luz de la presente discusión, es revelador que todos estos libros de texto estén de acuerdo con que el objetivo primordial de la tercerización es “mejorar el desempeño”,* (entendido aquí como ganancia). Pero también hay diferencias importantes: si el objetivo de la tercerización en los negocios es *disminuir* el riesgo, los artistas la implementan con frecuencia para *incrementar* la falta de previsibilidad —incluso si esto significa que una obra pueda fallar por completo.²⁹

Señalar el surgimiento simultáneo de la tercerización en la economía y en el arte a finales de los 90 no es sugerir que exista en el último en complicidad con el primero, a pesar de que parece revelador que el auge de la performance delegada haya coincidido

* En inglés, la palabra *performance* significa también *desempeño*. [N. del T.]

29. Para la exposición *Double Agent* (ICA, Londres, 2008), Mark Slade y yo intentamos comisionar una obra nueva de Phil Collins. Su propuesta, *Ghost Rider*, involucró contratar a un escritor fantasma para que escribiera un texto sobre escritores fantasma, el cual aparecería en el periódico *The Guardian*, firmado por Phil Collins. El artículo resultante fue considerado inadecuado por Collins tanto en tono como en contenido, dado que el escritor fantasma decidió intentar imitar el lenguaje y vocabulario del artista, y el texto no llegó a la prensa.

con la burbuja del mercado del arte de los 2000, y con la consolidación de la industria de servicios que se apoya cada vez más en la mercadotecnia de ciertas cualidades de los seres humanos.³⁰ Tanto el performance como los negocios ponen ahora una prima sobre el reclutamiento y, en muchos casos, la labor de encontrar a los *performers* adecuados es delegada al curador, quien ahora se ve a sí mismo convirtiéndose en el administrador de recursos humanos (negociando certificaciones, turnos y contratos). A pesar de que se buscan cualidades únicas en cada *performer*, paradójicamente, éstos son infinitamente reemplazables: ya que el performance contemporáneo tiende a estar cada vez más en exhibición durante la duración entera de una exposición, el trabajo por turnos se vuelve necesario. Hay menos énfasis en el estremecimiento de un solo performance, incluso cuando el impacto de lo vivo permanece: el performance entra dentro del "tiempo de la galería" como una presencia constante, ocho horas al día a lo largo de la duración de la exposición, más que ser asignado por unas pocas e intensas horas (como sucede dentro del "tiempo del teatro"). Podría decirse que hoy día la presencia es menos un asunto de inmediatez antiespectacular (como fue el caso durante los 60) que la evidencia del trabajo precario, pero es más probable que los artistas mantengan esta economía a que la desafien.

Si parece que pongo demasiado énfasis en estos cambios económicos, se debe a que proveen no sólo el fondo contextual para el arte contemporáneo, sino que también afectan nuestra percepción del mismo. Las transacciones financieras se han vuelto cada vez más esenciales para la realización de la performance delegada, como lo podría corroborar cualquier persona que haya organizado una exposición de este tipo de obra: el trabajo asalariado contractual para los *performers* es el egreso más grande en esas muestras, que operan con una economía inversa a aquélla de instalar arte más convencional. (Como señala Tino Sehgal, mientras más tiempo esté en exhibición una escultura de acero de Richard Serra, el costo de su instalación se hace más barato, mientras que

30. Boltanski y Chiapello han hecho referencia a la extracción de ganancia de la unicidad intangible de un lugar, persona o servicio dado como "la reificación de lo auténtico". Luc Boltanski y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo* (Madrid: Akal, 2002), p. 559. Para una opinión promocional sobre el asunto, ver James Gilmore y B. Joseph Pine II, *Authenticity: What Consumers Really Want* (Boston, MA: Harvard Business School, 2007).

las propias obras de Sehgal acumulan más costos para la institución mientras permanezcan más tiempo en exhibición.³¹) Pero a pesar de la importancia central de la economía para la performance delegada, y el impacto que ésta tiene en nuestro entendimiento sobre la duración, es poco común que los artistas hagan explícito el punto sobre las transacciones financieras; comúnmente, tales arreglos suelen ser tácitos. A diferencia del teatro, la danza y el cine, donde hay códigos establecidos desde hace mucho tiempo para experimentar la relación de un intérprete o ejecutante con el trabajo, hasta hace poco, el arte contemporáneo ha sido un tanto artesanal, basado en la figura singular del artista-*performer* (a quien por lo general no se le paga). Ha sido sólo en los últimos 20 años que el arte de performance se ha *industrializado*, y este desplazamiento —del festival al espacio del museo, movilizándolo a un alto número de *performers*, formas de remuneración sindicalizadas, y audiencias incluso más largas— significa que el arte contemporáneo existe cada vez más en una esfera de colaboración afin al teatro y la danza, incluso cuando retiene la valoración del arte por la autoría individual. (No hay un mercado serio, por ejemplo, para las fotografías firmadas de producciones teatrales.)

Uno de los proyectos expositivos más exitosos en los años recientes ha abordado directamente esta interacción entre performance y economía: la exposición itinerante de tres días *La Monnaie Vivante* (La moneda viva), del curador francés Pierre Bal-Blanc. La primera iteración de este experimento de performance, que cambia continuamente, comenzó en París en 2006; versiones posteriores han sido llevadas a cabo en Lovaina (2007), Londres (2008), Varsovia y Berlín (2010).³² La mayoría de las obras mostradas son performances delegadas, provenientes de un rango de generaciones diverso (de los 60 a la fecha) así como de locaciones geográficas (desde Europa Oriental y Occidental hasta América del Norte y del Sur) que empatan el alcance de este libro. *La Monnaie Vivante* pone al arte visual del performance en conversación directa con coreógrafos contemporáneos interesados en el *grado cero* de la danza, tales como la Compagnie les Gens d'Uterpan (Annie Vigier y Franck Apertet) y Prinz Gholam. A nivel curato-

31. Tino Sehgal, en discusión en el ICA, Londres, 19 de noviembre de 2004.

32. Cada versión experimentó también con cada recinto: un estudio de baile con espejos (París); un teatro (Lovaina, Varsovia, Berlín); una galería (la Turbine Hall de Tate Modern).



La Monnaie Vivante, Tate Modern, 2008. Tania Bruguera,
Tatlin's Whisper #5, 2008.

rial, *La Monnaie Vivante* se distingue por presentar los performances encimándose en el mismo tiempo y espacio (una combinación de exposición y festival); este formato forja una proximidad intensa y en cambio continuo entre los diferentes performances, así como entre *performers* y espectadores, quienes ocupan el mismo espacio que las obras y se desplazan entre ellas. En 2008, en la Tate Modern, por ejemplo, en el puente de la Turbine Hall se llevaron a cabo performances de distinta duración, que variaban desde una instalación en vivo de seis horas de Sanja Iveković (*Delivering Facts, Producing Tears*, 1998-2007) hasta piezas fugaces de instrucciones de Lawrence Weiner (disparar un rifle contra una pared, vaciar una taza de agua de mar en el piso). Esto llevó a algunas yuxtaposicio-

nes sublimes, tales como la obra de Santiago Sierra *Eight People Facing A Wall* (2002) como el fondo para *Tatlin's Whisper #5* (2008) de Tania Bruguera (dos policías montados demostrando con la audiencia técnicas para el control de multitudes), que circuló a su vez a seis bailarines que sostenían la misma pose, y salivaban sobre el piso, una coreografía de Annie Vigier y Franck Apertet.

El título de la exposición de Bal-Blanc se tomó del libro homónimo, y casi impenetrable, de Pierre Klossowski publicado en 1970, en el cual sostiene que hay una imbricación mutua y perturbadora entre la economía y el placer (*jouissance*), más que percibirlos como terrenos separados. La “moneda viva” de su título es el cuerpo humano. Apoyándose en el análisis que hace de Fourier y Sade (principalmente en *El filósofo malvado*, 1967), el texto de Klossowski está organizado alrededor de la premisa de que la mecanización industrial introduce nuevas formas de perversión y placer.³³ Klossowski define la perversión como la separación que ocurre tan pronto el humano está consciente de la distinción entre instintos reproductivos y placer (“emoción voluptuosa”): esta primera perversión distingue lo humano de lo mecánico, lo funcional de lo no funcional, pero es posteriormente es apropiado y contenido por las instituciones como una forma de organizar los procesos de producción hacia fines específicos y altamente controlados.³⁴ Como tal, la industria se relaciona en un acto perverso (reducir las acciones humanas a una herramienta funcional, fijada en hacer sólo una cosa) mientras que a la vez expulsa como perverso todo lo que sobrepasa y excede este gesto funcional. Klossowski sostiene que el arte (que coloca en la categoría de *simulacro*) es pensado para morir en este campo del exceso porque no es funcional, pero de hecho el arte debería ser visto como una herramienta, dado que es compensatorio y crea nuevas experiencias (“*l’usage, c’est-à-dire*,

33. Klossowski hace referencia a *Nouvelle Justine* de Sade: d’Esterval sólo puede dormir con alguien si esa persona también acepta recibir un pago. La valoración de una pareja (ante la exclusión de otras miles) es marcada por una evaluación financiera. Ver Pierre Klossowski, *La moneda viva* (Valencia: Pre-Textos, 2012), p. 67.

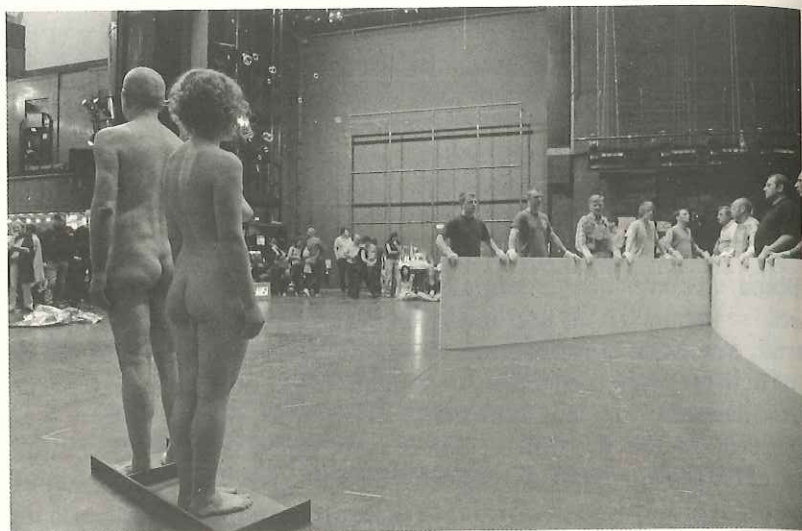
34. En otras palabras, desde el advenimiento de la industrialización, “la emoción voluptuosa” ya no está atada al objeto artesanal aurático, sino que se apega a lo superficial, a la mercancía producida en masas, que permite que el deseo sea exteriorizado e intercambiado, pero siempre a través de las normas institucionales de la economía.

la *jouissance*”).³⁵ Klossowski presiona la dialéctica del uso y el no uso, lo funcional y lo no funcional, para argumentar que los procesos industriales y el arte son *tanto* libidinales *como* racionales, dado que los impulsos ignoran esas distinciones impuestas externamente. Los humanos son una “moneda viva”, y el dinero es el mediador entre el placer libidinal y el mundo industrial/institucional de la imposición normativa.

Usando esto para interpretar el arte del performance, Bal-Blanc sostiene que el impulso entero para producir una *forma abierta* en los 70 es una inversión o un revés del sistema industrial, que es en sí mismo una forma de perversión.³⁶ Por lo tanto, los artistas están redefiniendo actualmente la transgresión al hacer una llamada dual a la reificación del cuerpo, por un lado, y a la materialización del objeto, por el otro, dos polos que él resume en el oxímoron evocativo *objeto/viviente* y *cuerpo/inanimado*. No es coincidencia que la performance delegada conforme la mayoría de las obras exhibidas en *La Monnaie Vivante*, pero Bal-Blanc coloca estos cuerpos pagados junto con el performance de instrucciones de arte conceptual (como aquellas de Lawrence Weiner) y trabajos participativos más obvios (tales como *Caminhando*, 1963, de Lygia Clark o las *Standing Pieces* de acero de Franz Erhard Walther, de los 70). Estas obras borran la diferencia entre los varios tipos de arte participativo, como es reforzado en la documentación fotográfica de *La Monnaie Vivante*, en la cual tipos más recientes del llamado arte *explotador* son colocados junto a obras anteriores, recordándonos que los bailarines de, digamos, *Huddle* (1961), de Simone Forti, también están siendo remunerados por su trabajo físico. Esta yuxtaposición de generaciones y tipos de obra (participativa, conceptual, teatral, coreográfica) está también en juego como un involucramiento con la *interpasividad* (en lugar de la interactividad) porque éste es el modelo dominante instalado por los medios masivos y la sociedad de la información. Bal-Blanc sostiene que todas las obras que él exhibe muestran la forma en la que los impulsos individuales están subordinados a las relaciones

35. Klossowski, *La moneda viva*, p. 14: “el uso, es decir, el goce”. En francés en el texto original [N. del E.].

36. Pierre Bal-Blanc, en Elisabeth Lebovici, “The Death of the Audience: A Conversation with Pierre Bal-Blanc”, en *e-flux journal*, 13, febrero 2010, disponible en www.e-flux.com.



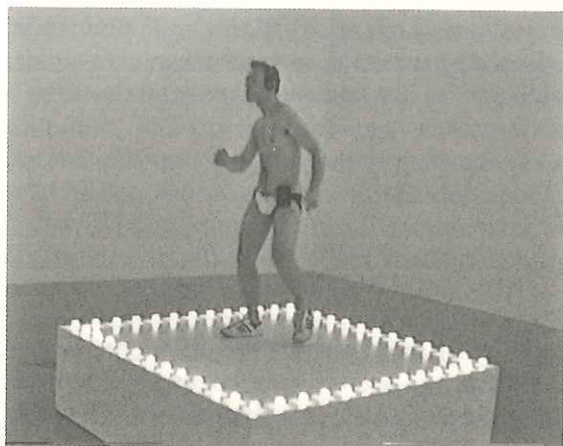
La Monnaie Vivante, 6th Berlin Biennale for Contemporary Art, 2010. Franz Erhard Walther, *Standing Piece in Three Sections*, 1975 (en primer plano); Santiago Sierra, *111 Constructions Made with 10 Modules and 10 Workers*, 2004 (segundo plano).

económicas y sociales, y cómo estas reglas son analizadas bajo las leyes de transmisión y recepción de la industria del entretenimiento (“la interpasividad revela lo que la interactividad esconde, una admisión de la dependencia del usuario; la interactividad, en contra, da la impresión de que el sujeto domina su lenguaje”).³⁷ En otras palabras, la interpasividad es el lenguaje secreto del mercado, el cual degrada a los cuerpos en objetos, y *es también* el lenguaje que los artistas utilizan para reflexionar sobre esta degradación.

La importancia de que el desarrollo de este proyecto de Bal-Blanc tuviera origen en su propia experiencia de *performar* durante dos meses y medio en *Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, obra de Félix González Torres de 1991, no es poca. En ella, un hombre escasamente vestido porta audífonos y baila sobre un podio con focos al estilo minimalista al menos durante cinco minutos por día a lo largo de la duración de la exposición en la que la obra aparece.³⁸ El sentimiento de subordinación deprimida tras un mes de

37. Pierre Bal-Blanc, “Notes de mise en scène: *La Monnaie Vivante*”, p. 5; pdf disponible en www.cacbreteigny.com.

38. Mostrado por primera vez en la exposición de González Torres *Every Week*



Pierre Bal-Blanc, videograma de *Working Contract*, 1992.

performar la obra por parte de Bal-Blanc, le generaron una serie de preguntas que sólo fueron respondidas posteriormente cuando encontró los performances de Santiago Sierra.³⁹ Como muchos de los artistas en *La Monnaie Vivante*, Sierra parece hacer uso de la perversidad como una meditación sobre el grado al cual las instituciones sociales y económicas aseguran el triunfo de la perversión. Para Bal-Blanc, la diferencia entre obras de arte y capitalismo es que los artistas se apropian del poder pervertido *para ellos mismos*, con el fin de producir roles reorientados y múltiples (contrario a los roles singulares de la industrialización). Como tal, proponen nuevas formas de transgresión e incitan una sacudida (*secousse*) en

There is Something Different (2 de mayo al 1° de junio de 1991, Andrea Rosen Gallery, Nueva York), *Untitled (Go-Go Dancing Platform)* fue instalado posteriormente en la Hamburger Kunstverein donde Bal-Blanc asumió el papel del bailarín gogó.

39. De todas las personas con quienes he hablado que han participado en performances delegadas, resulta sorprendente que Bal-Blanc es el único que no disfrutó el momento en el que *performó*. La reacción más usual es la de disfrute frente a una nueva experiencia. Como señala Joe Scanlan, el goce de los participantes puede extenderse a un grado tal en que carezcan de una relación crítica con las obras en las que aparecen, resultando en una clase de síndrome de Estocolmo por medio del cual están agradecidos con sus captores artísticos, y no tienen la capacidad de admitir la retribución escasa del trabajo que invirtieron en la obra de arte. Ver Joe Scanlan, respuesta a Don Byrd, página de cartas, *Artforum*, septiembre de 2010, pp. 54, 56.

el espectador. Como sugiere Bal-Blanc, en la performance delegada los dos tipos de perversión se confrontan cara a cara: la perversidad ejercida por las instituciones y presentada como norma, y la empleada por artistas cuyo contraste aparece como una anomalía.

III PERVERSIÓN Y AUTENTICIDAD

Puede decirse que Klossowski provee un puente en la teoría francesa entre Bataille y Lacan, y una generación posterior de pensadores que incluyen a Lyotard, Baudrillard y Foucault, quienes toman de él las ideas de la economía libidinal, el simulacro y el discurso institucional, respectivamente. Para Klossowski, las perversiones sexuales de Sade trabajan en contra de todos los valores y estructuras normativas, tanto racionales como morales, pero es difícil determinar la relación de Klossowski con el sistema que describe.⁴⁰ Su interés en el cuerpo humano como una “moneda viva” parece ser una meditación sobre cómo pueden pervertirse los sujetos y por lo tanto disfrutar de su propia alienación en el trabajo, pero su invocación del trabajo industrializado parece también algo anticuada. *La monnaie vivante* fue publicado en 1970, el momento de la transición de lo que Boltanski y Chiapello identifican como los espíritus segundo y tercero del capitalismo: desde un modelo de trabajo industrializado, organizado por la administración, en la cual el trabajador se siente explotado y no satisfecho, a un modelo conexionista, basado en proyectos, estructurado por redes, en las cuales el trabajador está incluso más explotado, pero siente mayor satisfacción y autonomía. Al grado en el que el tercer espíritu del capitalismo está marcado por formas elaboradas de autoexplotación (más que en el flujo jerárquico y unidireccional), el entendimiento de Klossowski de la manera en la que encontramos el placer perverso en el trabajo es incluso más relevante.

40. La segunda edición de *Sade Mon Prochain* (1947) (*Sade, mi prójimo*, 2005) de Klossowski revisa su lectura más temprana de Sade en línea con su perspectiva poscatólica. En la revisión posterior, ve las perversiones sexuales de Sade como universalmente opuestas, más que ser una afirmación secreta de Dios. Ver Ian James, *Pierre Klossowski: The Persistence of a Name* (Oxford: Legenda/European Humanities Research Centre, 2000).

Siguiendo la lógica de Klossowski, es como si el artista de la performance delegada lo pusiera en una posición sádica, explotando porque él sabe por experiencia que esta explotación y la autoexhibición puede ser una forma de placer.⁴¹ Desde esta perspectiva, señalar que la performance delegada *reifica* a sus participantes es hacer, únicamente, la mitad del trabajo. Desde un punto de vista sádico, esta lectura no establece el placer oculto del participante en explotar su subordinación en estas obras de arte, y tampoco da cuenta del placer evidente de los espectadores en observarlo. El entrelazamiento de *voyeur* y *voyant* es central para las viñetas fotográficas de Pierre Zucca, que perturban con curiosidad, y acompañan la primera edición de la publicación de Klossowski (en la cual dos hombres y una mujer se relacionan en actos sadomasoquistas), que es esencial para pensar de nuevo lo que está en juego en la performance delegada, tanto para el placer visual de la audiencia como para el del participante. (La imagen más brutal y reciente de este placer recíproco es el video de dos canales *Los Penetrados* [2010] de Santiago Sierra, que muestra un arreglo múltiple y casi industrializado de penetración anal entre parejas de distintas razas y géneros.)

Los escritos de Klossowski nos invitan por lo tanto a alejarnos del punto muerto de ciertas posiciones intelectuales heredadas de los 60: por una parte, los argumentos de que la sociedad determina todo como una serie de limitaciones institucionales y disciplinarias (la Escuela de Frankfurt, el estructuralismo), y por la otra, los argumentos de la vitalidad perpetua y la agencia del sujeto que subvierte y socava continuamente estas restricciones (el postestructuralismo, Deleuze y Guattari). Más que colapsar estas posiciones, Klossowski nos pide que abordemos una red más compleja de impulsos libidinales que requieren una reescenificación y renegociación perpetua. Esta tensión entre estructura y agencia, particular y universal, espontáneo y planeado, *voyeur* y *voyant*, es clave para el efecto estético y la importancia social de los mejores ejemplos de performance delegada.

A pesar de que el artista delega poder al *performer* (confiándole agencia mientras afirma también la jerarquía), la delegación

41. "El sádico [...] nunca se habría imaginado poder experimentar placer con el dolor de otro si antes no hubiera comprobado, 'masoquísticamente', el nexo entre su dolor y su placer." en Gilles Deleuze, *Presentación de sacher-masoch: El frío y el cruel*, (Madrid: Taurus, 1973), p. 47.

no es solamente un gesto unidireccional y descendiente. Al contrario, los *performers* delegan también algo al artista: la garantía de autenticidad, a través de su proximidad con la realidad social de la vida diaria, negada convencionalmente al artista, quien trata únicamente con representaciones. Al situar nuevamente la autenticidad soberana y autoconstituyente *lejos* del artista individual (quien está desnudo, se masturba, es baleado en el brazo, etcétera) y en la presencia colectiva de los *performers* quienes, metonímicamente, significan una cuestión sociopolítica irrefutable (indigencia, raza, migración, discapacidad, etcétera), el artista terceriza la autenticidad y depende de sus *performers* para proveerla de manera más vívida, sin el filtro disruptivo de la celebridad. A la vez, el realismo invocado por ese trabajo claramente no es un retorno a la autenticidad modernista del tipo de la que fue desmantelada por Adorno y el postestructuralismo. Al establecer una situación que se desdobra con mayor o menor grado de previsibilidad, los artistas dan origen a una forma de autenticidad sumamente dirigida: la autoría singular es puesta en duda al delegar el control de la obra a los *performers*; le confieren al proyecto una garantía de realismo, pero lo hacen a través de una situación de una autoría firme cuyo fin preciso no puede ser previsto. Al despojar a una obra de arte de este evento, el artista tanto cede como reclama el poder: está de acuerdo con perder el control ante la situación temporalmente antes de regresar a seleccionar, definir y circular su representación.⁴² La autenticidad es invocada, pero es puesta después bajo pregunta y reformulación por la presencia indéxica de un grupo social en particular, que es individuado y metonímico, vivo y mediado, determinado y autónomo.

A la vez, la experiencia metodológica de confrontar a estos *performers* siempre testifica el grado al cual la gente excede incesantemente las categorías en las cuales ha sido reclutada. Usar a *amateurs* es esencial en este respecto, ya que asegura que la performance delegada jamás asumirá el carácter constante de la actuación profesional, y deja abierto un espacio para el riesgo y la ambigüedad. Que este carácter *amateur* provoque sin embargo un

42. Se necesita poner mucha más atención en general a los modos en los cuales es figurada esta representación —sea ésta impresiones *cibachrome* de gran tamaño, en el caso de Vanessa Beecroft, o videos documentales de corta duración, en el caso de Artur Żmijewski— en lugar de desacreditar a los artistas por igual con el argumento de la explotación.

sentido de indignación moral, traiciona el grado al cual la perversión institucional ha sido interiorizada como completamente normal, mientras que aquella de los artistas se entiende como inaceptable. Esta lógica es una de negación fetichista: sé que la sociedad es totalmente explotadora, pero, al mismo tiempo, quiero que los artistas sean la excepción a esta regla. Cuando los artistas hacen visibles y disponibles para el placer de la experiencia los patrones de subordinación institucional a los que nos sometemos a diario, el resultado es una inquietud moral; incluso la posibilidad de ser igualmente la fuente de *jouissance* y una "herramienta" es precisamente el punto del análisis perturbador de Klossowski. ¿Qué es imaginable entonces si el placer de la reificación en estas obras de arte es precisamente análoga al placer que tomamos todos en la propia autoexplotación?

IV PERFORMANCE EN CONTEXTO

A esta altura, debe quedar ya claro que estoy intentando abogar por una comprensión más compleja de la performance delegada que la que es ofrecida por un marco de trabajo marxista de la reificación o por el discurso crítico contemporáneo con raíz en la pragmática positivista y los mandatos por una mejoría social (como ha sido discutido en el Capítulo 1). Ambas reducen estos trabajos a preguntas estándar sobre lo políticamente correcto. Los placeres perversos subyacentes en estos gestos artísticos ofrecen una forma de conocimiento alternativa sobre la reificación de lo individual por parte del capitalismo, especialmente cuando los participantes y los espectadores parecen disfrutar la transgresión de la subordinación en una obra de arte. Si uno no cae en la trampa de condenar simplemente a estas obras como reiteraciones de la explotación capitalista, se vuelve esencial mirar el arte no como parte de un flujo continuo e ininterrumpido con el trabajo contemporáneo, sino como lo que ofrece un espacio de experiencia específico donde las normas son suspendidas y dispuestas al placer en formas perversas (para regresar a Sade, un espacio no muy distinto a aquél del sexo BDSM). En lugar de juzgar al arte como un modelo de organización social que puede ser evaluado de acuerdo con criterios morales preestablecidos, es más productivo ver la

conceptualización de estos performances propiamente como *decisiones artísticas*. Esto no es decir que los artistas carezcan de interés en la ética, sino solamente señalar que la ética es el punto cero para cualquier tipo de arte colaborativo. Juzgar una obra con base en su fase de preparación es ser negligente con el acercamiento singular de cada artista, cómo éste produce consecuencias estéticas específicas, y la pregunta más amplia sobre qué puede estar intentando articular el artista.⁴³

¿Y cuáles podrían ser estas preguntas mayores? Los artistas eligen usar a la gente como material por varias razones: para desafiar los criterios artísticos tradicionales al reconfigurar las acciones de la vida diaria como performance; para dar visibilidad a ciertas comunidades y hacerlas más complejas, física e inmediatamente presentes; para introducir los efectos estéticos del azar y el riesgo; para problematizar los binarios vivo y mediado, espontáneo y escenificado, auténtico y planeado; para examinar la construcción de la identidad colectiva al grado en el cual la gente siempre sobrepase tales categorías. En los ejemplos más cautivadores de este tipo de obra, se ponen en juego una serie de operaciones paradójicas que impiden cualquier acusación simplista de que los sujetos de la performance delegada son reificados (descontextualizados, y cargados con otros atributos). Juzgar estos performances en una escala donde la supuesta “explotación” está hasta abajo y la “agencia” total se encuentra hasta arriba, es errar completamente el punto. La diferencia estriba, más bien, entre el “arte de feria de arte” y mejores ejemplos de este tipo de obra que reifica *precisamente con el fin de discutir la reificación*, o que explota *precisamente para tematizar la explotación misma*. Bajo esta luz, el riesgo de la superficialidad que acompaña ocasionalmente al hecho de etiquetar o encasillar a las identidades sociales en una obra de arte (“los desempleados”, “los ciegos”, “los niños”, “los músicos de una banda de metales”, etcétera) debería estar siempre colocada contra los modos dominantes de representación mediática en contra de los cuales estas obras pretenden pelear tan a menudo.⁴⁴ Esto es, para mí, la línea divisio-

43. Puede hacerse una distinción, por ejemplo, entre aquellos artistas cuya obra aborda la ética como un tema explícito (p. ej. 80064 de Żmijewski, 2004), y aquellos que usan la incomodidad ética como una técnica para expresar y poner sobre la mesa problemáticas de trabajo (como Sierra) o de control (Bruguera).

44. Como hace tan abundantemente claro *Return of the Real* (2006-2007) de Phil Collins, los *realities* televisivos dependen del forzar sin piedad la acción de los

ría entre los gestos fáciles de tantas galas y ferias de arte, y aquellas obras más perturbadoras que no sacan ventaja simplemente de las condiciones contemporáneas de trabajo, sino que ponen en primer plano nuestra relación con ellas a través de la presentación de comunidades que, convencionalmente, cuentan con poca exposición. Es cierto que, en su peor punto, la performance delegada produce una realidad estafalaria escenificada y diseñada *para* los medios, más que una presencia paradójicamente mediada. Pero en su punto más alto, la performance delegada produce eventos disruptivos que aseveran una realidad entre los espectadores y los *performers*, la cual desafía no sólo las formas acordadas en que se piensan el placer, el trabajo y la ética, sino también los marcos intelectuales que hemos heredado para comprender hoy día estas ideas.

participantes para que encajen con personajes estereotípicos en narrativas llenas de clichés cuya previsibilidad está diseñada para atraer a una gran audiencia.

Proyectos pedagógicos: “¿Cómo hacer vivir una clase escolar como una obra de arte?”

Este capítulo del libro ha sido el más difícil de escribir, ya que los proyectos pedagógicos de arte tocan muy de cerca a mi propio campo de actividades profesionales: enseñar e investigar. Cuando la práctica artística afirma ser pedagógica, surge de inmediato en mi mente un criterio incompatible: el arte es dado para ser visto por otros mientras que la educación no tiene imagen alguna. Los espectadores no son estudiantes, y los estudiantes no son espectadores, a pesar de que sus respectivas relaciones con el artista y el maestro tienen cierta superposición dinámica. No obstante, la historia del arte participativo nos incita a pensar estas categorías de manera más elástica. Desde hace ya varias décadas, los artistas han intentado forjar una conexión más cercana entre la vida y el arte; esto incluye más recientemente experimentos educativos. Como he señalado a lo largo del libro, tales expansiones categóricas ponen una presión considerable sobre la espectaduría tal y como se entiende convencionalmente. De hecho, en el sentido más estricto, la participación anula la idea tradicional de espectaduría y sugiere un nuevo entendimiento del arte sin audiencias, en el cual todos son productores. A la vez, la existencia de la audiencia es imposible de eliminar, ya que es imposible que todas las personas participen en cada proyecto.

La década de los 2000 vio un incremento marcado en el desarrollo de proyectos pedagógicos por parte de artistas y curadores

contemporáneos. La cancelación de la Manifiesta 6 (2006), un intento por reorganizar la bienal europea itinerante como una escuela de arte en Nicosia, fue el momento en el que esta tendencia comenzó a acelerarse. Se generó un interés conspicuo en examinar la relación entre arte y pedagogía, motivado tanto por preocupaciones artísticas (el deseo por aumentar el contenido intelectual de la convivialidad relacional) como por los desarrollos en la educación superior (el advenimiento del capitalismo académico, discutido más adelante).¹ Desde entonces, los artistas y curadores se han involucrado cada vez más en proyectos que se apropian de los tropos de la educación en forma y método: conferencias, seminarios, salas de lectura, publicaciones, talleres e incluso escuelas hechas y derechas.² Esto va en paralelo al crecimiento de los departamentos educativos en los museos, cuyas actividades ya no están restringidas a clases y talleres para enriquecer la comprensión de los espectadores sobre una exposición o colección en particular, sino que ahora puede incluir redes de investigación con universidades, simposios que reflexionan sobre su propia práctica, y conferencias interdisciplinarias cuyo alcance se extiende mucho más allá del programa expositivo del museo.³ En los museos y escuelas de arte a lo largo de Europa (y con mayor frecuencia en EEUU), se han llevado a cabo conferencias para reexaminar las políticas y

1. En 2007 me encargaron escribir un artículo sobre esta tendencia, enfocado en el trabajo en exteriores de Maria Pask, *Beautiful City*, en Sculpture Projects Münster. Claire Bishop, "The New Masters of the Liberal Arts: Artists Rewrite the Rules of Pedagogy", en *Modern Painters*, septiembre de 2007, pp. 86-89.

2. Una muestra representativa de proyectos recientes incluye: *Cybermohalla* de Sarai.net en Nueva Delhi (2001-); la *School of Missing Studies* (2002-); *Exploding School* de Nils Norman (integrada a la Real Academia de Bellas Artes de Dinamarca, 2007-) y *University of Trash* (Sculpture Center, Nueva York, 2009); la escuela para niños de las favelas de Río de Vik Muniz (*Centro Espacial Vik Muniz*, 2006-); *unitednationsplaza* de Anton Vidokle, Berlín (2007-2008) y *Night School*, Nueva York (2008-2009); The Bruce High Quality Foundation University (Nueva York, 2009-); y las lecturas y discusiones semanales de 16 Beaver (1999).

3. Sin embargo, los departamentos de educación de los museos son una exclusión notable del discurso crítico reciente en torno al arte y la pedagogía contemporáneos. Andrea Phillips suele afirmar que las demandas creativas y afectivas del arte pedagógico difieren del trabajo educativo de los educadores de museos. Ver Andrea Phillips, "Educational Aesthetics", en Paul O'Neill y Mick Wilson (eds.), *Curating and the Educational Turn* (Amsterdam: De Appel/ Open Editions), 2010, p. 93.

potencialidades de la educación de arte, mientras que varias revistas de arte han publicado números especiales que exploran la intersección de arte, educación y performance.⁴ Los desarrollos más recientes han sido variantes institucionales y corporativas del modelo autoorganizado, tales como la base educativa de la Serpentine Gallery (*The Centre for Possible Studies*, 2009 en adelante, fuera de las instalaciones de la galería), la escuela interdisciplinaria de Bruno Latour *School of Political Arts* en la Université Sciences-Po (París, 2010 en adelante), pero también la cooperación de Nike con Cooper Hewitt para producir talleres de arte y diseño para adolescentes (*Make Something*, Nueva York, 2010). Sin embargo, debo hacer énfasis en que los proyectos pedagógicos son marginales aun en relación con la industria continua del mercado del arte, a pesar de que su influencia en el sector público europeo es cada vez mayor.⁵

4. Una lista incompleta de eventos incluiría la conferencia “Repensando la Educación de las Artes para el siglo xxi” (julio 2005); la conferencia “Portikus” en la Academia Remix (noviembre 2005); el proyecto conjunto de exposición y publicación entre el Museo Van Abbe en Eindhoven y MuHKA de Amberes llamado *Academy: Learning from Art/Learning from the Museum* (otoño 2006); “SUMMIT: La Academia como Potencialidad”, un taller de dos días en Berlín (mayo 2007); “Transpedagogía: arte contemporáneo y los vehículos de la educación” (MoMA, Nueva York, 2009); “Cuestionando a la Academia”, Cooper Union, Nueva York (otoño 2009); “Educación radical”, Moderna Galerija Liubliana (otoño 2009); “Extra-curricular: entre el arte y la pedagogía” (Universidad de Toronto, primavera 2010); “Educando y deseducando” (Hayward Gallery, mayo 2010). A éstos podríamos agregar el número especial de la revista *Frieze* sobre escuelas de arte (septiembre 2006); el número de septiembre 2007 de *Modern Painters*; el número de marzo de 2007 de *Maska* titulado *Arte en el agarre de la educación*, y múltiples artículos en *e-flux journal*, especialmente el no. 14 (marzo 2010) editado por Irit Rogoff que se enfoca en el Proceso de Bologna. Ver también la publicación *Art Schools*, editada por Steven H. Madoff (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), y O’Neill y Wilson (eds.), *Curating and the Educational Turn*, y Brad Buckley y John Conomos (eds.), *Rethinking the Contemporary Art School* (Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 2010). El tercero de los *leitmotivos* de la Documenta 12, “¿Qué hay por hacer?”, se enfocó en la educación, título epónimo del último de sus tres libros de texto.

5. Un análisis más pleno de esta tendencia necesitaría tomar en cuenta tendencias curatoriales tales como el Nuevo Institucionalismo y la presión estatal sobre los departamentos de educación en los museos para involucrar a sectores demográficos marginales a los cuales se refieren eufemísticamente como “nuevos públicos”, pero el presente capítulo hará estos asuntos de lado con la finalidad de enfocarse en proyectos comenzados por artistas.

Lo primero que me interesa señalar es que el florecimiento del interés artístico en la educación es un indicador de la relación cambiante entre el arte y la academia. Si ésta se percibía en el pasado como una institución seca y elitista (una asociación que persiste en el uso de *académico* como un adjetivo peyorativo), hoy día la educación se figura como el aliado potencial del arte en la época de la burocracia instrumentalizada, en la que el espacio público va en constante decrecimiento y la privatización es rampante. Al mismo tiempo, como señala Irit Rogoff, hay cierta confusión entre términos como *educación*, *pedagogías autoorganizadas*, *investigación* y *producción de conocimiento*, de forma en que las vertientes radicales de la intersección entre arte y pedagogía se borran fácilmente con el ímpetu neoliberal por transformar a la educación en un producto o una herramienta de la *economía del conocimiento*.⁶ Entonces, ¿cómo podemos diferenciar la *estética de la pedagogía* de intersecciones más productivas entre arte y educación?⁷ La literatura actual sobre arte y pedagogía (en la cual la contribución de Irit Rogoff es citada con frecuencia) no suele lidiar con modos específicos de esta intersección y las diferencias entre arte y educación como discursos. Para Rogoff, tanto el arte como la educación giran en torno a la noción foucaltiana de *parrhesia* o *discurso público libre, completamente evidente*: ella sostiene que un giro educativo en el arte y la curaduría podría ser “el momento en el cual asistimos a la producción y articulación de verdades –no la verdad como un hecho, como algo correcto, probable, sino la verdad que reúne subjetividades que no son juntadas ni reflexionadas por otras expresiones–”. La teoría de Rogoff ha sido influyente, pero tiene el inconveniente de ser bastante general: no da ni analiza ejemplos específicos. El artista Luis Camnitzer es más directo cuando repasa la historia del arte conceptual de América Latina, y señala que el arte y la pedagogía alternativa compartían un proyecto al resistir los abusos de poder por parte del Estado en los 60. En el hemisferio sur, las revueltas educativas tenían por objetivo incrementar el acceso a la

6. Irit Rogoff, “Turning”, en *e-flux journal*, 0, noviembre de 2008, disponible en www.e-flux.com.

7. Para Rogoff la “estética pedagógica” se refiere a la forma en la cual “una mesa al centro de una sala, un juego de estanterías vacías, un archivo creciente de trozos y piezas ensambladas, un salón de clases o un escenario de conferencias, o la promesa de una conversación se han llevado la carga de volver a pensar y desalojar diariamente esas cargas dominantes nosotros mismos”. (Rogoff, “Turning”).

educación y equipar a la gente con herramientas creativas nuevas; en Estados Unidos y Europa, por el contrario, los oprimidos eran equiparados con los estudiantes, lo que llevó a cambios únicamente en el contenido de la educación, con la premisa de liberar la individualidad bajo la suposición de que la democracia seguiría a esto.⁸

La historia que Camnitzer esboza es formativa para la que estoy trazando, ya que el momento de la crítica institucional en el arte llegó al mismo tiempo que la autoexaminación de la educación, de manera más notable en la *Pedagogía del oprimido* (1968) de Paulo Freire, a la cual regresaré más adelante. Estas rupturas resultaron en un distanciamiento similar de los modelos autoritarios de transferencia de conocimiento y se dirigieron al objetivo del empoderamiento a través de la conciencia (de clase) colectiva. Camnitzer –junto con Joseph Beuys, Lygia Clark, Jef Geys y Tim Rollins (por sólo mencionar a unas cuantas figuras)– es uno de los precursores más importantes de los artistas contemporáneos que trabajan en la interfase de arte y pedagogía. Para todos ellos, la educación era –o continúa siendo– una preocupación central dentro de su trabajo.

Sin embargo, es Joseph Beuys quien continúa siendo el punto de referencia para la relación de los artistas contemporáneos con la pedagogía experimental; en 1969 declaró: “Ser profesor es mi mayor obra de arte”.⁹ Diez años después de que comenzara a trabajar en el departamento de escultura de la Düsseldorf Kunstakademie, Beuys protestó en contra de las restricciones impuestas a las admisiones y en agosto de 1971 aceptó a 142 estudiantes en su clase.¹⁰ Este intento por sincronizar una posición profesional con su credo de que “todos somos artistas” (o, cuando menos,

8. Luis Camnitzer, “La contribución de la pedagogía”, en Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano* (Buenos Aires: CCEBA, 2008), pp. 143-151.

9. Beuys, entrevistado por Willoughby Sharp, en *Artforum*, noviembre de 1969, reimpresso en Lucy Lippard, *Seis años: la dematerialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (Madrid: Ediciones AKAL, 2004), p. 184.

10. Beuys organizó también la ocupación de las oficinas de la Kunstakademie Düsseldorf en octubre de 1971, con 16 estudiantes a quienes la admisión les habían sido negada. Se les permitió quedarse después de tres días, pero Beuys fue despedido en octubre de 1972, días después de que hubiera terminado la Documenta 5, donde había pasado tres meses discutiendo con los visitantes de la exposición sobre la democracia directa.

estudiantes de arte) llevó a que fuera expulsado de la *Kunstakademie* un año después, y a la formación en 1973 de su propia institución, la Universidad Internacional Libre para la Creatividad e Investigación Interdisciplinaria (que continuó operando hasta mediados de los 90). Dedicada a potenciar la capacidad de cada persona para ser un ente creativo, esta academia libre y no competitiva ofrecía un plan de estudios interdisciplinario en el cual la cultura, la sociología y la economía estaban integrados como las bases de un programa creativo omniabarcante. La Universidad Internacional Libre buscó implementar la creencia de Beuys de que la economía no debe estar limitada a una cuestión de dinero, sino que debe incluir formas alternativas de capital, tales como la creatividad de la gente.¹¹ Antes de la fundación de la Universidad Internacional Libre, los performances de Beuys se habían alejado ya, desde 1971, de las acciones simbólicas y cuasichamánicas a un formato pedagógico —principalmente conferencias y seminarios sobre estructuras sociales y políticas—. Por ejemplo, en febrero de 1972 realizó dos acciones-conferencias en la Tate y en la Whitechapel Art Gallery, un día tras el otro; la primera fue un maratón que duró seis horas y media. Durante el verano, montó la *Oficina para la democracia directa* en la Documenta 5 (1972), y se relacionó con el público casual en un debate sobre la reforma electoral. Conforme avanzaban los 70, los pizarrones que portaban los rastros de estas discusiones-performances se convirtieron en instalaciones, y ocuparon el espacio durante el tiempo restante de la exposición como rastro del intercambio social e intelectual.¹²

Desde una perspectiva contemporánea, uno de los proyectos tardíos más destacados de Beuys es *100 días de la Universidad Internacional Libre*, organizado para la Documenta 6 (1977). Trece talleres interdisciplinarios abiertos al público que incluyeron a

11. En esta tónica es importante enfatizar la deuda de Beuys con Rudolf Steiner, cuyos objetivos educativos holísticos fueron vistos por el artista como totalmente compatibles con “los conceptos marxistas, católicos, evangelistas, liberales, antropofilosóficos y ecológicos de lo alternativo”. Ver Joseph Beuys, “Appeal for the Alternative”, publicado originalmente en *Frankfurter Rundschau*, 23 de diciembre de 1978, reimpresso en Lucrezia De Domizio, *The Felt Hat: Joseph Beuys, A Life Told* (Milán: Charta, 1997), p. 180.

12. *Directional Forces*, por ejemplo, es el nombre de la discusión de Beuys en el ICA de Londres en 1975 y la instalación de pizarrones en que se convirtió un año después en la René Block Gallery, Nueva York.

sindicalistas, abogados, economistas, políticos, periodistas, trabajadores comunitarios, educadores y sociólogos hablando junto a actores, músicos y artistas jóvenes.¹³ Al ir más allá de las humanidades y acoger las ciencias sociales, Beuys prefiguró una corriente importante de actividades artísticas y curatoriales recientes.¹⁴ Sin embargo, hay diferencias importantes entre Beuys y los artistas que trabajan en la actualidad: el compromiso de Beuys con la educación libre dependía en gran medida de su propio liderazgo carismático, que hacía poco clara la línea entre educación y performance personal; por el contrario, es menos probable que los artistas hoy día se presenten a sí mismos como la figura pedagógica central. Ellos tercerizan el trabajo de enseñar e impartir una clase a especialistas de un campo dado —en tándem con la tendencia generalizada en el arte de performance reciente de delegar la performance a otras personas (discutido en el capítulo previo)—. En la historia anglosajona del arte se ha puesto muy poca atención a las actividades de Beuys de los 70, a pesar de que conforman al precursor más importante del arte socialmente comprometido, que entrecruza objetivos artísticos con ambiciones sociales, políticas y pedagógicas. Sólo Jan Verwoert ofrece una lectura más matizada del personaje de Beuys como maestro en los 70 (y es revelador que su padre y madre fueron estudiantes del artista). Sostiene que la producción de Beuys debería estar caracterizada como una hiperintensidad de compromiso pedagógico y político —un exceso que reforzaba y socavaba a la vez su posición institucional—. Beuys era “demasiado progresista y demasiado provocador”: rechazaba un plan de estudios, ofrecía críticas de un día a los trabajos de los estudiantes, pero también los atacaba físicamente si esto era necesario para probar un punto.¹⁵ Por ejemplo, durante una ceremonia

13. Por ejemplo, el primer taller en la Documenta 6 tenía que ver con el futuro de los países pequeños y sus intentos por encontrar alternativas a la hegemonía del poder de los países económicamente dominantes. Caroline Tisdall señala que de los artistas que participaban en otras partes de la Documenta, sólo tres participaron en el programa FIU de Beuys: Nam June Paik, John Latham y Arnulf Rainer. Ver Tisdall, *Joseph Beuys* (Nueva York: Solomon Guggenheim Museum, 1979), p. 260.

14. Ver por ejemplo el renacimiento del formato del FIU como una serie de conferencias interdisciplinarias organizadas por Catherine David en Documenta 10 (*100 Days – 100 Guests*), y por Okwui Enwezor bajo la forma de cuatro *plataformas* de conferencia que precedieron a la Documenta 11, 2002.

15. Jan Verwoert, “Class Action”, en *Frieze*, septiembre de 2006, pp. 150-155.

oficial de inscripciones en la Kunstakademie, saludó a los estudiantes de nuevo ingreso cargando un hacha y ladrando sonidos en un micrófono durante 10 minutos (ÖÖ *Programm*, 1967). Para Verwoert, el humor y el exceso de este gesto no cabe fácilmente en las narrativas de los críticos sobre su creatividad mística, y parece abrir un aspecto paródico y más subversivo del trabajo de Beuys como artista y como profesor.

Aun más, Verwoert afirma también que la práctica de hablar en público de Beuys “no debería ser tratada como un metadiscursus *sobre* su arte sino como un medio artístico *sui generis*”.¹⁶ Al igual que en la recepción de las actividades del APG (ver Capítulo 6), en los 70 no era posible todavía conceptualizar la discusión pública como una actividad artística.¹⁷ Beuys mismo parecía reforzar esta impresión de que la discusión no era un medio didáctico, sino un modo de comunicación más inmediato, casi espiritual: “Quiero llegar al origen de la materia, al pensamiento detrás de ella... Dicho de la manera más llana, estoy intentando reafirmar el concepto de arte y creatividad de cara a la doctrina marxista.”¹⁸ Hoy podemos reconocer no sólo las discusiones, sino la enseñanza como un medio artístico. Si Beuys trazó una línea conceptual entre su producción como escultor y su trabajo discursivo/pedagógico, muchos artistas contemporáneos no ven una distinción fundamental entre estas categorías. Al programar eventos, seminarios y discusiones (y las instituciones alternativas que puedan resultar), éstos pueden ser vistos en su totalidad como resultados artísticos, exactamente de la misma forma que la producción de objetos discretos, performances y proyectos. A la vez, el arte pedagógico levanta una serie de problemas epistemológicos persistentes para el crítico y el historiador del arte: ¿qué significa hacer educación (y programar) *como arte*? ¿Cómo juzgamos estas experiencias? ¿Qué clase de eficacia buscan? ¿Necesitamos experimentarlos en persona para comentarlos?

16. Jan Verwoert, “The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys’ Oeuvre and Public Image”, en *e-flux journal*, 1, diciembre 2008, disponible en www.e-flux.com.

17. Lo más cercano al diálogo como arte fueron las “discusiones” estructuradas firmemente, desmaterializadas pero también certificadas de Ian Wilson de 1976 en adelante, y en menor grado, los salones de cerveza gratis de Tom Marioni (1970-).

18. Beuys, entrevistado por Willoughby Sharp, en Lippard, *Seis años*, pp. 184-185.

Tales preguntas pueden ser formuladas también respecto a la mayoría de proyectos de arte a largo plazo que tienen cometidos activistas o terapéuticos, pero el estatus ambiguo de los proyectos pedagógicos parece ser aun más urgente para aquellos que ya estamos involucrados en la enseñanza institucional. Comencé a escribir este capítulo mientras trabajaba en la Universidad de Warwick, donde las preguntas sobre los criterios para juzgar las actividades académicas se habían tornado terriblemente lejanas de las motivaciones que me trajeron a esta profesión.¹⁹ Cuando conocía a artistas que hablaban sobre educación en términos creativos y liberadores, me parecía no sólo desconcertante, sino tercamente mal informado: para mí, la universidad era uno de los lugares más burocráticos y agobiantemente faltos de creatividad que he encontrado jamás. Al mismo tiempo, era empática con la nueva orientación disciplinaria que estaba atestiguando: los artistas parecían estar poniendo en movimiento una práctica "relacional" (en la cual la convivencia abierta era una evidencia suficiente del compromiso social) encaminada a situaciones discursivas con un alto nivel de contenido intelectual. Sin embargo, como alguien externo, estaba a menudo insatisfecha con las recompensas visuales y conceptuales de estos proyectos. Cuando encontraba algunos que me gustaban y que respetaba, no tenía idea de cómo comunicarlos a otras personas: su objetivo dominante parecía ser la producción de una experiencia dinámica para los participantes, más que la producción de formas artísticas complejas. Las implicaciones espectatoriales del arte que se convierte en educación son por ende un tema recurrente en los siguientes estudios de caso en los que he elegido enfocarme: Tania Bruguera, Paul Chan, Paweł Althamer y Thomas Hirschhorn. Cada uno presenta un acercamiento distinto a este problema de la espectaduría en relación con la tarea pedagógica, y muestra los avances que han tenido lugar tanto en las obras con base en proyectos como en su documentación desde *Culture in Action* (1993, comentado en el Capítulo 7). Me he visto en la necesidad de presentar estos proyectos en una voz más narrativa y subjetiva que los ejemplos en capítulos anteriores.

19. El Ejercicio de Evaluación de la Investigación y la Inspección de Garantía de Calidad son dos de los sistemas de evaluación centrales y más pesados de las universidades del Reino Unido.

I ARTE ÚTIL

El primer proyecto pedagógico de los 2000, y quizá el de mayor duración, fue Cátedra Arte de Conducta (2002-2009): una escuela de arte concebida como una obra de arte por la artista cubana Tania Bruguera (n. 1968). Localizada en su casa en La Habana Vieja y manejada con la ayuda de un equipo de dos personas, se dedicó a brindar un entrenamiento político y contextual a estudiantes de arte en Cuba. Bruguera abrió Arte de Conducta a finales de 2002, tras regresar a su país después de participar en Documenta 11 y quedar con un sentimiento de insatisfacción con las limitaciones en la creación de experiencias artísticas para espectadores. Bruguera deseaba en cambio hacer una contribución concreta a la escena del arte en Cuba, en parte como respuesta a su falta de instalaciones institucionales e infraestructura para exposiciones, y en parte también a las restricciones estatales continuas impuestas a los ciudadanos cubanos para viajar y para tener acceso a la información. El tercer factor fue el consumo reciente y veloz de arte cubano por parte de los turistas estadounidenses con raíz en la Bienal de La Habana del 2000, en la cual los artistas jóvenes habían encontrado su trabajo comprado al por mayor e integrado con rapidez al mercado occidental del arte dentro del cual no tenían control alguno.²⁰ Por lo tanto, uno de los propósitos de Bruguera era entrenar a una nueva generación de artistas para que lidiaran con esta situación de forma autorreflexiva, conscientes del mercado global, pero produciendo también arte que abordara su contexto local.

Siendo estrictos, Arte de Conducta es mejor comprendido como un curso de dos años que como una propia escuela de arte: era un módulo semiautónomo bajo los auspicios del Instituto Superior de Arte (ISA) en La Habana. Los estudiantes no obtenían créditos por asistir, pero la afiliación institucional era necesaria para que Bruguera consiguiera visas para los tutores invitados.

20. Como menciona Bruguera, "Algunos artistas en Cuba comenzaron a imaginar lo que se quería de ellos, de su arte. Al complacer a los extranjeros involucrados con otro tipo de proceso de compromiso social así como otra clase de censura". Tania Bruguera, entrevista con Tom Finkelpearl, en Finkelpearl, *What We Made: Conversations on Art as Social Cooperation* (Durham y Londres: Duke University Press, 2013), pp. 182-183.

Durante los primeros años, muchos de estos visitantes eran financiados por Bruguera misma, gracias a su posición docente en la Universidad de Chicago (2004-2009).²¹ *Conducta* es la alternativa de Bruguera al término occidental *arte de performance*, pero evoca también a la Escuela de Conducta, una escuela para delincuentes jóvenes donde Bruguera solía enseñar arte. No obstante, Arte de Conducta no estaba interesado en imponer normas disciplinarias, sino en lo opuesto: su objetivo era el arte que se relaciona con la realidad, particularmente en el cruce entre utilidad e ilegalidad —ya que la ética y la ley son, para Bruguera, dominios que necesitan ser puestos a prueba continuamente—. Una de las obras arquetípicas producidas en la escuela (y una de las primeras a las que me enfrenté en una sesión de crítica) es *El escándalo de lo real* (2007) de Susana Delahante. Cuando la estudiante me mostró una fotografía de su obra, yo no tenía idea de qué estaba mirando; ella me explicó que era una imagen en que se mostraba a sí misma siendo fecundada por medio de un espejo, con el semen de un hombre recién fallecido.²² Un ejemplo menos visceral sería *Registro de población* (2004) de Celia y Yunior, en el cual los artistas tomaron ventaja del agujero legal que hace posible solicitar repetidamente tarjetas de identificación: acumuladas en secuencia, las tarjetas evocan la obra de On Kawara mientras socavan también la unicidad autenticada que asociamos con las pruebas de identidad.

Una de las primeras preguntas que suelen ser formuladas en relación con los proyectos de arte pedagógicos es la composición del cuerpo estudiantil. En el caso de Arte de Conducta, éste era tanto rígido como muy fluido. Bruguera aceptó a ocho estudiantes por año, más a un historiador del arte, de quien se esperaba que hiciera arte (al igual que los otros estudiantes) y que produjera también un reporte sobre el proyecto a lo largo del año, garantizando así que Arte de Conducta formara un recuento de sí mismo formado desde su interior. Más allá de esta matrícula

21. La economía dual de Cuba significa que Bruguera puede explotar el espacio entre la *moneda nacional*, los Convertibles Cubanos (CUC) y los dólares estadounidenses. El trabajo oficial de enseñanza (en la Universidad de Chicago) subsidió por lo tanto la enseñanza experimental como arte (en La Habana).

22. Yo estaba, por supuesto, estupefacta. Delahante había abortado, pero había en la escuela una discusión continua sobre si en realidad había tenido o no lugar la inseminación. La documentación de la obra existe como registros de hospital, inaccesibles incluso para la artista.

oficial, los talleres estaban abiertos igualmente para todos los interesados: estudiantes anteriores, sus parejas y el público general (principalmente artistas profesionales y críticos). Esta apertura es una diferencia importante entre Arte de Conducta y otras escuelas de artistas, tales como el programa de Kuitca en Buenos Aires.²³ Como tal, la estructura de la escuela de Bruguera es oficial a la vez que informal:

La estructura simbólica es aquélla donde estoy reproduciendo los elementos reconocibles de un programa educativo, uno que instalo pero que no respeto. Por ejemplo, para ingresar al proyecto uno tiene que someterse a un proceso de selección frente a un jurado internacional que selecciona a los “mejores” candidatos. Pero una vez que el taller comienza, yo permito que entre quien quiera asistir, incluso si no lograron pasar el comité de selección.²⁴

Algunos aspectos de este curso son más o menos convencionales: la enseñanza, por ejemplo, está estructurada en torno a talleres de una semana que siempre incluyen una charla pública y críticas del trabajo de los estudiantes. Los artistas invitados asignan a los estudiantes un proyecto específico: Dan Perjovschi les pidió hacer un periódico, mientras que Artur Żmijewski les asignó la tarea de hacer una “adaptación no literaria” de un filme de propaganda comunista de Polonia. La mayoría de los artistas visitantes están relacionados con el performance de alguna manera, y varios de ellos son de países exsocialistas, con la finalidad de ayudar a los estudiantes cubanos a entender la transición que su propia sociedad atravesará inevitablemente. También ha habido curadores y teóricos (incluida yo misma), quienes junto con los artistas dan cuenta de una cultura expositiva importada: llevando imágenes e ideas a la isla que de otra forma no circularían ahí, dadas las restricciones tan severas en el uso del internet. Bruguera ha invitado también a un abogado y a un periodista (para que den consejo a los estudiantes sobre las implicaciones legales y periodísticas de llevar a cabo performances en la esfera pública), así como historiadores, soció-

23. El programa de Kuitca es un programa de estudio independiente fundado por el pintor argentino Guillermo Kuitca en 1991 para compensar la falta de programas de maestría en Buenos Aires.

24. Bruguera, entrevista con Tom Finkelpearl, en Finkelpearl, *What We Made: Conversations on Art as Social Cooperation*, p. 188



Tania Bruguera, Cátedra Arte de Conducta, 2002-9.
Taller con Elvia Rosa Castro.

logos y matemáticos. Los maestros son alentados a pensar en Arte de Conducta como una “escuela móvil”, y a hacer uso de la ciudad entera como base de operaciones; durante el tiempo en que estuve ahí, la artista kosovita Sislej Khafa les pidió a los estudiantes que llevaran a cabo acciones en un hotel (está prohibido que los cubanos entren a hoteles), afuera del Museo de la Revolución y en una barbería. Cada uno de los talleres termina con una fiesta en casa de Bruguera los viernes por la noche. El objetivo es producir un espacio de expresión libre, en oposición a la autoridad dominante (no muy distinto a los propósitos de Freire en Brasil) y entrenar a los estudiantes no sólo para hacer arte, sino para experimentar y formular una nueva sociedad civil.

Si la pregunta sobre la representación es un tema constante en la mayoría de clases sobre arte, la pregunta sobre cómo comunicar esta escuela-como-arte a una audiencia externa es un problema constante. Es revelador que Bruguera no haya intentado hacer esto durante los cinco primeros años del proyecto. Sin embargo, cuando fue invitada a participar en la Bienal de Gwangju de 2008, Bruguera decidió mostrar Arte de Conducta; en lugar de mostrar documentación, tomó la decisión de exhibir una muestra representativa del trabajo de los estudiantes, aunque de manera bastante

convencional y en una instalación poco satisfactoria. Para marcar el final de la escuela durante la Bienal de La Habana de 2009 se encontró una solución más dinámica: titulada *Estado de excepción*, ésta comprendió nueve muestras colectivas durante varios días, abiertas al público entre 5 y 9 p.m., desinstaladas cada noche y vueltas a instalar cada mañana, intentando por ende capturar la urgencia e intensidad de la escuela en su totalidad. Cada día estaba organizado en torno a temas tales como Jurisdicción, Arte útil y Traficando información, y presentó una selección de trabajos de la escuela junto con trabajos de profesores invitados (a menudo enviadas como instrucciones), incluyendo a Thomas Hirschhorn y Elmgreen & Dragset. El espacio lucía totalmente diferente cada noche, mientras que las intervenciones breves e incisivas de los estudiantes superaban a menudo todo lo demás mostrado en la bienal en cuanto a un ingenio subversivo e involucramiento directo con la situación cubana. Varias de las obras trataban temas de censura, las restricciones sobre internet y tabúes sociales; Alejandro Ulloa, por ejemplo, simplemente colocó la pieza más cara de equipo de cómputo de todo Cuba sobre un plinto —un cable gris sin mucha gracia para conectar un proyector de datos.

No obstante, permanece presente la pregunta sobre por qué Arte de Conducta debe ser llamado una obra de arte en lugar de, simplemente, un proyecto educativo que Bruguera llevó a cabo en su ciudad natal. Una respuesta posible involucra su identidad autoral como artista. La escuela, como varios otros de los proyectos de estudiantes que produjo, puede ser descrita como una variación de lo que Bruguera ha designado como *arte útil* —en otras palabras, arte que es a la vez simbólico y útil, refutando la suposición tradicional de Occidente de que el arte es inútil o que no tiene función. Este concepto nos permite observar a Arte de Conducta como inscrito dentro de una práctica constante que se extiende a los dominios del arte y la utilidad social. Presentar Arte de Conducta en la Bienal de La Habana fue *útil* en tanto que le permitió a Bruguera exponer ante una audiencia internacional a una generación más joven que de otra forma jamás habría sido elegida por el comité de la Bienal. Durante la misma Bienal de La Habana, Bruguera presentó *Tatlin's Whisper #6*, un performance controversial donde le fue ofrecido al público cubano un minuto de libertad de expresión en un podio dentro del Centro Wilfredo Lam.²⁵

25. Para una reseña de esto ver Claire Bishop, "Speech Disorder", en *Artforum*,

Mientras que ambos proyectos caerían bajo la categoría de “hacer el bien” (como en la proliferación reciente de proyectos de arte al estilo de organizaciones no gubernamentales), Bruguera define el arte útil más ampliamente como un gesto *performativo* que afecta la realidad social, ya sea libertades civiles o política cultural, y que no está ligado necesariamente a la moralidad o la legalidad (como se ve por ejemplo en *El escándalo de lo real* de Susana Delahante o el propio *Tatlin's Whisper #6* de Bruguera).

La práctica de Bruguera, que pretende impactar tanto al arte como a la realidad, requiere que nos acostumbremos a hacer juicios dobles, y a considerar el impacto de sus acciones en ambos dominios. En el caso de Arte de Conducta, es necesario aplicar el criterio de educación experimental y de proyecto artístico. Desde la primera perspectiva, el marco conceptual implementado para la escuela testifica volver a pensar la educación de las escuelas de arte y los géneros que se enseñan. Por ejemplo, ella no sólo hace referencia a conducta como *comportamiento* en lugar de *performance*, y a los *invitados y miembros* en lugar de profesores y estudiantes, sino que la membresía de la escuela es controlada (por medio de solicitudes y un jurado), pero también abierta a todos. Su propio hogar es el centro de operaciones de la escuela y la biblioteca, y ella sostiene una relación informal con los estudiantes (quienes a menudo pasan la noche en su casa, incluso en su cama, mientras ella está de viaje). Como una obra de arte, la solución que encontró al final para el proyecto, la cual era dinámica y de carácter duracional —una exposición de los trabajos de los estudiantes junto a los de los profesores, que cambiaba rápidamente— fue emocionante e intensa, satisfactoria a nivel artístico y social, y fue considerada ampliamente como una de las mejores contribuciones de la Bienal de La Habana, la cual tenía una fuerte carga ideológica.

Sin embargo, el inconveniente de hacer estas divisiones entre arte y educación, y los criterios disciplinarios que les acompañan, es la suposición de que la manera en la que juzgamos a las respectivas disciplinas es fija (más que mutable); cae en el riesgo de clausurar la emergencia de nuevos criterios a partir de tal inter-

verano 2009, pp. 121-122; más la carta de Coco Fusco y mi respuesta, *Artforum*, octubre 2009, pp. 38 y 40. Otras obras en la serie de *Tatlin's Whisper* incluyen un taller para hacer cocteles molotov en la Galería Juana de Aizpuru en Madrid (*Tatlin's Whisper #3*, 2006) y pedirle a la policía montada que desplegaran su rango de técnicas de control de multitudes con los visitantes de la Tate Modern (*Tatlin's Whisper #5*, 2008).

sección. A pesar de que Bruguera ve el proyecto como una obra de arte, no aborda lo que podría ser artístico en Arte de Conducta. Su criterio es la producción de una nueva generación de artistas en Cuba que estén comprometidos social y políticamente, pero también exponer a los profesores invitados a nuevas formas de pensar sobre enseñar en un contexto determinado. Ambos objetivos son a largo plazo e irrepresentables. Retóricamente, Bruguera siempre privilegia lo social sobre lo artístico, pero yo afirmaré que la conformación entera de Arte de Conducta depende de la imaginación artística (la habilidad de lidiar con la forma, experiencia y significado). Más que percibir al arte como algo separado (y subordinado) a un “proceso social real”, el arte es, de hecho, integral para la concepción de cada proyecto. De igual forma, su imaginación artística queda manifiesta en el método que implementó para exhibir este proyecto a los espectadores de la Bienal de La Habana. Tanto el arte como la educación pueden tener objetivos a largo plazo, y pueden ser desmaterializados en igual medida, pero la imaginación y la osadía son cruciales para ambos.

II UN PROYECTO EN TRES PARTES

Si Bruguera intenta fusionar arte y educación, entonces el artista estadounidense Paul Chan (n. 1973) los mantiene a una distancia prudente. Conocido principalmente por instalaciones de video altamente estetizadas, tales como *The 7 Lights* (2005-2007), y por sus obras en papel, Chan es un artista elocuente que ha defendido con frecuencia un entendimiento adorniano del arte como un lenguaje que no puede estar sujeto a la racionalidad instrumentalizada, y cuya potencia política radica en su mismo estado de excepción. Es importante tener esto en mente cuando consideremos su *Waiting for Godot in New Orleans* (2007), un proyecto realizado con la premisa de una división clara entre proceso y resultado. Como con tantos trabajos en la esfera pública, se necesita algún preámbulo para montar la escena. Chan siempre cuenta la historia de la misma forma: en octubre de 2006 visitó Nueva Orleans para instalar una de sus obras y dar una plática en la Universidad de Tulane. Ahí vio por vez primera el impacto del huracán Katrina, que había devastado las áreas más pobres de la ciudad un año antes y dejado a ciertos distritos, como el Lower Ninth Ward, en un estado

de desastre apocalíptico. Casas enteras habían sido arrasadas, dejando solamente los restos fantasmales de las escaleras de concreto que llevaban a lo que antes era un hogar. Chan recuerda cómo, parado en este paisaje, tuvo una extraña especie de *déjà vu*: “tenía el sentimiento de cada producción de *Godot* que había visto”.²⁶ Poco después, hizo un dibujo de este paisaje como una escenografía la cual, con ayuda de Creative Time (una agencia que comisiona proyectos y tiene su sede en Nueva York), se concretó en noviembre de 2007 como cinco performances de *Esperando a Godot* de Beckett, llevados a cabo por el Teatro Clásico de Harlem.²⁷ La elección de la obra sombría y modernista de Beckett parecía dolorosamente apropiada para Nueva Orleans, ya que el escándalo político central de la respuesta del gobierno estadounidense tras la secuela del huracán Katrina había sido una crónica de la demora.

Sin embargo, Chan tiene dificultades al afirmar que *Waiting for Godot in New Orleans* no comprendía únicamente una producción teatral:

Imaginar que la obra era el punto es no entender el punto. No queríamos escenificar simplemente un performance de sitio específico de *Godot*. Queríamos crear, en el proceso de montar una obra, una imagen del arte como una forma de razón. Lo que quiero decir es que queríamos usar la idea de hacer una obra como un punto de partida para inaugurar una serie de causas y efectos que unirían a los artistas, a la gente de Nueva Orleans, y a la ciudad en una relación que hiciera responsables a los unos de los otros. El proyecto, en otras palabras, era un experimento en el uso del arte para organizar una nueva imagen de la vida en la ciudad dos años después de la tormenta.²⁸

26. Paul Chan, “Night School”, Public Seminar 7, New Museum, Nueva York, 11 de septiembre de 2008. Todas las citas posteriores de Chan son de esta conferencia, a menos de que se indique de otra manera.

27. El Teatro Clásico de Harlem ya había puesto en escena una producción de *Godot* en 2006 en respuesta al huracán Katrina, con un escenario inundado, y la acción tenía lugar en el techo. Wendell Pierce, el actor principal de esta producción, quien también actuó para Chan, es originario de Nueva Orleans.

28. Paul Chan, “Next Day, Same Place: After *Godot* in New Orleans”, en *TDR*, invierno 2008, p. 3.

Para reflejar esto, el subtítulo de la producción fue *Una tragico-media en dos actos, un proyecto en tres partes*. Lo primero refiere de forma evidente a la obra de Beckett, y lo segundo hace alusión a la “residencia hágalo usted mismo” que comprendió ocho meses de talleres y enseñanza; a performances al aire libre en las zonas del Lower Ninth Ward y Gentilly de Nueva Orleans; y a un *fondo de sombras** en el cual el dinero fue recaudado y otorgado a organizaciones involucradas en la reconstrucción de la ciudad.²⁹ De hecho, a pesar de la claridad en la conceptualización tripartita de Chan, donde los tres elementos son iguales a nivel teórico, hasta la fecha, el foco principal de la atención de la crítica siempre ha sido la obra de teatro.³⁰ Al leer este proyecto a través de la lente del arte y la educación, quiero ir en contra de la recepción que ha tenido *Godot* hasta ahora y tomar con seriedad la afirmación del artista de que los tres aspectos del proyecto fueron ponderados equitativamente.

Dada la combinación casi infalible de una obra modernista canónica, una compañía de teatro bien establecida, una locación inquietantemente sombría y el telón de fondo de un desastre natural y la injusticia política incuestionable, uno puede preguntarse por qué el artista llegó a tal extremo para allanar el camino de esta producción en la forma de una residencia de ocho meses y dando clases. El artista ha explicado esta situación en términos que son éticos (no imponer la visión propia en una población, sino responder a sus necesidades), por una parte, y estratégicos (generar una red de apoyo para llevar a cabo su visión y protegerla), por el otro. De acuerdo con la narrativa de Chan, él se enfrentó a gran oposición y resistencia en Nueva Orleans; la sugerencia de trabajar con escuelas y producir un *fondo de sombras* surgió de sus conversaciones con los residentes, que estaban hartos de ser el telón de fondo del turismo de catástrofes. No querían arte, sino ayuda concreta. Chan se mudó a la ciudad en agosto de 2007 y comenzó a dar clases sin cobrar en la Universidad de Nueva Orleans (la cual necesitaba una clase de historia del arte contemporáneo, ya que

* Una cuenta de la que no se puede retirar el efectivo sino utilizar los fondos para un fin específico. [N. del T.]

29. El objetivo era igualar los costos de producción de la obra, pero esto quedó corto y los costos de inflaron. Con el tiempo se recaudaron 53 000 USD para una selección de organizaciones comunitarias en los vecindarios en los cuales trabajó el artista.

30. Ver por ejemplo Tim Griffin, “Waiting for Godot”, en *Artforum*, diciembre 2007.

el titular había muerto en el huracán) y en la Universidad Xavier (que necesitaba clases de estudio sobre cómo realizar semblanzas y portafolios). La docencia le ayudó a construir una base de voluntarios y a esparcir las noticias del proyecto de boca en boca. Al mismo tiempo, buscó establecer relaciones con activistas y organizadores clave a través de cenas de traje (Chan se refiere a esto como “la labor política del encanto”). Mientras tanto, el Teatro Clásico de Harlem también se mudó a Nueva Orleans, y comenzó a ensayar en una escuela católica abandonada, donde llevaban a cabo talleres para grupos de teatro comunitario si se les solicitaba.

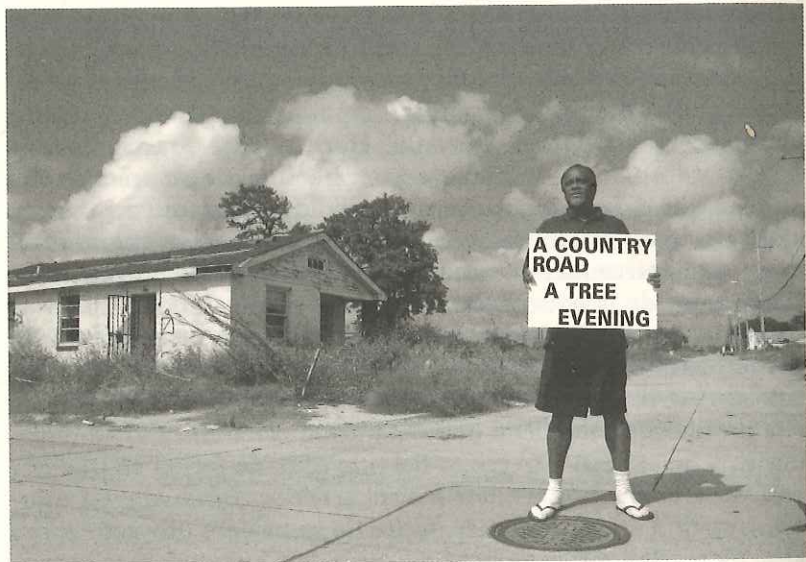
Es significativo que el trabajo educativo de Chan no haya sido una interrogación sobre los usos de la educación en y por sí misma, sino los medios para un fin: hacer uso de las habilidades que él tenía en aras de integrarse en la ciudad, forjar alianzas y llevar a cabo su visión. Sus habilidades fueron maximizadas: a diferencia de Bruguera, quien tercerizó la enseñanza a otros, Chan hizo uso de su propia experiencia en la materia. Los temas de sus seminarios semanales de historia del arte estaban organizados en torno a artistas que él admira (además de “Theodor Adorno, con motivo de su cumpleaños”), mientras que las sesiones de estudio –“Lectura dirigida, o práctica de arte”– ofrecían una guía para el mundo del arte: cómo escribir *statements* de artista, conseguir fondos, redactar comunicados de prensa, y demás.³¹ Mientras tanto, el desarrollo de la producción de la obra y los talleres de teatro fueron cedidos al Teatro Clásico de Harlem, para quienes las residencias y los talleres forman ya parte habitual de su práctica. En otras palabras, las habilidades fueron cuidadosamente divididas y asignadas para maximizar la eficacia. Podría decirse que la fuerza de este acercamiento radica precisamente en la división entre los ámbitos de la educación, el arte y el performance: Chan nos recuerda que sus técnicas de organización han sido aprendidas del activismo, y describe el proyecto como una *campaña*. Por otro lado, esta división entre la organización, la recaudación de fondos y la producción mantiene una separación clara entre lo administrativo y los aspectos creativos del proyecto, de forma en que podría verse como conservador a nivel artístico; Bruguera, en cambio, insistiría en ver todas las partes de semejante proyecto como arte. Es revelador que en la página web de Chan podamos encon-

31. El temario de estudios tanto para este curso como para el de la Universidad Xavier están disponibles en línea en la página web de Chan: www.nationalphilistine.com.

PROYECTOS PEDAGÓGICOS



Paul Chan, *Waiting for Godot in New Orleans*, 2007. El artista dando clases en la escuela preparatoria Lusher.

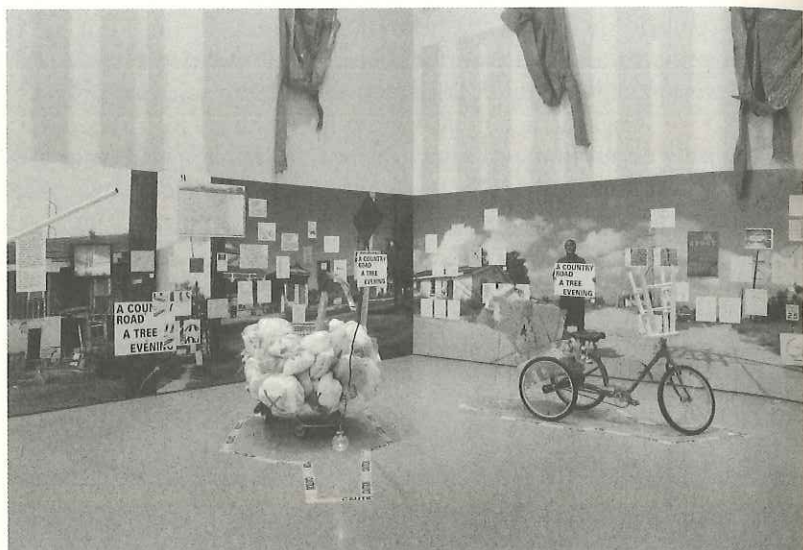


Paul Chan, *Waiting for Godot in New Orleans*, 2007. Robert Green y un cartel de la producción.

trar el temario de sus clases, pero no imágenes de ellas. Por igual, no hay registro oficial del performance, sólo un video filtrado. Las imágenes visuales que circulan efectivamente en torno al proyecto siempre son originadas cuidadosamente: el dibujo inicial de Chan (disponible como una descarga gratuita), imágenes fijas de la producción, y fotografías de la realización del cartel de *Godot* —tomas inolvidables de Nueva Orleans desolado, el paisaje puntuado por un señalamiento blanco con texto negro, mostrando también las direcciones escénicas de Beckett: “Camino en el campo, con árbol. Anochecer.”

Chan vendió recientemente el archivo de *Godot* al MoMA, donde ha sido mostrado como tres muros de fotografías en papel ampliadas del Lower Ninth Ward (notas de trabajo, mapas, el temario del seminario, el ensayo de Susan Sontag sobre su producción de *Esperando a Godot en Sarajevo*), panfletos radicales enmarcados y en vitrinas, tres lonas azules, tres “esculturas” utilizadas como *props* en los performances y una pequeña pantalla de plasma mostrando el video filtrado (lo cual hace cuestionable su estatus no oficial). A diferencia del archivo de *La batalla de Orgreave* de Jeremy Deller (discutida en el Capítulo 1), la selección de objetos en el *display* de Chan está orientada hacia representar la producción teatral más que los eventos sociales y políticos que dieron lugar a la obra. Él editó también un libro que documenta el proyecto, el cual es muy completo pero su formato es el clásico, e incluye una cuidadosa selección de imágenes que traza el proceso de la obra, recortes de periódico sobre el huracán Katrina, ensayos reimprimos (Sontag de nuevo más Alain Badiou y Terry Eagleton), el temario de la escuela, y entrevistas de Chan con participantes clave del proyecto. La impresión general es una de orden, en lugar de la polivocalidad caótica y la disidencia característica de las publicaciones de, por ejemplo, Thomas Hirschhorn.

Al escuchar a Chan hablar sobre el proceso de realizar *Godot*, uno se da cuenta de que la mejor documentación de este proyecto no es ni el archivo ni el libro, sino el medio *performativo* de la conferencia acompañada por una presentación de Powerpoint: en vivo, narrativa, y que sucede en el tiempo. Según creo, Chan ha dado esta conferencia tres veces en la ciudad de Nueva York; la ha escuchado en dos ocasiones y en ambas la audiencia estaba enganchada. La historia que él cuenta es una meditación sobre el arte, la política, y la construcción de comunidad —en resumen, todo lo que es opacado en la presentación de archivo del MoMA—. A pesar



Paul Chan, *Waiting for Godot in New Orleans Archive*, 2010, vista de instalación en el MoMA.

de que *Waiting for Godot in New Orleans* no era una obra participativa en el sentido convencional, Chan identifica dos tipos de obra social y política que tuvieron lugar en relación con la realización del proyecto: antes del evento (el cual fue “dolorosamente convencional –al igual que toda la política–”) y durante el evento (“el cual hace más posible un lugar donde estas cosas [*i.e.* la política] ya no importan más”).³² En otras palabras, Chan experimenta simultáneamente con dos registros de lo político: como una diplomacia instrumentalizada y como la suspensión de esta instrumentalización en la autonomía de la obra de arte. Esta inclinación adorniana hacia el arte como un santuario donde la racionalidad medios-fin es puesta de lado, convierte a Chan en una figura inusual entre los artistas hoy en día: en lugar de utilizar el arte para provocar el cambio social, hace uso de estrategias activistas para realizar una obra de arte. La tendencia más común para los artistas comprometidos socialmente es adoptar una posición paradójica, en la cual el arte como categoría es rechazado y recuperado a la vez: objetan que su proyecto sea llamado *arte* porque es también un proceso

32. Chan, en conversación con la autora, 22 de septiembre de 2008.

social real, mientras que al mismo tiempo sostienen que el proceso entero es arte.

III TAREAS EN COMÚN

El entendimiento tan bien articulado por Chan sobre la naturaleza dual de la política del arte no podría estar más alejado de las operaciones intuitivas del artista polaco Paweł Althamer (n. 1967), quien también trabaja entre escultura (invariablemente una forma de autorretrato) y proyectos colaborativos, pero que observa todas las partes de este proceso como una aventura artística. Su colaboración más larga ha sido con el Grupo Nowolipie, una organización de Varsovia para adultos con discapacidades mentales o físicas, a quienes ha estado impartiendo una clase de cerámica los viernes por la noche desde inicios de los 90. A pesar de que éstas comenzaron de un modo pedagógico convencional —cada semana le asigna una tarea al grupo; cuando los visité, estaban construyendo castillos—, es cada vez más la clase la que guía a Althamer: la experiencia de enseñar es una fuente rica en ideas para él, para quien el proceso educativo corta dos caminos (“Ellos me enseñan a estar más loco”).³³ Por ejemplo, uno de los integrantes del grupo, Rafal Kalinowski, siempre construye biplanos de arcilla sin importar el tema de la semana. En 2008, Althamer organizó que el grupo vistiera overoles a juego y volaran en un biplano, lo cual se convirtió en el tema de un cortometraje de Artur Żmijewski (*Winged*, 2008), quien es un colaborador frecuente de Althamer. Esta larga colaboración llevó recientemente a una serie de obras llamadas *Common Task* [Tarea en común] (2009), “un filme de ciencia ficción en tiempo real”, en el cual Althamer llevó al Grupo Nowolipie y a sus vecinos en el distrito Bródno de Varsovia (residentes de una unidad habitacional de la era socialista), todos vistiendo overoles dorados, a visitar el Atomium de Bruselas. Posteriormente hubo viajes, con un grupo de visitantes más reducido, a la arquitectura de Niemeyer en Brasilia y al pueblo Dogon en Mali.³⁴

33. Althamer, en Claire Bishop y Silvia Tramontana (eds.), *Double Agent* (Londres: ICA, 2009), p. 10.

34. Ver Claire Bishop, “Something for Everyone”, en *Artforum*, febrero 2011, pp. 175-181.



Pawel Althamer, *Einstein Class*, 2005.

Desde el año 2000, el trabajo de Althamer se ha encauzado en una dirección cada vez más difícil de exhibir, un cambio que ha coincidido con la extensión de su interés por la educación. En 2005 una institución alemana le comisionó realizar una obra que celebrara el centenario de Albert Einstein: en lugar de producir una escultura portátil, Althamer desarrolló la Clase Einstein, un proyecto de seis meses para enseñar física a un grupo de siete delincuentes juveniles en Varsovia, la mayoría de los cuales habían sido expulsados de la escuela. El tutor que seleccionó para la tarea era un profesor de ciencias poco ortodoxo que acababa de perder su trabajo dado su estilo poco convencional para enseñar. A los alumnos, hombres que provenían del distrito empobrecido de Praga en Varsovia, les fueron enseñados experimentos científicos lúdicos en una serie de locaciones: en el jardín del maestro, en un parque, en una playa y en el estudio de Althamer (que también está en Praga). Los niños demostraron estos experimentos a sus vecinos. El proyecto entero fue documentado en video por el cineasta polaco Krzysztof Visconti (*Einstein Class*, 2006), quien lo entremezcló con entrevistas con Althamer, los niños y los padres de los niños. Como documentación, el video es bastante ordinario y no tiene relación alguna con la inmensidad caótica del proyec-

to; parece hallarse en dificultades para normalizar la iniciativa de Althamer y probar su efecto positivo en los estudiantes. La dinámica de Clase Einstein fue, en mi experiencia, mucho más vívida y demandante. Acompañé una noche a Althamer a la casa del profesor de ciencias, donde él quería mostrar el primer corte del documental a los niños. Cuando llegamos, un caos total estaba por comenzar: los niños estaban tocando música *gabba* a todo volumen, navegando en internet, fumando, aventando fruta por todos lados, peleando y amenazando con aventarse entre sí al estanque del jardín. Al centro de este frenesí permanecía un oasis de calma: el profesor de ciencias y Althamer, totalmente ajenos al caos a su alrededor. Sólo un puñado de niños observaban el video (el cual no representaba en lo absoluto este alboroto); el resto estaba más interesado en intentar tomar mi teléfono celular o en navegar por internet. Conforme avanzaba la noche, quedó claro que Althamer había reunido a dos grupos marginales –los niños y el profesor de ciencias– y esta relación social operaba como un correctivo tardío a su propia experiencia de sentirse poco involucrado en la escuela. Clase Einstein, como varias de las obras de Althamer, es típica en su identificación con sujetos marginales y por su uso de los mismos para llevar a cabo una situación a través de la cual pueda rehabilitar, retroactivamente, su propio pasado.

En exposiciones, Althamer ha intentado tratar el problema de la documentación de manera *performativa*: cuando la exposición Einstein abrió en Berlín, el profesor y los niños viajaron a la inauguración en Alemania como continuación de su educación.³⁵ Cuando el filme fue proyectado en Londres en 2006, Althamer insistió en que los niños polacos fueran invitados al estreno, y sus equivalentes locales fueron contratados para realizar el doblaje del filme. Como en muchos de los proyectos de Althamer, el altruismo es inseparable de la agitación y la inconveniencia institucional (lo cual hizo explícito la exposición de Londres en su título, *What Have I Done to Deserve This?* [¿Qué he hecho para merecer esto?]).³⁶ Los proyectos posteriores de Althamer con estudiantes,

35. Este acercamiento apropiado es adoptado con frecuencia por Althamer. Al recibir el Vincent Prize en 2004, Althamer llevó a su hijo adolescente Bruno y a sus amigos para que pasaran el rato en el espacio expositivo, ostensiblemente para desplazar sus horizontes del mundo al experimentar otro país a la vez que les dio unas vacaciones que, de otra forma, no podría costear. La obra es conocida como *Bad Kids*, 2004.

36. *What Have I Done to Deserve This?*, Cubitt Gallery, Londres, 2006.

tales como *Au Centre Pompidou* (2006), intentaron visualizar un proceso educativo a través de una obra de marionetas producida colectivamente. Y aun así, para este proyecto y para Clase Einstein, uno siente como si el resultado visual estuviera forzado, producido como consecuencia de la presión institucional por dar visibilidad. En su mejor punto, la excentricidad de las ideas de Althamer es autosuficiente y no necesita documentación visual.

Vale la pena poner atención en la formación académica del propio Althamer, ya que ésta subyace en varios de sus proyectos más vívidos. Althamer formó parte del llamado Estudio Kowlaski en la Academia de Bellas Artes de Varsovia, junto con varios de la generación de artistas mejor conocidos de Polonia actualmente, incluyendo a Artur Żmijewski y Katarzyna Kozyra. El profesor Grzegorz Kowalski rechazó el modelo tradicional de *maestro y aprendiz* en favor de *juegos visuales* —tareas abiertas que también funcionaban como una forma de análisis colectivo, tanto crítico como terapéutico—. Con el título tentativo de *Espacio común-espacio privado*, Kowalski auguró la obra de arte como el efecto de una comunicación no verbal compleja ejecutada por los artistas en interacción unos con otros, neutralizando el individualismo.³⁷ Kowalski derivó esta técnica de la teoría arquitectónica de su maestro, Oskar Hansen, quien en 1959 había propuesto la “forma abierta”, a la cual puede agregarse una estructura, alentando la participación y una relación más vital con la realidad, en contraste con la “forma cerrada”, a la cual es imposible incorporar adiciones.³⁸ Uno de los principios básicos de la forma abierta es que “ninguna expresión artística está completa hasta que ha sido apropiada por sus usuarios u observantes”, mientras que la forma cerrada reduce la subjetividad a un elemento pasivo dentro de una estructura jerárquica mayor.³⁹ Como el curador Łukasz Ronduda

37. “Cada uno de los participantes tenía a su disposición ‘un espacio propio’... donde podría construir elementos de su propio lenguaje visual, y el ‘espacio común’ abierto a todos, donde podían llevar a cabo diálogos simultáneos con los demás participantes. Todo sin usar palabras.” Grzegorz Kowalski, en Maryla Sitkowska [ed.], *Grzegorz Kowalski: Prace Dawne i Nowe* (Bydgoszcz: Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 2002), p. 266.

38. Ver Oskar Hansen, *Towards Open Form* (Varsovia: Foksal Gallery Foundation, 2004), p. 121.

39. Łukasz Ronduda, “Games, Actions and Interactions: Film and the Tradition of



Pawel Althamer y Artur Żmijewski, *[S]election.pl*, 2005. El Grupo Nowolipie trabajando en la galería.

ha sostenido, cuando la idea de la forma abierta de Hansen es traducida al arte, ésta trae consigo la “muerte del autor”, abriendo camino hacia “la experimentación y proyectos colectivos (transindividuales) sumamente complejos”.⁴⁰ Kowalski adoptó las ideas de Hansen como un principio pedagógico, pero difiere del racionalismo austero de su maestro al alentar un acercamiento más subjetivo, poético y casi surrealista.

En 2005, Żmijewski y Althamer revisitaron el método pedagógico de Kowalski en un proyecto llamado *Wybory.pl* (*[S]election.pl*). Cuando el CCA Ujazdowski Castle ofreció a ambos artistas exposiciones individuales, ellos decidieron colaborar en una

Oskar Hansen's Open Form”, en Łukasz Ronduda y Florian Zeyfang (eds.), *1, 2, 3... Avant-Gardes: Film/Art between Experiment and Archive* (Varsovia y Berlín: CCA Ujazdowski Castle and Sternberg Press, 2007), p. 91. Además de ser un profesor influyente por derecho propio, Hansen construyó uno de los proyectos de vivienda social más grandes y llevó a cabo varios “estudios de humanización” en aras de mejorar los entornos urbanos existentes contruidos bajo el principio de la “forma cerrada”.

40. Ronduda, “Games, Actions and Interactions”, p. 92.

exposición con base en un proceso con sus antiguos colegas del Estudio Kowalski. Completamente caótica y en mutación constante, la exposición se extendió a lo largo de varias galerías del CCA, pero rompió desafiantemente las convenciones educativas y expositivas al sujetar las contribuciones individuales a una regla: cualquiera podía adaptar o enmendar o mejorar o destruir la obra de alguien más. A diferencia de *Interpol* y otras exposiciones *performativas* discutidas en el Capítulo 7, *[S]elección.pl* estaba abierta al público durante este proceso, y se podía observar los cambios que tenían lugar mientras éstos sucedían. Żmijewski produjo un video de 50 minutos de la experiencia, mostrando múltiples fases que sucedieron a lo largo de varias semanas: desde los artistas haciendo obras y alterando gradualmente las de los otros, hasta Althamer presentando el proceso a otras personas tales como niños, el Grupo Nowolipie y (con gran controversia) a algunas prostitutas. Cuando Althamer lleva a su hija Veronika alrededor del museo en un carrito de súper, ocurre una secuencia reveladora: él la alienta a interactuar con los objetos hasta que un guardia de galerías le pone un alto somero. En esta yuxtaposición de la curiosidad táctil de la niña y la prohibición del museo, el espectador ve aún otra acusación del museo como mausoleo, pero esta vez escenificada como una confrontación entre el entusiasmo de un niño y las prohibiciones entumecedoras de la institución. La cuidadosa edición de este incidente por parte de Żmijewski permite que la relación artista/maestro y espectador/estudiante se aviven en un enfoque particularmente agudo. A lo largo del video vemos dos impulsos divergentes en funcionamiento. Está, por un lado, la necesidad de Althamer de traer a distintas comunidades al museo y su petición beuysiana de que se vean a sí mismas como artistas contemporáneos.⁴¹ Por el otro, está el interés de Żmijewski en el antagonismo y la destrucción, incendiando continuamente los objetos cuidadosamente esculpidos por otros como para aseverar que la creación artística solamente puede ocurrir *ex nihilo*, al borrar tales formas convencionales. Es como si Althamer y Żmijewski quisieran honrar a su antiguo maestro al reescribir sus métodos pedagógicos con mayor mordacidad, alentando a sus colegas y a los empleados del

41. "Me gustaría invitarlos a formar parte de un juego que estamos organizando con nuestros amigos artistas", le dice Althamer a un grupo de niños. "Ustedes son artistas y también nos gustaría invitarlos. Lo son, ¿o no?" Divertidos, ellos gritan de regreso: "Sí" (Artur Żmijewski, *[S]election.pl*, DVD, 2006).

museo a reflexionar con mayor agudeza sobre el significado del arte y por qué tiene que ser exhibido.

Como una exposición, *[S]elección.pl* fue destrozada por la crítica como incomprensible, e incluso Kowalski buscó distanciarse de lo que se estaba haciendo en su honor.⁴² Al igual que *Clase Einstein*, *[S]elección.pl* sugiere que el arte experimental como pedagogía no lleva necesariamente a una obra de arte o a una exposición cohesiva y completada al momento de su realización. Aun más: es revelador que la mejor documentación de *[S]elección.pl* esté basada en el tiempo, igual que las conferencias de Chan o *Estado de Excepción* de Bruguera. A lo largo del video de Żmijewski entendemos que mientras que una muestra puede ser vista dentro de la tradición de la crítica institucional (*qua* un análisis de las funciones y convenciones institucionales), también es una serie de viñetas que documentan una educación –para los niños que pintaron en el piso, para los antiguos colegas del artista que veían sus esfuerzos cruelmente incinerados, y para el museo mismo, como fue visto en el seco intercambio de Żmijewski con una de las mujeres vigilantes–. No obstante, al mismo tiempo sugiere también que la educación es un proceso cerrado de intercambio social, llevado a cabo como compromiso mutuo, de una duración larga, más que la ejecución de actos para ser observados por otros. Se requiere un artista con buen ojo para los detalles dolorosamente reveladores, para dar una estructura y una narrativa atractivas a un intercambio invisible y tan carente de forma.⁴³

IV LO QUE FUNCIONA, PRODUCE

Mi último ejemplo es Thomas Hirschhorn (n. 1957), escultor radicado en París quien, a intervalos regulares durante la última década, ha organizado proyectos sociales de gran escala en la forma de un *monumento*, dedicado a menudo a un filósofo y producido en

42. Invitado por el CCA para tener una muestra en paralelo a *[S]election.pl*, Kowalski prefirió representar su práctica docente a través de una documentación fotográfica más tradicional de sus talleres, que se instaló en una galería por separado.

43. La fuerza de *[S]election.pl* de Żmijewski (que es claramente precursor de su proyecto en solitario *Them* [2007], discutido en el Capítulo 8) muestra la débil convencionalidad de *Einstein Class* (2006) de Krzysztof Visconti.

colaboración con los residentes que viven cerca del sitio donde éste se realiza, generalmente en las afueras de la ciudad. Desde 2004, el componente pedagógico se ha vuelto cada vez más importante para estas obras. *Musée Précaire Albinet* (2004), localizado en el distrito de Aubervilliers, al noreste de París y cerca del estudio de Hirschhorn, involucró la colaboración y el entrenamiento de residentes locales para instalar siete exposiciones semanales de obras prestadas de la colección del Centro Pompidou (Beuys, Warhol, Duchamp, Malévich, Léger, Mondrian y Dalí). Éstos fueron apoyados por un itinerario de eventos semanal: un *atelier pour enfants* [taller para niños] los miércoles, un taller de escritura para adultos los jueves, un debate general los viernes, y una discusión con un crítico o historiador de arte los sábados. Este itinerario continuaba con una cena, hecha por una familia o grupo (usando fondos del proyecto) los domingos; la desinstalación e instalación de las obras en lunes, y la fiesta de inauguración los martes.

Como puede imaginarse, la audiencia primaria del *Musée Précaire Albinet* eran los habitantes locales quienes regresaban regularmente, más que el público general de los entusiastas del arte. En 2009, Hirschhorn abordó el problema de esta división en un proyecto de gran escala localizado en un suburbio de Ámsterdam llamado el Bijlmer. Su título, el *Festival Bijlmer-Spinoza*, fue deliberadamente desorientador: el proyecto no era tanto un festival, sino una instalación ambiental de gran escala para albergar el programa de conferencias y talleres diarios. La construcción fue coronada con una escultura de un libro de gran tamaño (la *Ética* de Spinoza), decorado con banderines y enmarcado por bloques de torres residenciales, una pista para correr y un vía férrea elevada. Una pizarra de avisos y una pila de periódicos gratuitos fueron colocados en la vereda más cercana para atraer a quienes pasaran por ahí, junto con un automóvil cubierto con objetos votivos en colores brillantes para Spinoza. Para entrar a la estructura, uno pasaba por un bar sin licencia. El resto de la instalación tomaba su distribución de la vista aérea de un libro abierto: las "páginas" eran paredes, y los espacios intermedios eran cuartos con diferentes funciones: una biblioteca con libros de y sobre Spinoza, una oficina de periódicos, un *display* de archivo sobre la historia de Bijlmer (incluyendo metraje del choque de un avión que diezmó uno de los edificios en 1992), una sala de internet (acaparada por niños), y un espacio de trabajo para el *Embajador*, un historiador de arte en residencia. Algunos de estos componentes parodiaban

sutilmente los modelos convencionales de *display* didáctico, tales como un plinto que mostraba fotografías ampliadas de “cubiertas de libros importantes de la vida de Spinoza” y una vitrina vacía con la leyenda “Aquí fue exhibido del 2 al 10 de mayo una copia del *Tractatus Theologico-Politicus* de B. de Spinoza”.

Sin importar lo didáctico de estas áreas de archivo/biblioteca, éstas eran menos notorias en este contexto que el itinerario planeado de talleres y conferencias. Cada día se seguía la misma tabla de actividades: “Child’s Play” a las 4:30 p.m., un taller en el cual los niños del Bijlmer aprendieron a hacer el *re-enactment* de obras clásicas de *body art* de los 70 (que culminaban en un performance los sábados); a las 5:30 pm una conferencia del filósofo Marcus Steinweg, y a las 7 p.m. una obra escrita por Steinweg, dirigida por Hirschhorn, y actuada por residentes de la zona. El primer día que fui, los adultos tomaban, hablaban y fumaban marihuana en el bar mientras que los niños (de entre seis y 12 años) estaban absorbidos en el taller “Child’s Play”, gritaban repetidamente la palabra *Abramovic* y hacían muchísimo escándalo.⁴⁴ Después del taller, los niños se quedaban por ahí y jugaban con varias piezas de equipo deportivo mientras que Steinweg daba su clase diaria —una perorata bastante improvisada dictada en inglés, y sin notas, a una audiencia de 10 personas sentadas en sillas de plástico—. El tema era “¿Existe la autonomía?”; ninguno de nosotros tomaba notas, pero esto parecía estar bien, ya que Steinweg realmente no ofrecía argumento alguno, sino un flujo de conciencia filosófico. El aspecto más disfrutable de la cátedra era un efecto de montaje producido por los niños en caminadoras y la actividad general alrededor del bar mientras Steinweg balbuceaba con seriedad. El despliegue de estas yuxtaposiciones era más emotivo y significativo que el contenido supuestamente académico de la conferencia.

Después de exactamente media hora, Steinweg paró de hablar y la gente se amontonó en el bar. Durante el interludio, Hirschhorn preparó el escenario para la obra de las 7 p.m., moviendo el equipo deportivo al frente del escenario —junto con micrófonos, altavoces y una caja de tamaño humano envuelta al punto de saturación con cinta canela— y rodeó todo esto con una “pared de

44. Los talleres “Child’s Play” fueron implementados por el curador Guillaume Désanges, pero liderados por el profesor local Muriel Monsels. Désanges había usado este formato de *re-enactment* previamente en un taller para niños de ocho años en Iasi, Rumania.

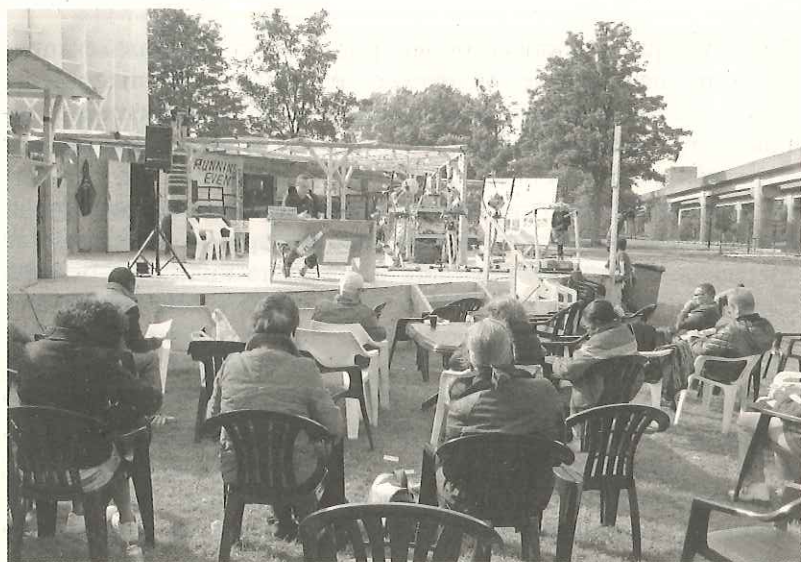
ladrillos", torcida y amarilla, pintada en una sábana. Lo que procedió es difícil de describir como una obra. A pesar de que estaba en holandés en su totalidad, aún podía darme cuenta de que no había personajes, no había una trama y no tenía narrativa. Había siete *performers* —aunque esto variaba cada noche, dependiendo de cuántos decidían aparecer—. Todos ellos leían de un guión en mano, y decían sus líneas por turnos, de manera vacilante, mientras también realizaban diversas tareas físicas: trabajar sobre la caminadora, pegarle a una pera de boxeo, levantar una copia de cartón de gran tamaño de la *Ética* como si fuera una pesa, o retirarse a una caja de cartón alargada para anunciar el edicto que desterró a Spinoza de Ámsterdam en 1656. No ahondaré en la obra, sólo mencionaré mi frustración entretenida frente a su impenetrabilidad (para mí, pero también para los *performers* con quienes hablé).⁴⁵ Mirando a la audiencia, no pude entender por qué tal mezcla de personas seguía viniendo para escuchar estas conferencias oscuras y observar estos *performances* opacos —casi penosos—. Sin embargo, al vivir nuevamente toda la experiencia al día siguiente, me di cuenta de que esta presencia colectiva aleatoria era el punto. La lluvia chispeaba, así que había menos acción periférica; al escuchar a Steinweg y observar a la audiencia, entendí que la función de la conferencia no era una transferencia de información, sino de una experiencia compartida en la que varios sectores diferentes de la sociedad se reunían. No necesitabas seguir el contenido, sólo darte un espacio silencioso y meditativo (no muy diferente a estar en una iglesia no denominacional al aire abierto) y usar este tiempo para ponderar todo que viniese a la mente.

Durante la obra, la llovizna se convirtió en una lluvia torrencial. Por primera vez durante el *Festival Bijlmer-Spinoza*, el *performance* tuvo que suspenderse y retomarse adentro, en un espacio amontonado bajo toldos de plástico. La audiencia enlodada rodeó al elenco, mientras que la lluvia golpeaba el techo de plástico y causaba que chorrearan algunas goteras, lo cual hacía que las voces de los *performers* fueran casi inaudibles. El final de esta obra tremendamente abstracta y casi dadaísta fue una secuencia en la cual dos de los hablantes alternaban las líneas *Wat functioneert, dat pro-*

45. A una *performer* de Suriname en sus veintes, le pregunté: "¿Qué piensan de nosotros, sentados aquí, escuchando esta obra que no entendemos?" Me contestó: "Estoy pensando: 'qué piensan ellos de nosotros, ¡que actuamos esta obra que nosotros no entendemos!'"



Thomas Hirschhorn, *The Bijlmer-Spinoza Festival*, 2009, talleres "Child's Play".



Thomas Hirschhorn, *The Bijlmer-Spinoza Festival*, 2009, Marcus Steinweg dando cátedra.



Thomas Hirschhorn, *The Bijlmer-Spinoza Festival*, 2009, la Obra Spinoza.

duceert (lo que funciona, produce) por dos minutos (que se sintieron como diez); esto se convirtió en un hechizo frente al ambiente menos empático y funcional de todos. Fue tan sensiblemente gracioso como extremadamente conmovedor. Nadie estaba ahí por otra razón que por el deseo de ver y hacer la misma cosa: compartir una obra de teatro iniciada por un artista, cuya energía singular propulsó que un gentío completamente dispar y autoelegido se apareciera cada noche y actuara u observara una obra abstracta que en realidad nadie entendía. La médula del *Festival Bijlmer-Spinoza* parecía ser esta yuxtaposición de tipos sociales alrededor de una serie de objetos meditativos que nunca eran lo que parecían ser realmente. Las conferencias del filósofo no eran argumentos por ser comprendidos o disputados, sino performances de filosofía; eran el equivalente hablado de pilas de ensayos de Steinweg fotocopiados que forman una presencia escultórica en otras instalaciones de Hirschhorn (por ejemplo, *U-Lounge*, 2003). El significado de la producción teatral radicaba también en el hecho de su desempeño obstinado, que sucedía cada día incesantemente, sin importar el clima o el número de *performers* que aparecieran. Al igual que las conferencias, no tiene sentido analizar el contenido

específico de este desastroso espectáculo; es más importante poner atención a su existencia continua, traída a la realidad por el artista, quien logró motivar a la gente a llevar a cabo algo lo suficientemente extraño para cautivar constantemente a la audiencia. De forma similar, el periódico debía ser producido cada día, sin importar la disponibilidad de noticias, imágenes o historias relevantes. En ningún punto del *Festival Bijlmer-Spinoza* fue analizado en una manera directa el contenido ostensible que nos era dado. El proyecto es más afín a la máquina, cuyo significado radica en la producción y presencia colectiva, y sólo estaba siendo producida de forma secundaria en el contenido; no era muy diferente al arte de performance que se basa en resistir –motivo por el cual los talleres “Child’s Play” parecían una inclusión tan apta–.

Hirschhorn asegura frecuentemente que él no está interesado en la *participación* o en el *arte comunitario* o en la *estética relacional* como etiquetas para su trabajo; prefiere la frase *Presencia y producción* para describir su acercamiento al espacio público:

Quiero buscar una alternativa a este término perezoso, repugnantemente “democrático” y demagógico de la *participación*. No estoy a favor de un “arte participativo”, es tan estúpido porque cada pintura antigua te hace mucho más “participativo” que el “arte participativo” de hoy, porque, en primera, toda la participación real es ¡la participación del pensamiento! ¡*Participación* es sólo una palabra más para *consumo*!⁴⁶

La conjunción de Hirschhorn entre arte, teatro y educación en el *Festival Bijlmer-Spinoza* resultó muy memorable porque evitó las trampas de tanto arte participativo en el cual no hay espacio para la reflexión crítica ni para una posición espectral. Varias audiencias eran apeladas simultánea y equitativamente: tanto los visitantes de la exposición *Straat van Sculpturen*, a la cual estaba integrado el proyecto, como a los residentes locales que manejaban y usaban el sitio. Como Chan en su recuento de *Godot*, Hirschhorn ofrece una lectura impresionantemente pulida sobre el proyecto, articulando sus cuatro fases (preparación, instalación, exposición, desmantelamiento) y 16 *ejes* de actividad, pero este panorama estructural fracasa en comunicar la impredecible mezcla social que estaba magnetizada por su idiosincrásica celebración de

46. Hirschhorn, correo electrónico a la autora, 7 de marzo de 2009.

Spinoza. Hirschhorn ha producido anteriormente la documentación de sus *monumentos* bajo la forma de un libro, reuniendo toda la correspondencia, imágenes, cobertura de prensa y retroalimentación por parte de la audiencia en una publicación apabullantemente densa que sirve como un análogo textual para la complejidad social y organizacional del evento. No obstante, a diferencia del razonamiento claramente estructurado de Chan, hay una contradicción abierta entre las palabras y los métodos de Hirschhorn: hace afirmaciones del arte como una fuerza de no alienación que es poderosa, autónoma y casi trascendental, pero a través de proyectos que se vierten en la complejidad de antagonismos sociales y nos inundan con preguntas extraartísticas. Subrayando esto hay un principio de montaje de incompatibilidades coexistentes: si las instalaciones presentadas en galerías de Hirschhorn yuxtaponen terribles imágenes de violencia con alta cultura y filosofía (p. ej. *Concretion-Re*, 2007), y (en su cúspide) palpitan con pesimismo y enojo social, sus proyectos públicos yuxtaponen clases sociales, razas y edades distintas con una defensa impávida de la filosofía y el arte, y pulsan con un optimismo excéntrico. Se ha puesto de moda que los artistas contemporáneos adopten el papel de programar conferencias y seminarios, a menudo como sustituto para la investigación; en el caso de Hirschhorn, estos eventos se sostienen *in toto* como una forma de investigación artística y experimentación social. El *Festival Bijlmer-Spinoza* reunió una serie de elementos de montaje supuestamente incompatibles para provocar encuentros colectivos no anticipados y duracionales; estas experiencias pueden estar sujetas en parte a criterios artísticos que hemos heredado del arte de performance, aun si ellos también piden que extendamos estos criterios hacia nuevas direcciones.

V EDUCACIÓN, EN TEORÍA

Hirschhorn es un personaje complicado para concluir este capítulo, dado que sostiene descaradamente que el arte es la motivación central de su trabajo, y que está más interesado en espectadores que en estudiantes.⁴⁷ Sus contemporáneos han tendido a involu-

47. “¿Los estudiantes son secundarios?” –Sí, absolutamente, ¡los estudiantes son secundarios! Los estudiantes son secundarios –pero no la audiencia– ¡no la audiencia

crarse con esta pregunta mediante la combinación de la producción de estudiantes y espectadores en formas distintas: Arte de Conducta de Bruguera y *unitednationsplaza* (2007–2008) y *Night School* (2008–2009) de Anton Vidokle unen un procedimiento de solicitud y apertura a todos los asistentes.⁴⁸ Pero en todos estos ejemplos contemporáneos, el artista opera desde la posición de un entusiasta *amateur* más que la de un experto informado, y delega el trabajo de dictar clase a otros. Es como si el artista quisiera ser de nuevo estudiante, pero hace esto mediante el establecimiento de su propia escuela desde la cual aprender, combinando la posición de estudiante/maestro. El modelo teórico más celebrado para esto es *El maestro ignorante* (1987) de Jacques Rancière, en el cual examina el caso de Joseph Jacotot, profesor poco ortodoxo del siglo XIX, que es francés, pero se encuentra frente a una clase que únicamente habla flamenco.⁴⁹ Ellos no tienen lenguaje en común, lo que hace imposible la transmisión de conocimiento directa; Jacotot resuelve esto leyendo junto con el grupo un libro bilingüe, comparando exhaustivamente el texto en francés y el texto en flamenco. Lo que le interesa a Rancière no es el resultado exitoso de esta tarea (que los estudiantes aprendan a hablar francés o su comprensión del contenido del libro), sino la suposición de Jacotot de una *igualdad de inteligencia* entre él mismo y sus estudiantes. El punto no es, para Rancière, probar que toda la inteligencia es

no exclusiva!... Entonces ésta es la primera distinción: ‘audiencia no exclusiva’ vs. ‘estudiantes’ y, siguiendo esto, ¡no tomo a la audiencia no exclusiva por estudiantes! (mi misión es trabajar siempre para la audiencia no exclusiva)... Dar una ponencia, un taller o un seminario sobre mis proyectos no es un gesto de educación o de una actitud pedagógica; para mí es un obsequio, un obsequio agresivo. Es una Forma. Y es la afirmación de que el Arte –porque es Arte– puede transformar a cada ser humano.” (Hirschhorn, correo electrónico a la autora, 7 de marzo de 2009.)

48. Vidokle describe *Night School* como “una serie informal y libre de seminarios, conferencias, ponencias, proyecciones de filmes y performances ocasionales de tipo universitario enfocados en arte contemporáneo, que continúa durante un año.” Las ponencias eran abiertas al público, mientras que al mismo tiempo un grupo modular de 25 estudiantes tenía seminarios extra con el ponente invitado. Anton Vidokle, “*Night School* opening remarks, January 2008”, disponible en www.newmuseum.org.

49. Jacques Rancière, *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (Barcelona: Laertes, 2003). Para una buena crítica del ensayo de Rancière, ver Kristin Ross, “Rancière and the Practice of Equality”, en *Social Text*, 29, 1991, pp. 57–71.

igual, sino ver lo que puede lograrse con esa suposición. Para Rancière, la igualdad es un método o un principio de trabajo, más que un objetivo: la igualdad se verifica continuamente al ser puesta en práctica. *El maestro ignorante* fue escrito contra el contexto de los cambios educativos que tenían lugar en Francia durante los 80, pero también es, como mucha de la producción de Rancière, un rechazo a su propio antiguo maestro, Louis Althusser, quien entendía la educación como la transmisión de conocimiento a sujetos que no tienen este conocimiento.⁵⁰

El libro de Rancière ha sido citado con frecuencia en discusiones recientes de arte y pedagogía —aunque más por su título pegajoso y el estudio de caso de Jacotot que por su teorización de la igualdad—, pero es sorprendente que su polémica no haga referencia a la emergencia de la pedagogía crítica a finales de los 60, que intentaba empoderar a los sujetos a través de medios muy similares.⁵¹ Uno de los textos fundacionales de la pedagogía crítica es la *Pedagogía del oprimido* (1968) de Paulo Freire, que pone en tela de juicio el modelo *bancario* de educación mediante el cual los maestros depositan información en los alumnos para producir sujetos manejables en un aparato social paternalista —una técnica que refuerza la opresión más que permitir que la conciencia de los estudiantes de su posición como sujetos históricos sea capaz de producir el cambio—. Freire en América Latina, al igual que Henry Giroux en Estados Unidos, propone al maestro como un coproductor de conocimiento, facilitando el empoderamiento del estudiante a través de la colaboración colectiva y no autoritaria. A diferencia de Rancière, es significativo que Freire argumente que la jerarquía jamás puede ser borrada del todo: “El diálogo no existe en un vacío político. No es un ‘espacio libre’ donde dices lo que

50. Por ejemplo, Althusser escribió en 1964 que “La función de enseñar es transmitir un conocimiento determinado a los sujetos que no poseen este conocimiento. La situación de la enseñanza yace por tanto en la condición absoluta de una *inequidad entre el conocimiento y el no conocimiento*”. Ver Louis Althusser, “Problèmes Etudiants”, en *La Nouvelle Critique*, 152, enero 1964, citado en Kristin Ross, “Translator’s Introduction”, en Rancière, *The Ignorant Schoolmaster* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1991), p. xvi. Althusser argumentaría también que este modelo es esencial para que los estudiantes comprendan su posición de clase.

51. Basada en el marxismo y la teoría cristiana de la liberación, la pedagogía crítica ve la educación como una práctica participativa y colectiva para la justicia social. Sus principales teóricos son Paulo Freire, Henry Giroux e Ivan Illich.

quieres. El diálogo sucede dentro de un programa o contenido. Estos factores condicionantes crean tensión al lograr cometidos que estaban establecidos para la educación dialógica.” En otras palabras, la pedagogía crítica retiene la autoridad, pero no el autoritarismo: “El diálogo implica una tensión permanente entre la autoridad y la libertad. Sin embargo, en esa tensión, la autoridad continúa *siendo* porque ella permite que surjan las libertades de los alumnos, las cuales crecen y maduran, precisamente porque la autoridad y la libertad aprenden la autodisciplina.”⁵² El marco de trabajo de Freire aplica igualmente a la historia del arte participativo que he estado trazando a lo largo de este libro: un artista individual (maestro) le otorga al espectador (estudiante) libretas dentro de una forma nueva y autodisciplinada de autoridad. De forma reveladora, los mejores ejemplos proveen “programa y contenido” (Spinoza, por ejemplo, o Beckett), en lugar de un espacio utópico de colaboración abierta y sin dirección.

La pedagogía crítica puede ser vista por lo tanto como una ruptura en la historia de la educación que es contemporánea a las revueltas en la propia historia del arte alrededor de 1968: su insistencia en el colapso de la jerarquía maestro/alumno y la participación como una ruta de empoderamiento encuentra su correlación directa en el colapso de la especificidad de medios y en la atención agudizada a la presencia y al papel del espectador en el arte. Continuando con esta analogía, podríamos decir incluso que la educación tiene su propia vanguardia histórica en la escuela experimental Summerhill, fundada por A.S. Neill en 1921, cerca de Dresde, y trasladada al Reino Unido dos años después. Neill afirmaba que al empezar la escuela, él había dejado la educación y tomado la psicología infantil (de hecho, él mismo se sometió a análisis con Wilhelm Reich posteriormente). Inicialmente, los primeros alumnos eran niños problemáticos que habían sido expulsados de otras instituciones, parecido a *Clase Einstein* de Althamer; en varias ocasiones Neill lidió con ellos al subvertir su propia autoridad —alentando a los vándalos a que estrellaran más ventanas, y cosas así—. ⁵³ Summerhill continúa operando con base en una anarquía autoorganizada, con asistencia voluntaria a clases, sin castigos por

52. Freire, en Paulo Freire e Ira Shor, *Miedo y osadía: la cotidianidad del docente que se arriesga a practicar una pedagogía transformadora* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2014), p. 164.

53. Ver Christopher Turner, “Free-for-all”, en *Cabinet*, 39, otoño 2010, pp. 63-66.

decir groserías, y reglas establecidas junto con los alumnos en las reuniones semanales. Como escribe A.S. Neill:

No podéis hacer a los niños aprender música ni ninguna otra cosa sin convertirlos en cierto grado en adultos abúlicos. Los convertís en aceptantes del *statu quo*, cosa buena para una sociedad que necesita individuos dócilmente sentados en escritorios tristes, parados tras los mostradores, que tomen mecánicamente el tren suburbano de las 8:30; en resumen, una sociedad sustentada sobre las raídas espaldas de hombrecillos amedrentados, de conformistas mortalmente asustados. [...] Summerhill es una escuela autogobernada y democrática en su forma. Todo lo relacionado con la vida social o de grupo, incluido el castigo a las infracciones sociales, se determina mediante el voto en las asambleas generales de los sábados por la noche.⁵⁴

Summerhill continúa siendo un foco de controversia en el Reino Unido debido a sus batallas habituales con la OFSTED (Oficina para los Estándares en Educación, Servicios y Habilidades para los Niños, por sus siglas en inglés), más recientemente en 2007. Sin embargo, su reputación anárquica es tratada erróneamente: como en Freire (y en los mejores ejemplos de arte participativo), su organización mantiene la tensión dialéctica entre libertad y estructura, control y agencia. Pero si la pedagogía crítica y el arte participativo producen efectivamente una forma de crítica institucional dentro de sus respectivas disciplinas en los 60, ¿qué significa para estos dos modos que converjan con tal frecuencia hoy día, como lo hacen en los proyectos de la década anterior?

VI CAPITALISMO ACADÉMICO

Anton Vidokle, el artista-curador de *unitednationsplaza* y *Night School*, observó recientemente que

Las escuelas son uno de los pocos lugares donde la experimentación es alentada hasta cierto grado, donde el énfasis está supues-

54. A.S. Neill, *Summerhill: un punto de vista radical sobre la educación de los niños* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), p. 27.

tamente en el proceso y en el aprendizaje más que en el producto. Las escuelas son también instituciones multidisciplinarias por naturaleza, donde el discurso, la práctica y la presentación pueden coexistir sin privilegiar una sobre la otra.⁵⁵

Sin embargo, desde una posición interna de la academia, este énfasis en la experimentación libre puede parecer algo idealizado. Desde los 80, la academia profesional en el Reino Unido, y cada vez más en Europa, ha estado más sujeta a los cortes continuos de los subsidios gubernamentales, llevando a la educación superior a operar dentro de un esquema de negocios.⁵⁶ Las actividades de investigación empresarial, al alentar alianzas con la industria, incrementaron la participación estudiantil a un costo nacional menor, y al incentivar el reclutamiento de estudiantes no europeos que pagan cuotas más altas llevaron a la invasión del interés por las ganancias en la universidad y a lo que se ha llamado *capitalismo académico*.⁵⁷ Como tal, el *ethos* de la educación ha cambiado en consecuencia. En *The University in Ruins* (1996), Bill Readings sostiene que la universidad estuvo “ligada alguna vez al destino del Estado-nación por virtud de su papel como productora, protectora e inculcadora de una idea de cultura nacional”.⁵⁸ Esta situación ha cambiado en la globalización económica: la función de la universidad ya no está ligada a la autorreproducción del Estado-nación. Por el contrario, la moneda clave de la universidad actual, plantea

55. Anton Vidokle, “Night School opening remarks, January 2008”, disponible en www.newmuseum.org.

56. Esto se debe al retiro gradual de recursos económicos estatales a la vez que un mayor involucramiento del Estado en la regulación y manejo de las universidades. Ver Henry Miller, *The Management of Change in Universities: Universities, State and Economy in Australia, Canada and the United Kingdom* (Buckingham: Open University Press, 1995). Para un recuento escalofriante de cómo la academia británica ha terminado siendo controlada por modelos de negocio importados de los EEUU, ver Simon Head, “The Grim Threat to British Universities”, en *New York Review of Books*, 13 de enero de 2011.

57. Sheila Slaughter y Larry L. Leslie, *Academic Capitalism: Politics, Policies and the Entrepreneurial University* (Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1997), pp. 8-9.

58. Bill Readings, *The University in Ruins* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996), p. 3.

Readings, ya no son la cultura ni los valores morales, sino un concepto sin referencia de la *excelencia*: no importa *qué* es lo que esté siendo enseñado o investigado, sólo que esté siendo hecho *de manera excelente*. Esta situación ha cambiado aún más recientemente. Desde el colapso financiero de 2008, el estándar de comparación ya no es la excelencia, sino el éxito de mercado: si el contenido atrae a los estudiantes, y por lo tanto ingresos, está justificado.⁵⁹

El capitalismo académico lleva a cambios en los papeles tanto de los estudiantes como de los maestros, y afecta la estética y al *ethos* de una experiencia educativa. Hoy día es el administrador más que el maestro la figura central de la universidad.⁶⁰ Los objetivos de aprendizaje, el criterio de evaluación, el control de calidad, los reportes, las encuestas y un rastro abundante de papeleo (para combatir a los estudiantes potencialmente litigantes) son más importantes que el contenido y la transferencia experimental. La evaluación debe realizarse con procedimientos estandarizados que permiten puntos de crédito que son comparables a lo largo de todas las materias en la universidad –y con la introducción del Proceso de Bologna (1999), a lo largo de todo Europa–.⁶¹ En el Reino Unido, la introducción de colegiaturas a inicios de los 90 y el reemplazamiento de becas por préstamos para estudiantes, ha convertido rápidamente a los estudiantes en consumidores. Cada vez más, la educación es una inversión financiera, más que un espacio creativo de libertad y descubrimiento; un paso en la carrera, más que un lugar de interrogación epistemológica en su propio bien. Ostensiblemente, en nombre de proteger los derechos de los estudiantes, se han introducido laboriosos métodos de control que

59. Ver Claire Bishop, “Con-Demmed to the Bleakest of Futures”, en *e-flux journal*, 22, disponible en www.e-flux.com.

60. Ver Readings, *The University in Ruins*, p.3. Compararíamos este cambio con aquel del director de un museo de arte contemporáneo, quien hoy es más probablemente un administrador y recaudador de fondos que historiador de arte.

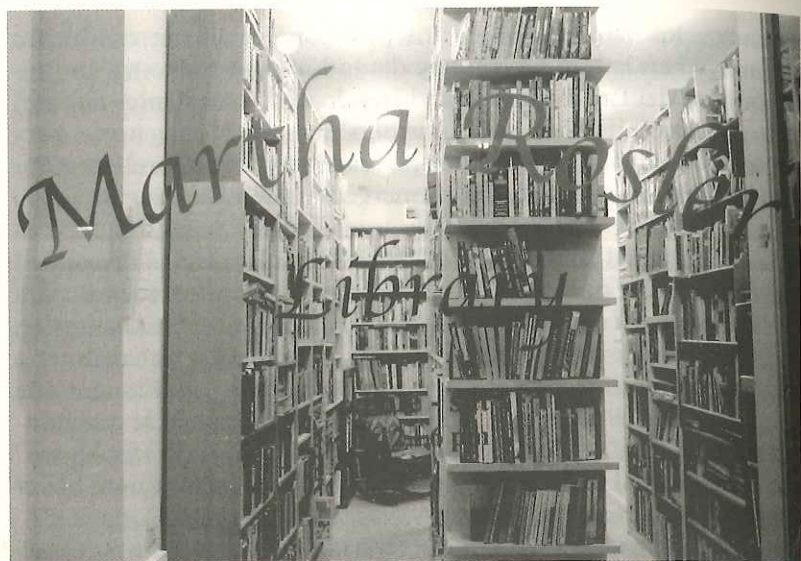
61. Ver Dietrich Lemkel, “Mourning Bologna”, en *e-flux journal*, 14, marzo de 2010, disponible en www.e-flux.com. BBC News reportó que el Acuerdo de Bologna llevaría a un “mercado de posgrados más grande, con decenas de miles de cursos nuevos de nivel superior. El reporte para el grupo de negocios escolares dice que éstos incluirán 12 000 cursos nuevos de negocios” (<http://news.bbc.co.uk>, 21 de enero de 2005). El Acuerdo de Bologna también cambia el *ethos* de la educación misma. Los grados serán programas a corto plazo con resultados claros y comparables, en lugar de un sistema más individual hecho de la medida de las necesidades de cada sujeto.

sujetan a los estudiantes y a los profesores a un entrenamiento exhaustivo en la burocracia: hoy día todos los estudiantes en universidades del Reino Unido (incluyendo a los estudiantes de arte) deben llenar un “Plan de desarrollo personal” obligatorio para tratar el desarrollo de sus carreras, un mecanismo para asegurar que los artistas y académicos emergentes siempre tengan el ojo puesto en desarrollar “habilidades transferibles” para un futuro en la “economía del conocimiento”. En otras palabras, la universidad contemporánea parece cada vez más entrenar a los sujetos para la vida bajo el capitalismo global, iniciando a los estudiantes en toda una vida de deudas, mientras que fuerzan a los trabajadores a formas incluso más pesadas de responsabilidad y rendimiento de cuentas administrativo y al monitoreo disciplinario. Más que nunca, la educación es el centro de un “aparato de Estado ideológico” a través del cual las vidas son moldeadas y manejadas para bailar al ritmo de la tonada dominante.

Es claro que un interés *curatorial* en la educación es una reacción consciente a estas tendencias. En 2006, el Museo Van Abbe en Eindhoven, el Museo van Hedendaagse Kunst en Amberes, y el Hamburg Kunstverein colaboraron en una conferencia y proyecto expositivo llamado *A.C.A.D.E.M.Y* que se posicionaba explícitamente como una respuesta a estos cambios ideológicos, y específicamente en contra del Proceso de Bologna.⁶² Para los curadores de *A.C.A.D.E.M.Y*, la autonomía de la universidad y el museo están bajo amenaza por igual, y aun así ambas instituciones ofrecen el más grande potencial para pensar de nuevo cómo generamos el conocimiento —y, por supuesto, para comprender qué tipo de autonomía y libertad queremos defender—.⁶³ Es más difícil sostener que los *artistas* contemporáneos están involucrándose con estos cambios directamente, aun cuando estos cambios ideológicos forman el telón de fondo más desafiante para el surgimiento

62. Ver Irit Rogoff, “Academy as Potentiality”, en *A.C.A.D.E.M.Y* (Frankfurt: Revolver, 2006), pp. 13-20.

63. Las palabras clave para el proyecto *A.C.A.D.E.M.Y* y para la escritura de Rogoff sobre el “giro educativo” en la práctica curatorial son *potencialidad* y *actualización*. Define la potencialidad como una posibilidad que no está limitada a una habilidad, y una posibilidad de fracaso. La actualización se refiere al potencial de liberación de los objetos, situaciones, actores y espacios. (Rogoff, “Turning”.) La prioridad que da Rogoff al fin abierto como un valor inherente corre en paralelo a aquél de varios artistas contemporáneos.



Martha Rosler Library, Nueva York, 2006.

reciente del interés en la educación como el espacio de cambio político. Mientras que Group Material estaba influenciado explícitamente por Paulo Freire, los modelos pedagógicos formativos de los artistas aquí discutidos parecen bastante idiosincrásicos a primera vista: sus propios maestros (en el caso de Althamer), o Joseph Beuys (en el caso de Bruguera y Hirschhorn). Aun así, señala Mark Dion, hay un sentimiento general entre los artistas que enseñan en escuelas de arte de que “la educación como experiencia contracultural está en peligro de extinción”: no simplemente a través de los estrictos horarios asignados a cada clase (porque el uso de cada salón tiene un costo), sino a través del entrenamiento obligatorio en la “sensibilidad de la facultad”, diseñado para eliminar la fraternización y todo riesgo de conductas impropias entre estudiantes y maestros.⁶⁴

64. Mark Dion, conversación con la autora, 25 de noviembre de 2009. Ésta es una razón por la cual Dion (junto con J. Morgan Puett) ha establecido Mildred's Lane, un programa de residencias de verano para estudiantes de arte en una granja en Pennsylvania. Ver www.mildredslane.com.



Lia Perjovschi, *Centro para Análisis de Arte*, 1990.

La hiperburocratización de la educación en el hemisferio occidental no da cuenta, por supuesto, de los artistas que se orientan a la educación en contextos no occidentales, donde sus proyectos tienden a ser una compensación para deficiencias institucionales más agudas. La diferencia es evidente en dos proyectos contemporáneos de bibliotecas realizadas por artistas: *Martha Rosler Library* (2006), una colección de libros de artista que la artista estadounidense ha compilado desde finales de los 60, y el *Archivo de Arte Contemporáneo* o *Centro para Análisis de Arte* (1990-) de Lia Perjovschi en Bucarest, una colección idiosincrásica de artículos y publicaciones fotocopiadas acumuladas desde la caída de la dictadura de Ceaușescu que es albergada en su estudio. Si la biblioteca de Rosler tiene un enfoque multidisciplinario y una función doble (es una sala de lectura y ayuda a superar su problema de espacio en Nueva York), entonces la sala de Perjovschi provee un recurso para el arte contemporáneo que no existe en ningún otro lugar en Bucarest; acoge particularmente a los estudiantes de la Academia (localizada en el vecindario de su estudio), donde las prácticas conceptuales y de performance aún no se enseñan. Dentro de la sobredisponibilidad cultural de Nueva York existe el riesgo de que la biblioteca de Rosler termine siendo un retrato de la artista, una

escultura que adquiere significado si se está familiarizado ya con su obra.⁶⁵ Para Perjovschi, al contrario, el acto de ensamblar esta información es simultáneamente una continuación de su práctica, como se ve en sus dibujos que cartografían ideas y referencias tomadas de forma autodidacta de fuentes de Europa occidental y Europa oriental, y un recurso colectivo para los artistas jóvenes en Bucarest. El punto aquí no es afirmar que Rosler o Perjovschi ofrecen un proyecto mejor, pues los contextos son difícilmente comparables. El punto es que los proyectos pedagógicos responden a las diferentes urgencias de su momento, incluso si ambas ofrecen una reflexión sobre la disciplinarietà, la funcionalidad y el papel de la investigación dentro del arte.

VII EDUCACIÓN ESTÉTICA

Sería una omisión concluir este capítulo sin considerar al arte mismo como una forma de educación, sin importar su forma o medio. Las 28 *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Friedrich Schiller fueron publicadas en 1795, en parte en respuesta a lo que Schiller percibía como los barbarismos de la Revolución Francesa. La lucha del pueblo francés por los derechos humanos y la libertad política había llevado, a sus ojos, no a un reino de libertad y humanidad, sino a la violencia y el terror. El problema de la educación política se convirtió en el problema del progreso humano en general según Schiller; atrapado entre el “estado natural” (los impulsos físicos) y el “estado de la razón” (la racionalidad fría), el hombre podía encontrar —según Schiller— el camino al perfeccionamiento moral a través de la educación estética. Al hacer este argumento, Schiller se opuso a la *Crítica del juicio* (1790) de Kant, especialmente con su teoría de la belleza desinteresada separada de las necesidades corpóreas y sujeta en cambio a los rigores del método trascendental de Kant. Para Schiller, el acercamiento de Kant contradecía la conexión profunda entre el arte y los impulsos individuales: para educar al espectador, sostenía, el arte tenía que conservar una conexión con el caos corpóreo que decía conquis-

65. La *Biblioteca Martha Rosler* salió de gira de Nueva York a Liverpool, Edimburgo, París, Frankfurt, Berlín y Amberes (en otras palabras, a sedes europeas que podían cubrir los costos de transportación).

tar, no permanecer distanciado de él. Si Kant había propuesto una separación de las facultades, cada una articulada de manera distinta de acuerdo con su dominio (lo moral, lo racional, lo estético), Schiller enfatizó una oposición binaria (lo físico y lo intelectual) y lo convirtió en etapas hacia un objetivo: desde lo físico, a través de lo estético, a lo moral.⁶⁶ En las *Cartas* de Schiller, el “juego libre de la imaginación y el entendimiento” se convirtió en la fusión de impulsos de vida contradictorios en una forma de juego que tiene su propia seriedad. Para Schiller, la estética está atada fundamentalmente a la educación, esto es, al mejoramiento moral del individuo sin refinar.

El grado al cual las *Cartas* de Schiller delinean un escenario ideal o se pretende que sean un programa pedagógico completo permanece poco claro. A pesar de que las *Cartas* fueron producidas para un príncipe danés, y de que reconocen que una reforma social es el requisito previo para la educación estética, las ideas de Schiller encontraron no obstante la aplicación práctica de su influencia en su colega, Wilhelm von Humboldt, quien integró su noción de *Bildung* en las reformas al sistema de educación superior en Prusia en 1809. El mismo problema de la *educación real* o *ideal*, una *audiencia universal* o *estudiantes específicos*, encara todos los proyectos de orientación pedagógica actuales. Muy pocos de estos proyectos logran superar el espacio entre una “primera audiencia” de estudiantes-participantes y una “segunda audiencia” de espectadores posteriores. Quizá esto es porque, a fin de cuentas, la educación no tiene espectadores.⁶⁷ La educación más efectiva es un proceso social cerrado: como observa Roland Barthes, “la famosa ‘relación de enseñanza’ no es la relación del maestro con los alum-

66. “El ser humano, en su estado físico, soporta pura y simplemente el poder de la naturaleza; se libra de este poder en el estado estético, y lo domina en el estado moral.” Friedrich Schiller, “Vigésimo cuarta carta”, en *Cartas sobre la educación estética del hombre* (Barcelona y Madrid: Anthropos: 1990).

67. A uno le viene a la mente la artista brasileña Lygia Clark, quien insistía en esta privacidad con sus experimentos en La Sorbona a inicios de los 70. Yve-Alain Bois recuerda que cuando un curador le pidió ir a sus clases, ella estalló en ira: “Era imposible ‘asistir’ a uno de estos ‘cursos’ para retirarse de ellos como espectador. Quien fuera que no deseara tomar parte en el gran cuerpo colectivo aquí fabricado, cada vez de acuerdo con un rito distinto, era enviado a empacar.” Clark, citada en Bois, “Nostalgia of the Body”, en *October*, 69, verano 1994, p. 88.

nos, sino la relación de aquellos a quienes se enseña entre ellos”.⁶⁸ La pedagogía institucional no necesita abordar jamás la pregunta sobre su comunicabilidad a aquellos más allá del salón de clases (y si lo hace, sólo es bajo la forma de cuestionarios de evaluación totalmente inadecuados). Aun así, esta tarea es esencial para los proyectos en el ámbito artístico, si es que desean satisfacer las ambiciones de una educación estética. Para todo lo que Barthes enfatiza la dinámica libidinal invisible del seminario, también logra comunicarnos esto en su maestría del lenguaje. Parece revelador que cuando los ejemplos actuales más exitosos a nivel artístico de pedagogía-como-arte logran comunicar una experiencia educacional a una audiencia secundaria, es a través de modos que son duracionales o *performativos*: a través de video (Żmijewski), exposición (Bruguera), conferencia (Chan) o publicación (Hirschhorn). La audiencia secundaria es imposible de eliminar, pero es esencial también, ya que mantiene abierta la posibilidad de que *cualquiera* puede aprender algo de estos proyectos: permite que ejemplos específicos se hagan generalizables, estableciendo una relación entre lo particular y lo universal, que es mucho más generativo que el modelo del gesto ético ejemplar.

No obstante, para concluir, debemos preguntar qué tan cerca queremos permanecer de los términos del proyecto de Schiller. Al rechazar la afirmación de Kant sobre la autonomía del arte, Schiller instrumentaliza efectivamente lo estético: fusiona los dos polos opuestos de la sensualidad física y la razón intelectual con el fin de lograr una moralidad que llegue más allá de lo individual. Al hacer esto, el estado estético es una mera vereda hacia la educación moral, más que un fin en sí mismo.⁶⁹ La cita que da forma al título de este capítulo nos da una pista a otro marco de trabajo, uno que opera desde una relación menos autoritaria con la moralidad. Casi al final de su último libro, *Caosmosis* (1993), Félix Guattari pregunta: “¿Cómo hacer vivir una clase escolar como una obra de arte?” Para Guattari, el arte es una fuente infinitamente renovable

68. Roland Barthes, “En el seminario”, en *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Paidós, 2009), p. 391. Comienza el artículo con una emotiva observación: “Nuestra asamblea es pequeña, no en interés de la intimidad, sino de la complejidad: es necesario sustituir la grosera geometría de los grandes cursos públicos por una topología sutil de las relaciones corporales, cuyo saber sería el *pre-texto*”.

69. A diferencia de lo bello, que para Kant permanece autónomo, “la propositividad sin propósito”, en contraste notorio a la razón práctica y la moralidad.

de energía vital y creación, una fuerza de mutación y subversión constante.⁷⁰ Despliega un esquema tripartito del desarrollo del arte, sosteniendo que estamos al borde de un nuevo paradigma en el cual el arte ya no está sujeto al capital. En este nuevo estado de la cuestión, que él llama *paradigma ético-estético*, el arte debería reclamar “una posición clave de transversalidad con respecto a otros Universos de valor”, provocando formas mutantes de subjetividad y rehumanizando las instituciones disciplinarias.⁷¹ Para Guattari, la transversalidad denota “una creatividad militante, social e indisciplinada”; es una línea más que un punto, un puente o un movimiento, impulsado por el grupo Eros.⁷² Con fines ilustrativos, uno no puede sino pensar en la institución experimental con la cual Guattari mismo estaba involucrado –la clínica psiquiátrica de La Borde, mejor conocida por su desdibujamiento radicalmente falto de jerarquías de identidades de trabajo–. Fundado por Jean Oury en el Departamento de Loir-et-Cher en 1953, la clínica comenzó a emplear a Guattari en 1955. Ahí, él organizó las comisiones de paridad paciente-equipo médico, talleres creativos, autoadministra-

70. “Salta a la luz que el arte no tiene el monopolio de la creación, pero lleva a su punto extremo una capacidad mutante de invención de coordenadas, de engendramiento de cualidades de ser inauditas, jamás vistas, jamás pensadas.” Félix Guattari, *Caosmosis* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1996), p. 130.

71. El primer paradigma descrito por Guattari es el *paradigma protoestético* de la sociedad primitiva, en el cual la vida y el arte están integrados en un principio trascendente. El segundo momento es el *montaje* capitalista, en el cual los componentes de la vida están separados y divididos, pero mantenidos juntos bajo significantes maestros tales como la Verdad, el Bien, la Ley, lo Bello, el Capital y demás (ver *ibid.*, p. 126-128). Resulta instructivo comparar este esquema tripartito con el propuesto por Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1974) y el de Rancière en *El reparto de lo sensible: estética y política* (2000).

72. Gary Genosko, “The Life and Work of Félix Guattari: From Transversality to Ecosophy”, en Félix Guattari, *The Three Ecologies* (Londres y Nueva York: Continuum, 2000), pp. 151 y 155. Recientemente, la transversalidad ha sido desplegada como un término central en el libro de Gerald Raunig, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century* (Los Angeles: Semiotext(e), 2007). No obstante, Raunig usa este término estrictamente en el sentido de las líneas de vuelo acéntricas que escapan a puntos fijos y coordenadas, sin apego alguno al arte como una categoría privilegiada. Sostiene que esta primera ola de grupos activistas y transversales apareció en los 80, tales como ACT UP (1987), Women’s Action Coalition (1991-1997) y Wohlfahrtsausschüsse (1992-1993) (pp. 205-206).

ción (después de 1968), y con mayor fama, la *grille* (retícula) con tareas y roles en rotación: doctores, enfermeros, cuidadores, trabajadores sociales, y paciente que intercambiaban roles en un proyecto de *desalienación*.⁷³ Influenciado por Jacques Lacan, el existencialismo marxista y la lingüística estructural, el cometido de La Borde era producir nuevos tipos de subjetividad individual (más que un tipo normalizado y en serie). El documental de Nicolas Philibert sobre la obra de teatro anual de la clínica, que involucró a todos los pacientes y trabajadores, *La Moindre des Choses* (La menor de las cosas, 1996), transmite de forma conmovedora esta inexistencia de la jerarquía: a menudo no estamos seguros si la persona que aparece trapeando el suelo, contestando el teléfono, o repartiendo las medicinas es un paciente o un enfermero. La Borde, al igual que Summerhill, parece ser la clase de comparación de organización y experiencia que necesitamos aportar en relación con los proyectos de arte contemporáneo que buscan crear cercanía entre el arte y el campo social.

Sin embargo, Guattari es insistente en que el paradigma ético-estético involucra derrocar las formas actuales de arte tanto como las formas actuales de vida social.⁷⁴ Ello no denota una estetización de lo social o la disolución total de las fronteras disciplinares. Por el contrario, la guerra debe lucharse en dos frentes: como una crítica del arte y como una crítica de las instituciones que permea, porque que el arte se diluya por completo en la vida conlleva el riesgo de “esta perennidad en eclipse”.⁷⁵ Para protegerse contra la amenaza de la autoextinción del arte, Guattari sugiere que cada obra de arte debe tener una “doble finalidad”: “[En primera debe] insertarse en una red social que se la apropie o la rechace, y [en segunda] celebrar, una vez más, el Universo del arte en cuanto pre-

73. Ver Julian Bourg, *From Revolution to Ethics: May 1968 and Contemporary French Thought* (Montreal y Kingston: McGill-Queen's University Press, 2007), Capítulo 10, Institutional Psychotherapy and the La Borde Psychiatric Clinic. Ver también Guattari, “La Borde: A Clinic Unlike Any Other”, en *Chaosophy* (Nueva York: Semiotext(e), 1995), pp. 187-208.

74. Guattari, *Caosmosis*, pp. 162-163. No es por lo tanto distinto al primer modelo (el paradigma protoestético) en el cual el arte se fusiona con la praxis social, la diferencia clave es que el paradigma ético-estético no está organizado en torno al aura totémica del mito.

75. *Ibid.*, p. 158.

cisamente está en constante peligro de derrumbe.”⁷⁶ El lenguaje de Guattari de una finalidad doble habla de la ontología doble de los proyectos transdisciplinarios ante los cuales nos enfrentamos tan a menudo hoy día —el arte-como-pedagogía preeminentemente entre ellos—. Como todos los proyectos participativos a largo plazo, este arte debe caminar la delgada línea de un horizonte dual, de cara hacia el campo social, pero también hacia el arte mismo, dirigiéndose tanto a sus participantes inmediatos como a las audiencias subsecuentes. Necesita ser exitoso dentro del arte y del campo social, pero idealmente debe también probar y revisar los criterios que aplicamos a los dos ámbitos. Sin esta finalidad doble, estos proyectos corren el riesgo de convertirse en “edu-tenimiento” o “estética de la pedagogía”. Estos últimos nunca serán tan atractivos como Summerhill y La Borde —ejemplos que establecen sus propios marcos de trabajo y operan en formas que continúan complicando los parámetros de las estructuras sociales existentes—. Si los artistas ignoran la finalidad doble, los espectadores pueden preguntar, con razón, si la pregunta de Guattari debería plantearse a la inversa: ¿cómo avivamos una obra de arte como si fuese un salón de clases? Los proyectos pedagógicos de arte auguran y cristalizan por lo tanto uno de los problemas de mayor importancia de toda la práctica artística en el campo social: requieren que examinemos nuestras suposiciones respecto a ambos campos de operación, y ponderar las superposiciones productivas y las incompatibilidades que pueden originarse de su conjunción experimental, con la consecuencia de reinventar perpetuamente a ambos. Para espectadores secundarios como nosotros, el aspecto más educativo de estos proyectos es quizá su insistencia en que aprendamos a pensar juntos los dos campos e implementar nuevos lenguajes y criterios para comunicar estas prácticas transversales.

76. *Ídem.*

Conclusión

La narrativa dominante que emerge de los ejemplos investigados en este libro es de negación: la activación de la audiencia en el arte participativo se posiciona contra su contraparte mítica, el consumo de la espectaduría pasiva. La participación forma parte, por lo tanto, de una narrativa más larga que corre a lo largo de la modernidad: “el arte debe ser dirigido en contra de la contemplación, en contra de la espectaduría, en contra de la pasividad de las masas paralizadas por el espectáculo de la vida moderna”.¹ Este deseo por activar a la audiencia en el arte participativo es, a la vez, el impulso por emanciparla de un estado de alienación inducido por el orden ideológico dominante, sea éste el consumo capitalista, el socialismo totalitario o la dictadura militar. Comenzando con esta premisa, el arte participativo tiene por objetivo restaurar y realizar un espacio colectivo, comunal, de compromiso social compartido. Pero esto se logra de maneras distintas: ya sea a través de los gestos constructivistas del impacto social, que rechazan la injusticia del mundo al proponer una alternativa, o a través del redoblamiento nihilista de la alienación, que niega la injusticia del mundo y la falta de lógica en sus propios términos. En ambos casos, la obra busca forjar un

1. Boris Groys, “Comrades of Time”, en *e-flux journal*, 11, diciembre de 2009, disponible en www.e-flux.com.

CONCLUSIÓN

cuerpo social colectivo, de coautoría y participativo, pero uno lo hace afirmativamente (a través de la realización utópica) y el otro indirectamente (a través de la negación de la negación).

Una de las preguntas que se me hacen continuamente después de dar conferencias sobre el tema es la siguiente: ¿seguramente es mejor que un proyecto de arte mejore la vida de una persona a que no suceda en lo absoluto, no? La historia del arte participativo trazada en este libro nos permite ganar cierta distancia crítica respecto a esta interrogante, y verla como la última ejemplificación del debate del arte contra la vida real tan característico del siglo xx. Esta tensión —junto con aquella entre la equidad y la calidad, la participación y la espectaduría— indica que los juicios sociales y artísticos no se fusionan fácilmente; de hecho, parece que piden criterios distintos. Este punto muerto se hace evidente en cada debate impreso y en cada panel de discusión sobre arte participativo y arte socialmente comprometido. Para un sector de artistas, curadores y críticos, un buen proyecto apacigua un mandato superyóico para mejorar la sociedad; si las agencias sociales han fallado, entonces el arte está obligado a intervenir. En este esquema, los juicios se basan en una ética humanista, inspirada a menudo por el cristianismo. Lo que cuenta es ofrecer soluciones que contribuyan a una mejoría, pero de corto plazo, más que la exposición a verdades sociales contradictorias. Para otro sector de artistas, curadores y críticos, los juicios tienen base en una respuesta sensible a la obra del artista, tanto en y más allá de su contexto original. En este esquema, la ética es insignificante porque el arte se entiende continuamente como lo que cuestionará a los sistemas establecidos de valor, incluyendo cuestiones de moralidad; implementar nuevos lenguajes con los cuales representar y cuestionar a la contradicción social resulta más importante. El discurso social acusa al discurso artístico de amoralidad e ineficacia, porque es insuficiente para meramente revelar, reduplicar o reflexionar sobre el mundo; lo que importa es el cambio social. El discurso artístico acusa al discurso social de permanecer obstinadamente apegado a las categorías existentes y enfocarse en gestos micropolíticos a costa de la inmediatez sensual como un *locus* potencial de desalienación. Ya sea que domine la conciencia social o los derechos del individuo para cuestionar la conciencia social, la relación del arte con lo social o está sostenida por la moralidad o está sostenida por la libertad.²

2. Tony Bennet enuncia el mismo problema de forma distinta: la historia del arte

Este binario encuentra su eco en la distinción perceptiva entre las críticas artística y social del capitalismo realizadas por Boltanski y Chiapello. La crítica artística, con origen en la actitud bohemía del siglo XIX, se inspira en dos fuentes de indignación frente al capitalismo: por una parte, el desencantamiento y la falta de autenticidad, y por la otra, opresión. La crítica artística, explican ambos, "pone en primer plano la pérdida de sentido y, más en concreto, la pérdida del sentido de lo bello y de lo grandioso que se desprende de la estandarización y de la mercantilización generalizada, y que no sólo afecta a los objetos cotidianos, sino también a las obras de arte... y a los seres humanos". Contra este estado de cosas, la crítica artística aboga por "la libertad de los artistas, su rechazo a una contaminación de la estética por la ética, su desprecio por toda forma de sometimiento en el tiempo y el espacio, así como, en sus expresiones más extremas, por todo tipo de trabajo".³ La crítica social, por el contrario, se basa en distintas fuentes de indignación respecto al capitalismo: el egoísmo de los intereses privados y la pobreza en aumento de las clases trabajadoras en una sociedad de riquezas sin precedentes. Esta crítica social rechaza necesariamente la neutralidad moral, el individualismo y el egoísmo de los artistas. Las críticas artística y social no son directamente compatibles, nos advierten Boltanski y Chiapello, y existen en tensión continua entre sí.⁴

El choque entre las críticas artística y social reaparece con mayor visibilidad en ciertos momentos históricos, tal y como han mostrado los casos de estudio en este libro. La aparición del arte participativo es sintomática de este choque, y tiende a ocurrir en momentos de transición y agitación política: en los años previos al fascismo italiano, en las secuelas de la Revolución de 1917, en la disidencia social expandida que llevó a 1968 y a sus repercusiones

como una disciplina burguesa, idealista, está en conflicto permanente con el marxismo como una revolución antiburguesa y materialista en disciplinas existentes. No hay posibilidad de reconciliarlos. Ver Tony Bennett, *Formalism and Marxism* (Londres: Methuen, 1979), pp. 80-85.

3. Luc Boltanski y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo* (Madrid: Akal, 2002), p. 86.

4. La proposición del libro de Boltanski y Chiapello es que en el tercer espíritu del capitalismo la crítica artística ha oscilado, lo que resulta en un capitalismo no supervisado que carece de la "mano invisible" de la restricción que garantizaría la protección, seguridad y derechos de los trabajadores.

CONCLUSIÓN

en los 70. En cada momento histórico, el arte participativo toma una forma distinta porque busca negar diferentes objetos artísticos y sociopolíticos. En nuestra propia época, su resurgencia acompaña las consecuencias del colapso del comunismo realmente existente, la ausencia aparente de una alternativa viable de izquierda, la emergencia del consenso “pospolítico” contemporáneo y la mercantilización casi total del arte y la educación.⁵ Pero la paradoja de esta situación es que, ahora, la participación en Occidente tiene más que ver con las agendas populistas de los gobiernos neoliberales. A pesar de que los artistas de esta vertiente se posicionan invariablemente en contra del capitalismo neoliberal, los valores que le imputan a sus trabajos se entienden formalmente (en términos de oponerse al individualismo y al objeto mercancía), sin reconocer que otros muchos aspectos de esta práctica artística encajan con una perfección aún mayor con las formas recientes del neoliberalismo (redes, movilidad, trabajos por proyecto, labor afectiva).

Tal y como este terreno ha cambiado a lo largo del siglo xx, la identidad de los participantes ha sido reimaginada en cada momento histórico: desde la multitud (1910), a las masas (1920), a la gente (finales de 1960/1970), a los excluidos (1980), a la comunidad (1990), hasta los voluntarios de hoy día cuya participación es continua con la cultura de los *realities* televisivos y las redes sociales. Desde la perspectiva de la audiencia, podemos trazar esto como una audiencia que demanda un papel (expresado como hostilidad hacia los artistas de vanguardia, quienes conservan el control del proscenio), a una audiencia que es alentada a ser una coproductora de la obra (y que, en ocasiones, incluso puede recibir una paga por este involucramiento). Esto podría ser visto como una narrativa heroica de la activación incrementada y de la agencia de la audiencia, pero podríamos verlo también como una historia de nuestra creciente subordinación voluntaria a los deseos del artista, y de la reificación de los cuerpos humanos dentro de la economía de servicios (ya que la participación voluntaria es también labor no remunerada). Puede discutirse que ésta es una

5. Para un resumen claro de la *pospolítica* ver Jodi Dean, *Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics* (Durham, NC: Duke University Press, 2009), p. 13. Ella presenta dos posiciones: “la pospolítica como un ideal del consenso, la inclusión y la administración que debe ser rechazada” (Chantal Mouffe, Jacques Rancière) y la “pospolítica como la descripción de la exclusión o ejecución de lo político” (Slavoj Žižek).

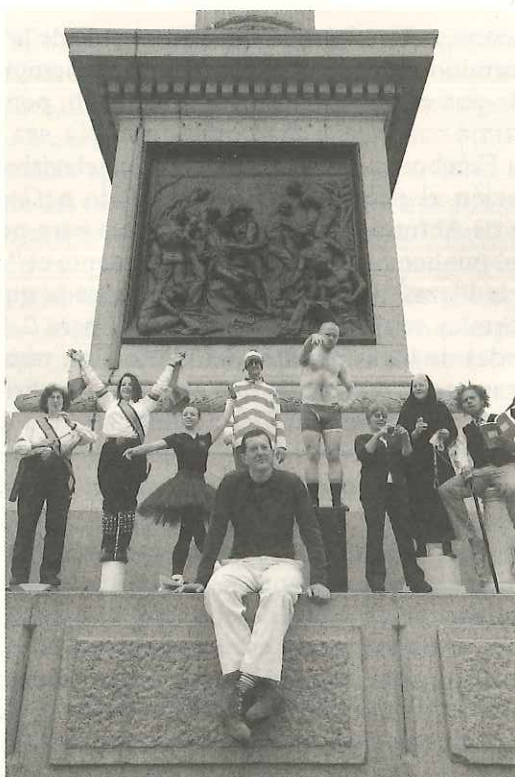
historia que corre en paralelo al destino inestable de la democracia misma, un término con el cual la participación siempre ha estado casada: desde una demanda por reconocimiento, por representación, al consumo consensual de la imagen propia, sea esto en una obra de arte, Facebook, Flickr o en un *reality* televisivo. Tomemos en consideración el perfil de los medios dado a *One and Other* (2009), obra de Antony Gormley, un proyecto para permitir a los miembros del público que ocupen continuamente el “cuarto plinto” vacío de la Plaza Trafalgar, una hora para cada quien durante 100 días. Gormley recibió 34,520 solicitudes para 2,400 lugares, y las actividades de los ocupantes del plinto eran transmitidas en línea continuamente.⁶ A pesar de que el artista se refirió a *One and Other* como “un espacio abierto de posibilidad para que muchos prueben su sentido del ser y cómo podrían comunicarlo al mundo”, el proyecto fue descrito por *The Guardian*, no injustamente, como “arte de Twitter”.⁷ En un planeta donde quien sea puede transmitir su opinión a todo mundo, no estamos frente al empoderamiento de masas, sino frente a un río interminable de egos igualados a la banalidad. Lejos de oponerse al espectáculo, ahora la participación se ha fusionado enteramente con él.

Esta nueva proximidad entre espectáculo y participación subraya la necesidad de sostener la tensión entre las críticas artística y social. Los proyectos más sorprendentes que constituyen la historia del arte participativo derrocan todas las polaridades sobre las cuales se funda este discurso (individual/colectivo, autor/espectador, activo/pasivo, vida real/arte), pero no con el cometido de colapsarlos. Al hacer esto, mantienen las críticas artística y social en tensión. El paradigma de la transversalidad de Guattari ofrece una manera de pensar a través de estas operaciones artísticas: deja al arte como categoría en el mismo lugar, pero insiste en su vuelo constante dentro y a través de otras disciplinas, poniendo tanto al arte como a lo social en duda, incluso mientras reafirma simultáneamente al arte como un universo de valor. Rancière ofrece otra:

6. La diferencia entre la transmisión web de Gormley y la de Christoph Schlingensief (discutida más adelante) es que la última es una parodia consciente de la banalidad de los *realities* televisivos mientras que la primera lo replica de manera acrítica. Una imagen de prensa de Gormley con los participantes en su obra evoca la imagen de Simon Cowell con sus protegidos en *American Idol*.

7. Antony Gormley, www.oneandother.co.uk. Charlotte Higgins, “The Birth of Twitter Art”, en *The Guardian*, 8 de julio de 2009, disponible en www.guardian.co.uk.

CONCLUSIÓN



Antony Gormley y sus participantes en *One and Other*, 2009.

el régimen estético es contradictorio de forma constituyente, trasladándose entre la autonomía y la heteronomía (“La experiencia estética es efectiva en tanto sea la experiencia de ese y”).⁸ Sostiene que en el arte, el teatro y la educación por igual, necesita haber un objeto mediador que exista entre la idea del artista y el sentimiento y la interpretación del espectador: “Este espectáculo es un tercer término, al cual los otros dos pueden referirse pero que previene cualquier clase de transmisión ‘igual’ o ‘sin distorsionar’. Es una mediación entre ellos, y esa mediación del tercer término es crucial en el proceso de la emancipación individual. [...] La misma

8. Jacques Rancière, “La revolución estética y sus resultados: Argumentaciones de autonomía y heteronomía”, en *New Left Review*, 14, marzo-abril 2002, p. 119.

Traducción al castellano disponible en www.newleftreview.es

cosa que los vincula debe también separarlos.”⁹ De maneras distintas, estos filósofos ofrecen marcos de trabajo alternativos para pensar simultáneamente lo artístico y lo social; el arte y lo social, para ambos, no deben ser reconciliados, sino mantenidos en tensión continua.

I LA ESCALERA Y EL CONTENEDOR

Estos modelos teóricos tomados de la filosofía continental no reducen al arte a la pregunta de ejemplos buenos o malos a nivel ético; no forjan una ecuación directa entre formas de democracia en el arte y formas de democracia en la sociedad. Gran parte del discurso contemporáneo sobre el arte participativo implica un esquema de evaluación semejante a aquél desplegado en el diagrama clásico de “La escalera de participación”, publicado en un diario arquitectónico en 1969 para acompañar un artículo sobre las formas de involucramiento ciudadano.¹⁰ Los escalones son ocho, los dos de hasta abajo indican las formas participativas menores de compromiso ciudadano: la no participación de la mera presencia en la *manipulación y terapia*. Los tres escalones siguientes son grados de la cortina de humo —*información, consulta, pacificación*— que incrementan gradualmente la atención puesta por el poder a la voz diaria. En la parte más alta de la escalera encontramos *colaboración, poder delegado* y el fin último, *control ciudadano*. El diagrama provee una serie de distinciones útiles para pensar acerca de las demandas hechas a la participación por parte de quienes están en el poder, y es citado con frecuencia por arquitectos y planeadores. Es tentador hacer una ecuación (y muchos lo han hecho) entre el valor de una obra de arte y el grado de participación que ésta involucra, convirtiendo a “La escalera de participación” en un

9. Jacques Rancière, “The Emancipated Spectator”, en *Artforum*, marzo 2007, p. 278.

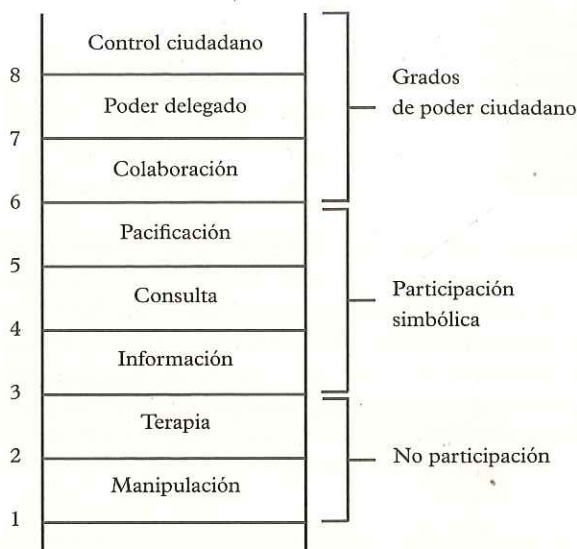
10. Sherry Arnstein, “A Ladder of Citizen Participation”, en *Journal of the American Institute of Planners*, 35:4, julio 1969, pp. 216-224. El diagrama ha sido sujeto recientemente a reconsideraciones históricas entre arquitectos y planeadores, reflejando el interés renovado en la participación en este sector.

CONCLUSIÓN

calibrador para medir la eficacia de la práctica artística.¹¹ Pero mientras que la escalera nos provee con diferencias útiles y matizadas entre formas de participación cívica, no es suficiente para corresponder a la complejidad de los gestos artísticos. Las obras de arte más desafiantes no siguen este esquema, ya que los modelos de democracia en el arte no tienen una relación intrínseca con los modelos de democracia en la sociedad. La ecuación es engañosa y no reconoce la habilidad del arte para generar otros criterios, más paradójicos. Los trabajos que he discutido en los capítulos precedentes no ofrecen nada parecido al control ciudadano. El artista depende de la explotación creativa de la situación que él ofrece, así como los participantes requieren las indicaciones y dirección del artista. La relación entre artista y participante es un juego de tensión, reconocimiento y dependencia mutua —más similar al modelo de las prácticas eróticas BDSM mencionado en el Capítulo 8, o incluso de la dinámica negociada colectivamente de la comedia *stand-up*— más que una escalera de formas políticas progresivamente más virtuosas.

Un caso de estudio final ilustra esta visión del arte como anclado en y suspendiendo la realidad: *Please Love Austria* (2000) implementado y *performed* en su mayoría por el artista y cineasta alemán Christoph Schlingensief (1960-2010). Tras ser comisionado para producir una obra para el Wiener Festwochen [Festival de Viena], Schlingensief eligió responder directamente al éxito electoral reciente del partido nacionalista de extrema derecha liderado por Jörg Haider (Freiheitliche Partei Österreichs, FPÖ, Partido de la Libertad de Austria). La campaña del FPÖ había incluido eslóganes abiertamente xenófobos y la palabra *überfremdung* (la infiltración extranjera), empleada anteriormente por los nazis para describir a un país infestado por extranjeros. Schlingensief erigió un contenedor de un buque de carga afuera de la Casa de Ópera en el centro de Viena, y lo coronó con un banderín largo con la frase *Ausländer Raus* (fuera extranjeros). Dentro del contenedor se instalaron faci-

11. Ver, por ejemplo, la distinción de David Beech entre participación y colaboración. Para Beech, los participantes están sujetos a los parámetros del proyecto del artista, mientras que la colaboración involucra coautoría y decisiones sobre características estructurales clave de la obra; “los colaboradores tienen derechos que son retenidos de los participantes”. (Beech, “Include Me Out”, en *Art Monthly*, abril 2008, p. 3.) A pesar de que estaría de acuerdo con sus definiciones, no las traduciría en una serie de juicios de valor inamovibles para ser aplicados en obras de arte.



Anónimo, "la escalera de participación", tomado del *Journal of the American Institute of Planners*, 1969.

lidades de vivienda al estilo *Big Brother* para un grupo de personas en busca de asilo que fue reubicado de un centro de detención a las afueras de la ciudad. Sus actividades eran transmitidas a través de la estación de televisión por internet *webfree.tv*, y por medio de esta estación los televidentes podían votar diariamente para expulsar a su refugiado menos favorito. Cada día a las 8 p.m., durante seis días, dos de los habitantes menos populares eran enviados de regreso al centro de deportación. Supuestamente, al ganador le fue ofrecido un premio en efectivo y el prospecto –dependiendo de la disponibilidad de los voluntarios– de la ciudadanía austriaca por medio del matrimonio. El evento fue documentado por el cineasta austriaco Paul Poet en *Ausländer Raus! Schlingensief's Container* (2002), un filme atractivo y evocador de 90 minutos.

Please Love Austria es típico de Schlingensief en cuanto a su deseo por antagonizar al público y escenificar la provocación. Su trabajo cinematográfico inicial aludía con frecuencia a tabúes contemporáneos: mezclaba el nazismo con obscenidades, discapacidades y perversiones sexuales variadas en filmes como *German Chainsaw Massacre* (1990) y *Terror 2000* (1992), descrito alguna

CONCLUSIÓN

vez como “inmundicia para intelectuales”.¹² A finales de los 90, Schlingensiefel comenzó a realizar intervenciones en el espacio público, incluyendo la formación de un partido político, *Chance 2000* (1998-2008), que tenía por blanco a los desempleados, discapacitados y otros receptores del bienestar social, con el eslogan “Vota por ti”. *Chance 2000* no dudaba en hacer uso de la imagen de los colaboradores de hace tiempo de Schlingensiefel, varios de los cuales tienen discapacidades mentales y/o físicas. En *Please Love Austria*, los participantes refugiados de Schlingensiefel apenas eran visibles, disfrazados con una diversidad de pelucas, gorros, sombreros y lentes de sol.¹³ En la plaza el público tenía únicamente una vista limitada de los migrantes a través de mirillas; la carga del performance fue tomada por Schlingensiefel mismo, instalado en el techo del contenedor cerca del banderín que decía “¡Fuera extranjeros!” Hablando a través de un megáfono, incitó al FPÖ a venir y quitar el banderín (lo cual no hicieron), alentaba a los turistas a que se tomaran fotos, invitaba al público a que expresara sus opiniones, e hizo afirmaciones contradictorias (“¡Esto es un performance! ¡Esto es la verdad absoluta!”) mientras que graznaba las opiniones e insultos más racistas a la multitud. Conforme eran desalojados los distintos participantes, Schlingensiefel proveyó un comentario supurante a la muchedumbre debajo: “¡Es un hombre negro! ¡Una vez más, Austria ha desalojado a un negro!”

A pesar de que en retrospectiva –y particularmente en el filme de Poet– es evidente que la obra es una crítica de la xenofobia y sus instituciones, el evento en Viena (y el papel carismático de Schlingensiefel como un maestro circense) era lo suficientemente ambiguo para ser aprobado y condenado por todas las facciones del espectro político. Un caballero anciano de derecha cubierto en condecoraciones descubrió con júbilo que esto simpatizaba con sus propias ideas, mientras que otros afirmaban que al realizar

12. Herbert Achternbusch, citado en Marion Löhndorf, “Christoph Schlingensiefel”, en *Kunstforum*, 142, octubre 1998, pp. 94-101, disponible en www.schlingensiefel.com.

13. Durante las expulsiones, las personas que buscaban asilo se cubrieron la cara con periódico, invirtiendo las salidas celebratorias y en busca de atención de los concursantes de la casa de *Big Brother*. En lugar de ver esta ausencia de identidad como un asalto a la subjetividad, podríamos verlo como un instrumento artístico que permite a las personas en búsqueda de asilo ser catalizadores de la discusión en torno a la migración en general (en lugar de los estudios de caso individuales para el periodismo emotivo).

todo ese espectáculo vergonzoso, Schlingensief mismo era un su-
cio extranjero quien debería ser deportado. Estudiantes activis-
tas de izquierda intentaron sabotear el contenedor y “liberar” a
los refugiados, mientras que distintas celebridades de izquierda
aparecieron para apoyar el proyecto, incluyendo a Daniel Cohn-
Bendit (una figura clave de Mayo del 68) y la autora premiada
Elfriede Jelinek (quien escribió y ejecutó una obra de marione-
tas con los solicitantes de asilo). Además, una buena cantidad de
público veía el programa por *webfree.tv* y votaba por la expulsión
de refugiados en particular. El contenedor propició peleas y dis-
cusiones –en la plaza que lo rodeaba, en los medios impresos, en
la televisión nacional–. La vehemencia de la respuesta es palpable
a lo largo del filme, particularmente cuando la cámara de Poet
panea de regreso de un acalorado argumento para revelar la plaza
entera llena de personas agitadas en un intenso debate. Una mu-
jer anciana estaba tan enrabada por el proyecto, que sólo pudo
escupirle a Schlingensief el insulto “Tú... ¡artista!”

Una crítica que se escucha a menudo sobre la obra es que
no cambió la opinión de nadie: el pensionado de derecha es aún
de derecha, los protestantes de izquierda aún son de izquierda,
etcétera. Pero este acercamiento instrumentalizado a juicio críti-
co comprende equivocadamente la fuerza artística de la interven-
ción de Schlingensief. El punto no radica en la *conversión*, pues
esto reduciría a la obra de arte a una cuestión propagandística. El
proyecto de Schlingensief llama la atención, por el contrario, a las
contradicciones del discurso político en Austria en ese momento:
el hecho impactante de que el contenedor de Schlingensief haya
causado mayor angustia y agitación pública que la presencia de un
centro de deportación *real* unos cuantos kilómetros fuera de Viena.
La perturbadora lección de *Please Love Austria* es que la representa-
ción *artística* de la detención tiene más poder para atraer disidencia
que una institución de detención *real*.¹⁴ De hecho, el modelo de

14. Silvija Jestrović ha explicado esta preferencia para el performance del asilo
en lugar que su realidad por medio de referenciar la *Sociedad del espectáculo* de Guy
Debord, en especial el epígrafe de Feuerbach con el que abre: “Y sin duda nuestro
tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la
realidad, la apariencia al ser... lo que es ‘sagrado’ para él no es sino la ilusión, pero
lo que es profano es la verdad”. Jestrović, “Performing Like an Asylum Seeker:
Paradoxes of Hyper-Authenticity in Schlingensief’s *Please Love Austria*”, en Claire
Bishop y Silvia Tramontana (eds.), *Double Agent* (Londres: ICA, 2009), p. 61.

CONCLUSIÓN

comportamiento *antidemocrático* corresponde precisamente a cómo la *democracia* es practicada en realidad. Esta contradicción yace al centro de la eficacia artística de Schlingensief, y es la razón por la cual la conversión política no es el objetivo primario del arte, por qué las representaciones artísticas continúan teniendo una potencia que puede ser empleada para fines disruptivos, y por qué *Please Love Austria* no es (y nunca debería ser visto como) moralmente ejemplar. El arte participativo no es una fórmula automática para el arte político sino una estrategia (entre muchas otras) que puede ser implementada en contextos particulares con fines específicos.

II EL FIN DE LA PARTICIPACIÓN

En su ensayo “Los usos de la democracia” (1992), Jacques Rancière señala que la participación dentro de lo que nos referimos normalmente como regímenes democráticos se reduce por lo general a una cuestión de llenar los espacios dejados vacíos por el poder. Sostiene que la participación genuina es diferente: la invención de un “sujeto impredecible” que ocupa momentáneamente la calle, la fábrica, o el museo —más que un espacio fijo de participación asignada cuyo contrapoder depende del orden dominante—. ¹⁵ Haciendo de lado la idea problemática de la participación *genuina* (la cual nos lleva de regreso a las oposiciones modernistas entre cultura auténtica y falsa), tal argumento concierne claramente a *Please Love Austria* y a muchos de los casos de estudio en este libro. Es revelador que los mejores ejemplos de arte participativo en los años recientes, algunos de los cuales son abordados en los Capítulos 8 y 9, han constituido una crítica del arte participativo más que defender una ecuación no problematizada entre inclusión artística y política.

Vale la pena recordar aquí el hecho de que la escalera de participación culmina en el *control ciudadano*. En cierto punto, el arte tiene que rendirse ante otras instituciones si es que se pretende

15. Rancière sostiene que la participación en la democracia es una “cruza” derivada de la fusión de dos ideas: “la idea, reformadora, de mediación necesaria entre el centro y la periferia y la idea revolucionaria de actividad permanente de los sujetos ciudadanos en todos los dominios”. Jacques Rancière, “Los usos de la democracia”, en *La Cañada*, 3, 2012, p. 358.

lograr el cambio social: no es suficiente seguir produciendo *arte* activista. La vanguardia histórica siempre se situaba en relación con una política de partido existente (comunista, principalmente) la cual retiraba la presión de que siquiera se le requiriera al arte efectuar el cambio social por sí mismo. Más tarde, las vanguardias de posguerra declararon el fin abierto como un rechazo radical de la política organizada —sea ésta el totalitarismo de entre guerra o el dogma de la línea de un partido—. Había en lo cotidiano y la vida diaria el potencial para descubrir la intensidad artística más alta, lo cual serviría a un proyecto más amplio de igualdad y antielitismo. Desde los 90, el arte participativo ha aseverado a menudo la conexión entre el contenido generado por usuarios y la democracia, pero la previsibilidad frecuente de sus resultados parece ser la consecuencia de la falta tanto de un objetivo social como de uno artístico; en otras palabras, el arte participativo hoy día se sostiene sin relación con algún proyecto político (solamente a un anticapitalismo vagamente definido) y se presenta en oposición al arte visual al intentar evitar la cuestión de la visualidad. En consecuencia, estos artistas han interiorizado la gran presión de llevar a costas la carga de implementar nuevos modelos de organización política y social —una tarea para la cual no están siempre bien equipados para llevar a cabo—. Que lo *político* y lo *crítico* se hayan convertido en indicadores del arte de avanzada señala una falta de fe tanto en el valor intrínseco del arte como una tarea humana desalienante (ya que el arte hoy día está tan interrelacionado con los sistemas de mercado a nivel global como con los procesos políticos democráticos —en cuyo nombre se cometen tantas injusticias y barbaridades).¹⁶ Más que abordar esto al fusionar la ética y el arte, la tarea hoy día es producir una alineación internacional viable de movimientos políticos de izquierda y la reafirmación de las formas inventivas de negación como valiosas por derecho propio.¹⁷ Necesitamos reconocer al arte como una forma de actividad experimental que se sobrepone con

16. El colectivo eslavo IRWIN ha sugerido recientemente que el arte *crítico* y *político* es tan necesario para el neoliberalismo como el realismo socialista lo fue para el régimen soviético.

17. Un ejemplo positivo de avances nuevos es la organización de nueva izquierda Krytyka Polityczna en Polonia, una casa editorial que produce una revista, organiza eventos y mantiene una presencia constante y fuerte en los medios (por medio de su carismático y joven líder Sławomir Sierakowski). Los artistas que se han afiliado a este proyecto son tan diversos como Artur Żmijewski y el pintor Wilhelm Sasnal.

CONCLUSIÓN

el mundo, cuya negatividad puede prestar apoyo hacia un proyecto político (sin cargar con la responsabilidad única de inventarlo e implementarlo), y –más radicalmente– necesitamos respaldar la transformación progresiva de las instituciones existentes a través de la infiltración de ideas cuya osadía está relacionada a (y es en ocasiones mayor que) aquella de la imaginación artística.¹⁸

Al usar a la gente como medio, el arte participativo siempre ha tenido un estatus ontológico doble: es un evento en el mundo y, a la vez, está distanciado de él. Como tal, éste tiene la capacidad de comunicar en dos niveles –a los participantes y a los espectadores– las paradojas que están reprimidas en el discurso diario y generan experiencias perversas, perturbadoras y placenteras que agrandan nuestra capacidad de imaginar el mundo y nuestras relaciones de nuevo. Pero alcanzar un segundo nivel requiere un tercer término mediador –un objeto, una imagen, un cuento, un filme, incluso un espectáculo– que permita a esta experiencia tener agarre en el imaginario público. El arte participativo no es un medio político privilegiado, ni una solución *ready-made* para la sociedad del espectáculo, sino que es una democracia incierta y precaria en sí misma; tampoco está legitimado de antemano, sino que necesita ser ejecutado y probado continuamente en cada contexto específico.

18. América Latina ha sido preeminente en institucionalizar tales soluciones. Ver por ejemplo las iniciativas de *subarte* introducidas por Antanas Mockus cuando fue alcalde de Bogotá (1995-1997, 2001-2003), discutidas en María Cristina Caballero, "Academic Turns City into a Social Experiment", *Harvard University Gazette*, 11 de marzo de 2004, disponible en www.news.harvard.edu.

AGRADECIMIENTOS

Tomó mucho tiempo escribir este libro. La materia de estudio elegida parecía pedir una metodología completamente distinta a las que había utilizado previamente, y dependía muy a menudo de la retroalimentación de amigos y colegas. Todos mis experimentos de pensamiento fueron llevados a cabo en público, infligidos a docenas de audiencias, que escucharon pacientemente mis divagaciones antes de ofrecerme consejos o, con mayor frecuencia, atacarme por osarme a criticar o defender el arte a discusión. Estoy en deuda con todas aquellas audiencias que me dieron retroalimentación constructiva, pero incluso más con mis estudiantes del Royal College of Art, CUNY Graduate Center, Hunter College y Cátedra Arte de Conducta, quienes sufrieron durante mucho tiempo esto y fueron los interlocutores más estimulantes que podría haber esperado tener. Son demasiados para nombrarlos individualmente, pero estoy extremadamente agradecida con todos ustedes por sus preguntas incisivas, comentarios, ideas, referencias y por su ayuda con las traducciones.

Debo agradecimientos en abundancia a todos los artistas, curadores e historiadores de arte con los que he hablado durante los últimos seis años, saqueando sus cerebros y sus archivos: Allora y Calzadilla, Paweł Althamer, Doug Ashford, Uthit Atamana, Carlos Basualdo, Jérôme Bel, Ed Berman, el equipo de The Blackie (Bill Harpe, Neil Johnson, Sally Morris), Stuart Brisley, Tania Bruguera, Luis Camnitzer, Graciela Carnevale, Paul Chan, Phil Collins, Mark Cousins, Teddy Cruz, Ekaterina Degot, Jeremy Deller, Stephan Dilleymuth, Mark Dion, Elmgreen and Dragset, Charles Esche, Alex Farquharson, Briony Fer, Tom Finkelpearl, Milija Gluhovic, Romy Golan, Dominique Gonzalez-Foerster, Simon Grennan, Boris Groys, Daniel Grún, Nicolás Guagnini, Vit Havránek, Jens Haaning, Jeanne van Heeswijk, Thomas Hirschhorn, Christine e Irene Hohenbüchler, Pierre Huyghe, IRWIN (especialmente a Miran Mohar y Borut Vogelink), Margaret Iversen, Alfredo Jaar, Roberto Jacoby, Lu Jie, Yelena Kalinsky, Mira Keratova, Barbora Klimová, Alison Knowles, Surasi Kusolwong, Pablo Lafuente, Lars Bang Larsen, Pablo León de la Barra, Kamin Lerdchaiprasert, David Levine, Ana Longoni, Sven Lütticken, Francesco Manacorda, Aleksandra Mir, Viktor Misiano, Christian Philipp Müller, Joanna

Mytkowska, Victoria Noorthoorn, Linda Norden, Oda Projesi, Roman Ondák, Boris Ondreicka, Tomas Pospiszyl, Andrzej Przywara, Maria Pask, Dan y Lia Perjovschi, Oda Projesi, Janelle Reinelt, Pedro Reyes, Nicholas Ridout, David Riff, Tim Rollins, Joe Scanlan, Christoph Schlingensief, Carolee Schneemann, Tino Sehgal, Valerie Smith, Barbara Steveni, Superflex, Sally Tallant, Temporary Services, Per Gunnar Tverbakk, Mierle Laderman Ukeles, Bob Whitman, Artur Żmijewski.

Gracias igualmente a Jenny Tobias de la biblioteca del MoMA, a los estudiantes de maestría quienes me ayudaron con las traducciones (Arnaud Gerspacher, Anya Pantuyeva, Liz Donato) y la investigación fotográfica (Tina Kukielski), y especialmente a aquellos artistas que me permitieron reproducir imágenes de su trabajo sin cobrar. Por su invaluable consejo editorial, estoy en deuda con Tim Clark, Lindsay Caplan, TJ Demos y la maravillosa Nikki Columbus.

La indagación para este libro arrancó con una beca de investigación para carreras jóvenes proporcionada por el Leverhulme Trust (2004–2006), la cual me permitió tomarme dos años para pensar y viajar sin la presión de entregar resultados inmediatos. Éste es un modelo extraño de financiamiento en el Reino Unido y conformó la fundación de esta exploración. Ésta fue suplementada por residencias en tranzit (Praga, 2009) y El Centro de Investigaciones Artísticas (Buenos Aires, 2009) y por los fondos para investigación y viajes que me fueron otorgados generosamente como parte de la facultad del CUNY Graduate Center. Bajo auspicios de *Former West* (2008–2010) estuve involucrada en la organización de tres conferencias que informaron esta investigación: 1968–1989: “Agitación política y cambio artístico” (Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varsovia, julio de 2008); “Donde Occidente termina” (Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varsovia, marzo de 2010); y “Arte y lo social: exposiciones de arte contemporáneo en los 90” (Tate Britain, Londres, abril de 2010). Las dos últimas están disponibles en formerwest.org.

Para terminar, enormes gracias a mi maravillosa familia por soportar y alentar mis idiosincrasias y obsesiones. Este libro está dedicado a Joyce y Claude.

LISTADO DE IMÁGENES

- 9 Thomas Hirschhorn, *Spectre of Evaluation*, 2010, tinta sobre papel. Cortesía del artista y Gladstone Gallery.

Capítulo 1

- 35 Superflex, *Tenantspin* (2000-) vista de Coronation Court, Liverpool. Cortesía de los artistas.
- 36 Superflex, *Tenantspin* (2000-), Kath operando el equipo de grabación. Cortesía de los artistas.
- 40 Oda Projesi, proyecto *FAIL# BETTER* por Lina Faller, Thomas Stussi, Marcel Mieth y Marian Burhardt, 2004. Taller de dos semanas sobre la construcción de estructuras en la ciudad, en el patio de Oda Projesi. Cortesía de las artistas.
- 43 Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, Kassel, 2002. Vista de instalación que muestra la librería. Foto: Werner Maschmann. Cortesía del artista y Barbara Gladstone Gallery.

- 56 Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2001. © Martin Jenkinson Images / www.pressphotos.co.uk.

- 60 Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)*, 2004. Vista de instalación. Cortesía del artista y Tate Gallery.

Capítulo 2

- 118 *El juicio de Maurice Barrès*, 1921. Corbis.

Capítulo 3

- 124 Atelier Populaire, *Je participe, tu participes, il participe...*, 1968. Cartel serigrafiado en papel. Cortesía del Instituto Internacional de Historia Social, Amsterdam.

- 136 Guy Debord, *Guía psicogeográfica de París*, 1957.

- 148 Groupe Recherche d'Art Visuel, *Un día en la calle*, París, 1966. Toma mostrando a los participantes en Montparnasse. Cortesía de los artistas y SOMAAP.

- 150 Groupe Recherche d'Art Visuel, itinerario para *Un día en la calle*, París, 1966. Cortesía de los artistas y SOMAAP.

- 157 Jean-Jacques Lebel, *Pour conjurer l'esprit de catastrophe*, 1962.

- 159 Jean-Jacques Lebel, *120 minutos dedicados al divino marqués*, 1965. La interpretación a nalgadas de "La Marsellesa".

Capítulo 4

- 175 El Grupo de los Artes de los Medios Masivos, *Participación Total*, 1966. Cortesía de Roberto Jacoby.

- 180 Oscar Masotta, *Para inducir el espíritu de la imagen*, Buenos Aires, 1966. Vista de los participantes.

- 182 Marta Minujín, *Suceso plástico*, Montevideo, 1965. Toma de instalación. Cortesía de la artista.

- 187 Oscar Bony, *La familia obrera*, 1968, con espectadores de *Experiencias* 68, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires. Cortesía del Archivo Oscar Bony.
- 195 Grupo de Artistas de Vanguardia, *Ciclo de Arte Experimental*, Rosario, 1968: acción de Graciela Carnevale. Foto: Carlos Militello. Cortesía de Graciela Carnevale. *Capítulo 5*
- 217 Milan Knížák, *Una demostración para todos los sentidos*, Praga, 1964. Cortesía del artista.
- 218 Milan Knížák, *Una demostración para todos los sentidos*, Praga, 1964. Cortesía del artista.
- 224 Milan Knížák, *Lying-Down Ceremony*, Douglas University, Nueva Jersey, 1967-1968. Cortesía del artista.
- 226 Milan Knížák, *Ceremonia de las piedras*, Praga, 1971. Cortesía del artista.
- 231 Stano Filko, Alex Mlynárcik, *Happsoc I*, 2-8 de mayo de 1965. Bratislava, 1º de mayo de 1965 (Día del Trabajo). Cortesía de los artistas y Galerie Lara Vincy.
- 243 Jan Mlčoch, *Escape clásico*, Praga, 1977. Cortesía del artista.
- 245 Jiří Kovanda, *Sin título (Quedé en encontrarme con unos pocos amigos... estábamos parados en grupo en la plaza, hablando... de repente, comencé a correr; corrí por la plaza y desaparecí en la calle Melantrich...)*, 23 de enero de 1978. Cortesía del artista.
- 249 Ján Budaj y la Temporary Society of Intense Experience (TSIE): *Lunch II. Housing Kútiky in Karlova Ves*, Bratislava, 1979.
- 251 Ilya Kabakov en su estudio, recitando uno de sus *Álbumes*, Moscú 1975 o 1977. Cortesía de Ilya y Emilia Kabakov.
- 255 Grupo Acciones Colectivas, *Aparición*, 1976. Cortesía de Andrey Monastyrsky.
- 256 Grupo Acciones Colectivas, *Imágenes*, 1976. Cortesía de Andrey Monastyrsky.
- 257 Grupo Acciones Colectivas, *Diez apariciones*, 1981. Vista de los participantes con el carrete. Cortesía de Andrey Monastyrsky.
- 257 Grupo Acciones Colectivas, *Diez apariciones*, 1981. Vista de los participantes cruzando el campo. Cortesía de Andrey Monastyrsky. *Capítulo 6*
- 270 Stuart Brisley hablando con trabajadores en la Compañía Mobiliaria Hille durante la construcción de su escultura de sillas Robin Day apiladas, Haverhill, Suffolk, Reino Unido, 1970. Foto: Alex Agor. Cortesía del artista.
- 275 Artists Placement Group, *Inno 70*, Hayward Gallery, Londres, 1971. Vista de "La Escultura" con participantes. Cortesía de Barbara Steveni y Tate Archive.
- 293 Niños afuera del Centro Inter-Acción, Kentish Town, Londres.
- 298 The Blackie, *Sanctuary*, performance participativo en la Preparatoria Quarry Bank, Liverpool, 1969. Vista mostrando la vivienda de clase media "Riverdale" con un ocupante.

- 299 The Blackie, *Sanctuary*, performance participativo en la Preparatoria Quarry Bank, Liverpool, 1969. Vista mostrando el departamento de vivienda.
- 302 David Medalla, *A Stitch in Time*, Gallery House, Londres, 1972. Foto: John Dugger. Cortesía del artista.
- Capítulo 7*
- 316 Clegg & Guttman, *Firminy Music Library*, 1993, vista de la instalación en Project Unité. Cortesía de los artistas y MUMOK | museum moderner kunst stiftung ludwig wien.
- 317 Renée Green, *Apartment Inhabited by the Artist Prior to the Opening*, 1993, vista de la instalación en Project Unité. Cortesía de la artista.
- 322 Irene y Christine Hohenbüchler, proyecto sin título para *Sonsbeek 93*. Vista de los talleres en los cuales los artistas colaboraron con los reos del instituto penitenciario De Berg, Arnhem. Cortesía de las artistas.
- 331 Philippe Parreno, *No More Reality*, 1991, en *No Man's Time*, 1991. Cortesía del artista.
- 337 Dmitri Gutov, *La última cena*, proyecto para *Interpol*, Färgfabriken, Estocolmo, 1996. Cortesía del artista.
- 339 Carl Michael von Hausswolff, Andrew M. McKenzie y Ulf Bilting, *Intercambio de sustancias mentales, físicas y sin detectar de materia conocida y desconocida durante un periodo de cuatro noches*, 1996, vista de instalación en *Interpol*, Färgfabriken, Estocolmo, 1996. Cortesía de los artistas.
- 339 Vista de instalación de Wenda Gu *Naciones Unidas - Monumento de Suecia y Rusia*, 1996, tras ser destruida por Alexander Brener, Färgfabriken, Estocolmo. Cortesía de Viktor Misiano/IRWIN.
- Capítulo 8*
- 351 Maurizio Cattelan, *Southern Suppliers FC*, 1991. Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery.
- 353 Santiago Sierra, *Línea de 250 cm tatuada sobre la espalda de seis personas remuneradas*, La Habana, 1999. Cortesía del artista, Team Gallery y Galería Helga de Alvear.
- 356 Dora García, *The Romeos*, invitación de Chantal Pontbriand, Paris Photo, 2011, Francia. Fotografía: Baptiste Lignel. Cortesía de la artista y Michel Rein, París/Bruselas.
- 359 Phil Collins, videogramas de *They Shoot Horses*, 2004. Proyección de video a dos canales, sincronizada, a color, con sonido, 420 min. Cortesía del artista.
- 362 Artur Żmijewski, videograma de *Them*, 2007. Cortesía del artista y Foksal Gallery Foundation.
- 362 Artur Żmijewski, videograma de *Them*, 2007. Cortesía del artista y Foksal Gallery Foundation.
- 369 Vista de instalación de *La Monnaie Vivante*, Tate Modern, Londres. Tania Bruguera, *Tatlin's Whisper #5*, 2008. Cortesía del Estudio Tania Bruguera.

- 372 Vista de instalación de *La Monnaie Vivante*, 6ª Bienal de Berlín de Arte Contemporáneo. Franz Erhard Walther, *Standing Piece in Three Sections*, 1975 (al frente); Santiago Sierra, *111 Constructions Made with 10 Modules and 10 Workers*, 2004 (al fondo). Foto: Uwe Walter y Christian Sievers. Cortesía de Uwe Walter, Berlín; los artistas; Berlin Biennale for Contemporary Art 2010 y Galerie Jocelyn Wolff.
- 373 Pierre Bal-Blanc, videograma de *Contrat de travail*, 1992. Bal-Blanc está interpretando Félix Gonzalez-Torres, *Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, 1991, en una exposición en Hamburg Kunstverein. Cortesía del artista.
- Capítulo 9*
- 393 Tania Bruguera, *Cátedra Arte de Conducta*, La Habana, 2002-2009. Taller con Elvia Rosa Castro. Cortesía del Estudio Tania Bruguera.
- 400 Paul Chan, *Waiting for Godot in New Orleans*, 2007. El artista dando clases en la Preparatoria Lusher. Cortesía del artista y Greene Naftali Gallery.
- 400 Paul Chan, *Waiting for Godot in New Orleans*, 2007. Robert Green y un anuncio de la producción. Cortesía del artista y Greene Naftali Gallery.
- 402 Paul Chan, *Waiting for Godot in New Orleans Archive*, vista de instalación dentro de la exposición *Contemporary Art from the Collection*, MoMA, 30 de junio de 2010 a 19 de septiembre de 2011. Foto: Imagen digital @ the Museum of Contemporary Art/licencia provista por SCALA/Art Resource, NY. Cortesía del artista.
- 404 Paweł Althamer, *Einstein Class*, 2005. Cortesía del artista y Foksal Gallery Foundation.
- 407 Paweł Althamer y Artur Żmijewski, toma de instalación de *[S] election. pl*, 2005, cca Castillo Uzajdowski, Varsovia. Vista de las galerías con el Grupo Nowolipie. Cortesía de los artistas y Foksal Gallery Foundation.
- 413 Thomas Hirschhorn, *The Bijlmer-Spinoza Festival*, Bijlmer, Amsterdam, 2009. Conferencia diaria de Marcus Steinweg. Foto: Jan-Reinier van der Vliet/Straat van Sculpturen. Cortesía del artista y Barbara Gladstone Gallery.
- 413 Thomas Hirschhorn, *The Bijlmer-Spinoza Festival*, 2009. Toma de los talleres "Child's Play". Cortesía del artista y Barbara Gladstone Gallery.
- 414 Thomas Hirschhorn, *The Bijlmer-Spinoza Festival*, 2009. Toma de *Spinoza Play*. Cortesía del artista y Barbara Gladstone Gallery.
- 424 Martha Rosler *Library*, Nueva York, 2006. Cortesía de Martha Rosler y e-flux.
- 425 Lia Perjovschi, *Centro para Análisis de Arte*, Bucarest, 1990-. Toma con curadores de Austria, Alemania y Rumania, 2005. Cortesía de la artista.
- Conclusión*
- 438 Antony Gormley y participantes en *One and Other*, Trafalgar Square, Londres, 2009. Foto: Peter Macdiarmid.

ÍNDICE

#

- 100 Chinese (obra), 364
- 100 días de la Universidad Internacional
Libre (obra), 286, 386
- 120 días de Sodoma (obra), 159
- 120 minutos dedicados al divino
marqués (obra), 158-159
- 4'33" (composición musical), 268
- 450 personas remuneradas (obra), 352
- The 7 Lights (obra), 396
- 7 000 Oaks (obra), 324

A

- A.C.A.D.E.M.Y., 423
- Abramovic, Marina, 347, 365, 411
- Academia de Bellas Artes
de Varsovia, 406
- Acción para mi mente (obra), 223, 227
- Acid Brass (obra), 54, 350
- Adamčiak, Milan, 234
- Adeane, Robert, 265
- Adorno, Theodor, 376, 399
- albañil, El (obra), 93
- Albertová, Eva, 235
- Albums (libros), 248, 251, 259
- Alekseev, Nikita, 248, 250, 252
- almuerzo, El (obra), 246, 249
- Althamer, Paweł, 58, 204, 245, 349, 389,
403-408, 419, 424
- Althusser, Louis, 419
- Álvarez (casa editorial), 172
- Åman, Jean, 334-335, 338
- amanecer, El (teatro), 90
- The Amazing Story of Talacre (filme), 294
- Ambiance Theatre Club, 294
- Anděl, Jaroslav, 241
- Anti-Procès, festivales, 151
- Apartment Inhabited by the Artist Prior to
the Opening (obra), 317
- Appearance (obra), 255, 256, 261
- Aragon, Louis, 110, 117, 119
- Archivo de Arte Contemporáneo
(colección), 425
- Arena Conta Zumbi (musical), 197
- Arman, 229

- Artaud, Antonin, 127
- Art - Action, Participation (libro),
129-130, 148
- Art and Culture (obra), 265
- Artangel, 55, 64
- Arte desde 1900 (libro), 15, 311
- Arte útil (obra), 390, 394
- Artists Placement Group, 364-385
- Arts Council of Great Britain, 29,
284-289
- Asociación de Artistas Comunitarios,
307
- Assez des Mystifications (manifiesto), 145
- Atelier Populaire, 124, 129
- Aupetitallot, Yves, 314, 315, 317, 323
- Autobodys (obra), 174
- Avraamov, Arsenii, 107-108

B

- Bacon, Francis, 12
- Badiou, Alain, 46, 401
- Bal-Blanc, Pierre, 370-374
- Bankowsky, Jack, 364
- Barrès, Maurice, 110, 117-120
- Barthes, Roland, 128, 172-175, 183,
191, 205-206, 428
- Bataille Monument (filme), 42-43
- batacazo, El (obra), 174
- Bateson, Gregory, 172
- Baudrillard, Jean, 320, 374
- Beck, Ulrich, 31
- Beckett, Samuel, 68, 142, 292, 397-398,
401, 419
- The Beggar's Opera (obra), 204
- Benjamin, Walter, 25, 37, 45, 83,
289, 318
- Berghaus, Günther, 74, 77, 81, 113, 122,
153-154
- Bergman, Ingmar, 247
- Berman, Ed, 289, 293-295, 297,
299-300, 303
- Bernstein, Michèle, 132-133, 135, 137
- Beuys, Joseph, 33-34, 211, 261-262, 278,
286, 290, 324, 385-388, 408,
410, 424
- Bienal de Gwangju, 393

- Bienal de Venecia, 126, 188, 242
 Bienal de La Habana, 185, 390, 394-396
 Bienal de París, 130, 214
 Blusa Azul (tropas), 26
 Boal, Augusto, 169-170, 197-205, 297, 356-357
 Boccioni, Umberto, 72-73, 76
Boda del pueblo (Dedinská svatba) (pintura), 235
 Boetti, Alighiero, 321
 Bogdanov, Aleksandr, 85-89
 Bogoslavskaya, 96
 Boltanski, Luc, 342-343, 367, 374, 435
 Bony, Óscar, 174, 184-190, 194, 205
 Bordieu, Pierre, 66
 Bourriaud, Nicolas, 12, 26, 51, 149, 308, 319, 330-331
 Breakwell, Ian, 267, 279-281, 284-286
 Breton, André, 16, 20, 80, 110, 112-120, 130, 134, 142, 158, 160
 Brett, Guy, 274, 301
 Brezhnev, Leonid, 210, 213, 238, 259
Bringing the War Home (obra), 53
 Brisley, Stuart, 265-272, 276, 278, 281-284
 Bruguera, Tania, 27, 49, 349, 354, 369, 370, 378, 389-396, 399, 417, 424, 428
 Buchloh, Benjamin H.D., 274
 Buck-Morss, Susan, 100
 Budaj, Ján, 228, 239, 246, 247, 249
Bureau de Investigación Surrealista (obra), 116
- C
- Cabaret Voltaire, 109
 Cage, John, 152, 229, 232, 268, 292
Camera Lucida (obra), 11
 Cameron, David, 31
Caminhando (obra), 371
 Camnitzer, Luis, 171, 182, 189, 384-385
Caosmosis (libro), 429, 430
 Caricatura de una *serata* futurista, 73
 Carnevale, Graciela, 191, 193-196, 208, 245
 Caro, Anthony, 273
 Carrà, Carlo, 72, 76
 Cartas a la población (1965), 219
Cartas sobre la educación estética del hombre (libro), 426-427
 Carter, Huntly, 91-92, 103-104,
Cátedra Arte de Conducta (obra), 390-396, 417
 Cattelan, Maurizio, 320, 335, 341, 349-351, 364
Cavern of Anti-Matter (exposición), 133
 Ceaușescu, Nicolae, 210, 425
Centro para Análisis de Arte (colección), 425
 The Centre for Possible Studies, 383
Centro Espacial Vik Muniz, Rio de Janeiro (obra), 11
Ceremonia de las piedras (obra), 226-227
 Certeau, Michel de, 25
 Cézanne, Paul, 111
 Chalupský, Jindrich, 211, 213, 232, 235, 238
 Chan, Paul, 389, 396-403, 409, 415-416, 428
 Chaplin, Charlie, 113
 Chiapello, Eve, 342-343, 367, 374, 435
 Christo, 229, 234, 236,
 Chtcheglov, Ivan, 139
Ciclo de Arte Experimental (obra), 169, 191, 194, 195, 197, 205, 242
 Clark, Katerina, 91, 93, 100
 Clark, Lygia, 223, 301, 371, 385, 427-428
 Clark, T.J., 134,
 Clegg & Guttman, 316, 319
 Colección del Centro Pompidou, 410
 Collins, Phil, 358-359, 366, 378
 Comisariado Popular para la Instrucción Pública, 107
 Comité de Proyectos Experimentales, 290
 Comité Estatal de Seguridad (КГБ), 248
Common Task (filme), 403
Community Cameos (obra), 295
Compromiso nupcial con la primavera (obra), 239
Concretion-Re (obra), 416
Construction Site (obra), 11
Constructivismo (libro), 87-88
Consummated Revolution (obra), 27
Contorno (publicación periódica), 172
Contra la interpretación (libro), 160, 179, 180
Conversation Pieces (libro), 26, 28, 44-45
 Crisis de los misiles cubanos, 155-156

Crítica del juicio (libro), 427
 Culture in Action, 313, 321-329,
 344, 389
 Cummings, Neil, 62

D

Dadá, 16, 20, 22, 25, 28, 47, 71, 80, 109,
 110-123, 129-132, 138, 142, 152,
 165
Danger! Official Secret RSG-6 (panfleto),
 136
 Danza Judson, 348, 357-358
 Darwin, Charles, 170, 325
 De Gaulle, Charles, 128, 155, 159
 de Sade, Marquis, 152, 156, 158, 159,
 178, 370, 374, 377
De Strip (obra), 11
 Deák, František, 99
 Debord, Guy, 25, 37, 125-127, 130-141,
 147, 162-163, 166-167, 207, 209,
 216, 290, 443
Déchirex (film), 158, 179
 Degas, Edgar, 235-236
 Delahante, Susana, 391, 395
 Deleuze, Gilles, 25, 157, 320, 375
Delivering Facts, Producing Tears (obra),
 369
 Deller, Jeremy, 12, 54-64, 350-351, 401
détournement, 22, 117, 137-138
 Di Tella. Ver Instituto di Tella
Die Welt als Labyrinth (exposición), 132,
 141
Diez apariciones (obra), 257-258
Difficult Ceremony (obra), 223
 Dion, Mark, 315, 321, 325, 424-425
 Dipper, Andrew, 267, 274
Distinction (libro), 66
 Documenta (exposiciones)
 5 (1972), 301, 385-386
 6 (1977) 278, 387
 9 (1992), 311
 10 (1997), 311
 11 (2002), 42, 312, 390
 12(2007), 193, 383
 Dodd, Katherine, 270, 271, 273, 276,
 280, 281, 285,
Down with the Slave Trade! (obra), 301
 Duveen Gallery, 358

E

East Art Map (obra), 211
 Eco, Umberto, 142, 172
 Educational Darts, 297
Eighteen Happenings in Six Parts
 (obra), 152
Eight People Facing A Wall (obra), 370
Einstein Class, 404, 409
 Eisenstein, Sergei, 92, 94, 95, 100, 202
 Elizalde, Rodolfo, 193
 Elmgreen & Dragset, 349, 364, 394
Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia,
 191, 206-207
The English Civil War Part II (obra), 55,
 57, 59, 61-62
 Eriksson, Annika, 11, 350
El escándalo de lo real (obra), 391, 395
Escape clásico (obra), 242, 243
 Escari, Raúl, 172-173
 Esche, Charles, 24, 34-35
 Escuela de Frankfurt, 320, 375
Estética relacional (libro), 12, 26, 308,
 330-331
Ética (libro), 410, 412
 Evans, Garth, 267, 272-273
 Evreinov, Nikolai, 99-101
Excursión a Saint Julien-le-Pauvre (obra),
 110, 114, 117

F

Ferrari, León, 169, 196, 206-207
 Festival Bijlmer-Spinoza, 410-416
 Figgis, Mike, 55, 56, 58, 61, 64
 Filliou, Robert, 153, 265
Firminy Music Library (obra), 316
 Fishkin, Vadim, 335, 337-338
 Flanagan, Barry, 265, 267
Folk Archive (obra), 54
 Fontana, Lucio, 143
 Forti, Simone, 371
 Foster, Hal, 15, 311, 318, 319
 Foucault, Michel, 374
 Fougeron, André, 130
 Freire, Paulo, 25, 197, 198, 202, 290,
 385, 418-420, 424
 Frieze Art Fair, 11, 356, 364
From One Revolution to Another
 (obra), 54
Full Circle (obra), 324

Fuller, Peter, 275-277
Fülöp-Miller, René, 96, 98, 102-103,
106, 108

G

Games for the New Years (libro), 296
Gan, Alexei, 87, 88
García, Dora, 204, 255, 356
Gare Saint-Lazare, 113
Gauguin, Paul, 136
Geldern, James von, 98-99
Geys, Jef, 314, 385
Gilbert, David, 57, 61, 62
Giroux, Henry, 418
Gleizes, Albert, 78-79
Godard, Jean-Luc, 132
Goldman, Emma, 102, 104
Gonzalez-Foerster, Dominique, 319,
329, 330, 332
Good Feelings in Good Times (obra),
204, 245
*Good Intentions: Judging the Art of
Encounter* (libro), 44
Gormley, Anthony, 437, 438
Gosling, Nigel, 274
Grande Saison Dada (obra), 20,
109, 113
Grande Serata Futurista (obra), 73, 113
GRAV. Ver Groupe Recherche d'Art
Visuel,
Green, Renée, 315, 317, 318, 400
Groupe Recherche d'Art Visuel (GRAV),
16, 126, 127, 129, 142-151, 156,
163-164, 166-167, 268
Groys, Boris, 81, 83, 231, 248, 249, 251,
252, 258, 259, 308, 342, 345, 433
Grupo de Acción de Ecología Urbana
de Chicago, 325
Grupo de Acciones Colectivas (CAG),
211, 250, 255-256
Grupo de Salud Mental (División
Arquitectónica), 279
Guattari, Félix, 25, 157, 375, 429, 430,
431, 437
Guide à la clé, 111
Gutov, Dimitri, 335-336

H

Hacia una comuna mundial (obra), 98,
103
Hagoort, Erik, 44
Hansen, Oskar, 406-407
Happening para un jabali difunto (obra),
73, 186
Happsoc I (obra), 229, 230, 231, 232,
234, 236,
Happsoc II: Los siete días de la creación
(obra), 233
*Happsoc III: El altar de la
contemporaneidad* (obra), 233
Harpe, Bill, 289, 292, 296, 297, 301
Hausswolf, Carl Michael von, 335,
338-339
Heeswijk, Jeanne van, 11, 26, 49
hélicóptero, El (obra), 182-183
Hirschhorn, Thomas, 9, 22, 42, 43, 311,
389, 394, 401, 409, 410, 411, 413,
414, 415, 416, 424, 428
Historia dentro de la memoria viva
(obra), 281
Hoet, Jan, 311-313
Hohenbüchler, Christine, 322
Hohenbüchler, Irene, 322
*Homenaje a campo traviesa a
Walter de Maria* (obra), 234
Homenaje a Niki de Saint Phalle (obra),
234
Homosexualidad en los tiempos modernos
(filme), 247
Hornsey School of Art, 290
House (obra), 45, 46
How Do We Know What Home Looks Like?
(obra), 316
Huddle (obra), 371
Hugnet, Georges, 111, 116, 119, 130
Hugo, Victor, 131
Humboldt, Wilhelm von, 427
Huysmans, J.K., 152

I

I Am a Miner's Son (obra), 60
ICA, Londres, 264,
Imágenes (obra), 253, 256
Indépendants (obra), 78
Individual Comfort (obra), 315
Inno 70 (exposición), 271-276, 284, 286
Instituto Superior de Arte (ISA), 390

Instituto Torcuato di Tella,

172, 184-186,

Intento de conocer (obra), 244

Internationale Situationniste (I.S.)

(publicación periódica), 125-127,

129, 132, 134, 137, 139-142

Interpol (exposición), 334-341, 408

J

Jacob, Mary-Jane, 18, 321, 324-327

Jacoby, Roberto, 170-174, 182, 184-185,
190, 208

John, Hendricks, 292

Jorn, Asger, 133

jouissance, 370-371, 377

The Journal of Art and Art Education

(publicación periódica), 284

Juicio de Barrès (obra), 110, 117, 118,
119, 120

K

Kabakov, Ilya, 244, 248-251, 254-256,
258-261

Kant, Immanuel, 49, 50, 68, 111, 178,
427, 428

Kaprow, Allan, 152-153, 161-163, 173,
215-216, 226, 232, 251, 349

Katrina (huracán), 396, 397, 401

Kelly, Owen, 288-289, 304-305

Kerzhentsev, Platon Mikhailovich, 90,
91, 93, 94, 97, 103, 105

Kester, Grant, 18, 25-26, 28, 44-47

Khatib, Abdelhafid, 126

Kirby, Michael, 77-78, 82, 111, 174

Klossowski, Pierre, 178, 370-371, 374-
375, 377

Knabb, Ken, 125, 135, 140, 167

Knižák, Milan, 212, 214-229, 231, 237,
238, 240, 246, 251

Kollektivnye Deistvia. Ver Grupo de
Acciones Colectivas (GAC)

König, Kasper, 264, 314, 345

Kovanda, Jiří, 235, 242-246, 260

Kudo, Erró, 154-156

Kudo, Tetsumi, 154-155

L

L'Enterrement de la chose Tinguely
(obra), 152

L'intelligenza della folla (obra), 75

La boda de Eva (obra), 235-237

La esposa judía (obra), 201

La ética del psicoanálisis (libro),
67-68, 178

La excavación (libro), 94

La familia obrera (obra), 184,
186-190, 194

La Institución (filme), 280

La Menesunda (obra), 190

LA MoCA, cena de gala (noviembre
2011), 364-365

La Moindre des Choses (filme), 430

La Monnaie Vivante (exposición), 369,
371-374

La Nuit (obra), 137

La obra abierta (libro), 142, 191

La Religieuse (filme), 158

La segunda solución para la inmortalidad
(*El universo es inmóvil*) (obra), 188

La sociedad del espectáculo (libro), 25, 138,
147, 207, 209, 443,

La tercera internacional (obra), 97

La toma del Palacio de Invierno (obra), 96,
99, 109

La última cena (obra), 336-337

Labyrinth (obra), 144-146

Lacan, Jacques, 67-69, 171, 178-179,
183, 206, 374, 430

Lacy, Suzanne, 18, 43, 44, 323, 324

Laddaga, Reinaldo, 38

The Land (obra), 17, 329

Landry, Charles, 288, 289, 304

Las amistades peligrosas (libro), 137

Latham, John, 263-265, 267-269, 271,
273, 276-278, 283-284, 292, 387

Lavando (obra), 241

Le Basi (obra), 82

Le Bon, Gustave, 75

Le Corbusier, 123, 314-316, 323

Le Figaro (periódico), 75

El happening (libro), 156, 158, 162

Lebel, Jean-Jacques, 16, 126-128, 130,
151-167, 173, 179, 215-216, 231

Ledoux, Claude-Nicolas, 125

Lefebvre, Henri, 133, 140

El lenguaje de la emoción (obra), 338

Lenin, 86-87, 93, 99, 111

Lévi-Strauss, Claude, 156, 172, 191

Lewandowska, 62

Leyda, Jay, 95

Lichtenstein, Roy, 234

Lind, Maria, 24, 27, 41-42, 187-188
 Lind, Pi, 187-188
Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas (obra), 352, 453
 Lippard, Lucy, 43-44, 172, 186, 385, 388
Living Sculptures (obra), 187
 The Living Theatre (grupo), 53, 153, 155-156
Los penetrados (obra), 375
 Lunacharski, Anatoli, 93, 120-121
The Lure of the Local (libro), 44
 Luxemburgo, Rosa, 96
Lying-Down Ceremony (obra), 223, 224
 Lynch, David, 332
 Lyotard, Jean-François, 50, 320, 374

M

Madres de Plaza de Mayo, 208
El maestro ignorante (libro), 417, 418
Magical World (obra), 27
Magiciens de la Terre (exposición), 311
 Mahon, Alyce, 126, 159, 160
Make Something (obra), 383
El malestar en la estética (libro), 50, 53
Manifesta 6 (exposición)
Manifestación por J.M (obra), 227
 Manifiesto de teatro futurista sintético, 75, 80
Map of the World (obra), 138
Mapping the Terrain: New Genre Public Art (libro), 43
 Marcuse, Henri, 156, 191
 Marinetti, Filippo Tommaso, 74-77, 79-82
Martha Rosler Library (obra), 424-426
 Marx, Karl, 89, 102, 111, 120, 130, 170, 191, 276, 277
 Marxismo, 14, 61, 62, 85, 86, 128, 133, 134, 150, 151, 162, 172, 176, 200, 203, 206, 207, 240, 261, 275, 289, 365, 377, 388, 418, 430, 435
Máscaras de gas (obra), 94-96
 Masotta, Oscar, 169, 171-180, 182-186, 190, 194, 196-197, 205
 Matarasso, François, 30
 McDonough, Tom, 134-135
 McLuhan, Marshall, 172, 191
 McRobbie, Angela, 33-34
Meat Joy (obra), 161, 174
 Medalla, David, 290, 301, 302, 303

El mensaje fantasma (obra), 182
 Merli, Paola, 30
The Messenger (obra), 355
 Metzger, Gustav, 274-275, 277
Mi Madrid querido (obra), 181
 Minujin, Marta, 174, 181-182, 190-191
 Misiano, Viktor, 334-338, 340-341
Misterio bufo (obra), 91
El misterio de la labor liberada (obra), 98, 103
Mitologías (libro), 128, 173, 175, 205
 Mlčoch, Jan, 227, 241-246
 Mlynářčik, Alex, 214, 228-229, 231, 233-240
Modifications (obra), 133
 Moreau, Gustav, 155
 Movimiento de las artes comunitarias, 17, 263, 287-291, 294, 303-308
 Müller, Christian Philipp, 326
Musée d'Art Moderne (obra), 328
Musée Précaire Albinet (obra), 410
 Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), 186
 Museo Rufino Tamayo, ciudad de México, 352
 Mutoid Waste Company, 306

N

N55 (colectivo), 312
 Nash, Jørgen, 133
 Neill, A.S., 419-420
 New Labour, 18, 28-30, 32-33, 285
The New Theatre and Cinema of Soviet Russia (libro), 91-92, 104
 Nicholson-Smith, Donald, 134
Night School (obra), 382, 397, 417, 421
No Man's Time (exposición), 332-334, 341
No More Reality (obra), 331-332
 Northern Arts Gallery, 283
Nuestra capacidad creativa (documento de políticas), 31
 Grupo Nowolipie, 403, 407-408
The Nudist Campers Grow and Grow (teatro), 299
El nuevo espíritu del capitalismo (libro), 342, 367, 435
 La Nuit (libro), 137

O

- Obrist, Hans-Ulrich, 243, 245, 264,
329, 345
Observer (obra), 349
Oda Projesi, 39-43
Oficina para la democracia directa (obra),
386
Oficina para los Estándares en
Educación, Servicios y Habilidades
para los Niños (OFSTED), 420
Oldenburg, Claes, 152, 153, 174, 234
ÖÖ-Programm (obra), 388
Orquesta de Carteros de Copenhagen
(obra), 350
The Other Vietnam Memorial (obra), 53

P

- Para exorcizar el espíritu de la catástrofe*
(obra), 179
Para inducir al espíritu de la imagen (obra),
175, 178-180, 182, 184
Parc, Julio Le, 143, 147, 149-151
Parreno, Philippe, 264, 319, 329, 331,
332, 345
Participación Total (obra). Ver *Happening*
para un jabali difunto
Pedagogía del oprimido (libro), 385, 418
Pelota de goma (caída de la altura de dos
metros), en el instante inmediatamente
precedente al rebote (obra), 188
Periódico Viviente (organización), 96
Perjovski, Dan, 392
Perjovski, Lia, 425-426
Perry, John, 295
Picabia, Francis, 110, 116, 119,
Pinot-Gallizio, Giuseppe, 133, 142
Pišta, Tichomir, 235
Pivi, Paola, 364
Places with a Past: New Site-Specific
Art at Charleston's Spoleto Festival
(exposición), 312
Platónov, Andréy, 94
Poggi, Christine, 75, 78
The Politics of Aesthetics (libro), 53
Pollock, Jackson, 152, 163, 226
Popper, Frank, 129, 130, 148
Prampolini, Enrico, 82
Pre-emptive Act (obra), 364
Primer festival de la nieve (obra), 234

- Primera obra de arte de los medios* (obra),
173
El principio (libro), 238
Proceso de Bologna (1999), 383,
422-423
Project for a Revolution (obra), 27
Project Unité, 313, 315, 317-320, 323,
327-328, 382
Proxy/Coma (obra), 355
Psychologie des foules (libro), 75
Purple Prose (revista francesa), 341
Puzzolo, Norberto Julio, 192

Q

- Quarry Bank High School, 298
Quinn, Marc, 320-321

R

- Ragon, Michel, 129
Rainer, Yvonne, 357-358, 365
Rancière, Jacques, 26, 36-37, 46, 49-54,
63, 65-67, 69, 262, 417-419, 429,
436-439, 444
Ray Gun Theater (obra), 152
Raysse, Martial, 130, 214
Readings, Bill, 241, 422
Real Time Movie (obra), 204, 245
Reg[ul]arding the Guards (obra), 349
Registro de Población (obra), 391
Reich, Wilhelm, 419
Relationship Maps (obra), 316
Revolución Argentina del General
Onganía, 170, 176
Revolución Bolchevique, 15, 84, 86, 98,
102, 104,
Revolutionary Love (obra), 27
Ribemont-Dessaignes, Georges, 111,
113-115, 119
Richter, Hans, 110-111, 113-114, 120
Rivette, Jacques, 158, 160
Robbe-Grillet, Alain, 142
Roberts, Liisa, 38
Rogoff, Irit, 383-384, 423-424
The Romeos (obra), 356
Ronduda, Lukász, 407
Rosler, Martha, 21, 53, 305, 316, 319,
424, 425, 426
Ross, Andrew, 34
Rossellini, Roberto, 361

Rubinstein, Lev, 252
Russolo, Luigi, 72

S

Saint Julien-le-Pauvre, 110, 114,
116-118
Saint Laurent, Yves, 130
Sanctuary (obra), 297-299
Sanouillet, Michel, 114, 116
Satisfyin' Lover (obra), 357
Scales, Prunella, 295
Scenic Drive (obra), 315
Schechner, Richard, 146, 201, 202, 204
Schiller, Friedrich, 49, 50, 426, 427
Schneemann, Carolee, 161, 174, 180
School of Political Arts, 382
Scratch Orchestra (obra), 290
Sculpture Projects Münster
(exposición), 312, 382
Sehgal, Tino, 354, 355, 360, 367, 368
Sentado en el armario Primakov
(obra), 248
Serata futurista en Perugia (obra), 73
Seven Photographs (ensayo), 254
Severo, Séptimo, 82
Shakespeare, William, 295
Shklovsky, Viktor, 92
Sholette, Gregory, 18, 24, 26, 65
The Show Must Go On (baile), 358
Sierra, Santiago, 352, 353, 370,
372, 375, 378
Sindicato Nacional de Trabajadores
Mineros, 60
El sitio de Rusia (filme), 98
Smith, Valerie, 321-323, 327, 330
Smithson, Robert, 65, 186
Sobre Happenings (obra), 174
Sochor, Zenovia A., 85, 86, 88
Sonsbeek 93 (exposición), 313, 317, 320,
321, 323, 327-329, 345
Sontag, Susan, 160, 172, 179, 180, 401
Southern Skirmish Association, 58
Southern Suppliers FC (obra), 349, 351
Spinoza, Baruch, 410-419
Standing Pieces (obra), 371
Stein, Joël, 143, 144, 149, 150, 166
Steiner, Barbara, 334, 386
Steinweg, Marcus, 411, 413, 414
Steveni, Barbara, 263, 265, 266-269,
271, 272, 275, 277-279, 284,
287, 292

Stevens, Graham, 284
Still and Chew (obra), 264
Stimson, Blake, 24, 26
Stitch in Time (obra), 301, 302
Stop, Repair, Prepare (obra), 354
Studio International, 144, 269, 273-276
Suceso plástico (obra), 174, 181.
Summerhill, 419, 420, 430
Survival Research Lab, 306

T

Taller de Escritores de Hackney, 282
Tapa plana (obra), 258
Tate Britain, 264, 326, 358
Tate Modern, 368, 369, 395
Tatlin's Whisper #6 (obra), 394, 395
Tatlin's Whisper #5 (obra), 369, 370, 395
Teatro Clásico de Harlem, 397, 399
El teatro creativo (libro), 97
Teatro del oprimido (libro), 197-199,
202, 203
El teatro del pueblo (libro), 97
Teatro para uno mismo (libro), 100
Teatro Sperimentale degli
Indipendenti, 82
El teatro y su doble (libro), 127
Les Temps Modernes (publicación
periódica), 172, 179
Ten of the Best (obra), 300
Tenantspin (obra), 11, 35
Thatcher, Margaret, 54-56, 61, 303
Théâtre de l'Oeuvre, 113, 115
Théâtre du Soleil, 53
Them (obra), 360-362, 409
There's Nothing There (obra), 27
They Shoot Horses (obra), 358, 359
This Objective of That Object (obra),
354, 355
This Progress (obra), 354
Timecode (filme), 55
Tiravanija, Rirkrit, 17, 329, 333, 334
Tisdall, Caroline, 274, 387
The To-Hell-With-Human-Rights Show
(obra de arte), 297
Touraine, Alain, 128
Tous les chevaux du roi (libro), 137
Trocchi, Alexander, 162
Troncy, Eric, 330-334, 337
Tropa de Dogg, 294, 297
Trotsky, Leon, 83, 89, 91, 276, 277
Try (obra), 349

Tucumán Arde (obra), 169, 191, 196,
197, 207
Tzara, Tristan, 110, 113, 116, 119, 131

U

U-Lounge (obra), 414
Un día en la calle (obra), 144, 147,
149, 167
Un evento para la oficina de correos (obra),
220, 221
Un Homme Libre (libro), 117
Una caminata alrededor de Nový Svět
(obra), 216, 225, 227
Una demostración para todos los sentidos
(obra), 216, 217, 218
Una marcha (obra), 227
The Uncanny (exposición), 345
The University in Ruins (libro), 421, 422
Unconvention (exposición), 54
Unitednationsplaza (obra), 382, 417, 421
Universidad Libre Internacional, 286
Unmarked: The Politics of Performance
(libro), 65

V

Van Gogh, Vincent, 136
Vaneigem, Raoul, 133, 134, 135, 163,
166
Verwoert, Jan, 387, 388
Viajes a la campaña (obra), 258
Vidokle, Anton, 382, 417, 421
Vingt-cinq ans d'art vivant (libro), 129
Virno, Paolo, 27
Vivo-Ditos (obra), 180, 184, 230

W

Waiting for Godot in New Orleans (obra),
396, 400, 402
Walker, John, 266, 269, 277, 278,
287, 288
Walther, Franz Erhard, 372,
The War Game (filme), 363
We Got It! (obra), 326
Wearing, Gillian, 358
Weiner, Lawrence, 369, 371
West Meets East (obra), 45, 46
What a Way to Run a Railroad (obra),
288, 289, 304

What Have I Done to Deserve This?
(exposición), 405, 406
What's the Time in Vyborg? (obra), 38
White Paintings (obra), 268
Whiteread, Rachel (obra), 45, 46
Winged (filme), 403
Wybory.pl (obra), 407

Z

Zamiatin, Yevgueni, 94
Žilina, 225, 233, 235, 236
Žižek, Slavoj, 46, 436
Żmijewski, Artur, 358, 360, 361, 362,
376, 378, 392, 403, 407, 408, 409,
428, 446,
Zucca, Pierre, 375

*Infiernos artificiales:
Arte participativo
y política de la
espectaduría*
Claire Bishop

© Claire Bishop 2012

Título original: *Artificial
Hells: Participatory
Art and the Politics of
Spectatorship*
Traducción de la edición
en lengua inglesa
publicada por Verso
Books, 2012

Traducción:
Israel Galina Vaca

Primera edición en
español, 2016

Taller de Ediciones
Económicas

© 2016, Taller de
Ediciones Económicas
Colima 25-10,
Roma Norte
06700,
Ciudad de México
www.t-e-e.org

*Infiernos artificiales:
Arte participativo
y política de la
espectaduría* se terminó
de imprimir en enero de
2016 en los talleres de
Offset Rebován
Acueducto No. 115
Col. Huipulco Tlalpan,
Ciudad de México.

Impreso y hecho
en México/
Printed in Mexico

ISBN:
978-607-965-195-4

Todos los Derechos
Reservados.
Queda prohibida la
reproducción total o
parcial de esta obra
por cualquier medio
o procedimiento,
comprendidos la
reprografía y el
tratamiento informático,
la fotocopia o la
grabación, sin la previa
autorización por escrito
de los editores.

t-e-eoría

Colección dirigida por
Fabiola Iza

Angelica Bollettinari
Gestión de imágenes

Agradecemos a la
autora la disposición y
el apoyo mostrados para
la realización de este
proyecto.

Esta publicación fue
realizada con el estímulo
del Programa de
Apoyo a la Traducción
(PROTRAD) dependiente
de instituciones
culturales mexicanas.

Mediante una rigurosa revisión histórica y crítica, Claire Bishop traza la compleja historia del llamado arte participativo, es decir, de las artes circunscritas al campo social, cuya materia prima son otras personas. A diferencia de estudios anteriores, *Infiernos artificiales* explora el amplio rango de experimentos teatrales de vanguardia como antecedente directo de estas formas de práctica artística, y cuestiona por qué han encontrado cobijo en las artes visuales. Ésta y otras preguntas resuenan a lo largo del libro, donde se ponen en escrutinio las ambiciones estéticas y políticas de tales prácticas, así como los criterios éticos desencadenados en su análisis. Desde el futurismo italiano y los espectáculos de masas en la Rusia revolucionaria hasta manifestaciones contemporáneas de performance —pasando por el dadaísmo, el 68 francés, el conceptualismo argentino, acciones discretas y casi imperceptibles en Europa del Este y las artes comunitarias del Reino Unido—, Bishop aborda con fuerte anclaje teórico las demandas y promesas de democracia y emancipación vinculadas a estas formas del arte. Al mismo tiempo, coloca en el centro de esta discusión al espectador —sea un peatón azaroso o un miembro de grupos sociales desfavorecidos— para reflexionar acerca de las distintas relaciones que se crean con o imponen sobre él.

Claire Bishop, crítica e historiadora del arte, ha sido una de las voces más activas y destacadas en la discusión sobre el arte participativo. Desde la aparición del ensayo "Antagonismo y estética relacional", publicado en *Artforum* en 2004, sus escritos sobre este tipo de arte exigen un acercamiento menos formulaico, más complejo y no complaciente, a la vez que ha pugnado por establecer criterios de evaluación que no se apoyen meramente en cuestiones éticas. Bishop es autora de *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* (2013), *Installation Art: A Critical History* (2005), editora de *1968-1989: Political Upheaval and Artistic Change* (2010), *Participation* (2006) y publica regularmente en *Artforum*, *Flash Art*, *Parkett* y *October*. En la actualidad, Bishop es académica del Departamento de Historia del Arte del Centro de Posgrado de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY).

ISBN: 978-607-965-195-4

