

Universitat de Barcelona

Facultat de Geografia i Història

Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art

Tesis Final de Màster

Tutor: Martí Perán

**La mediación como práctica artística o curatorial
desde el giro educativo, el giro social y el giro performativo**

Elisa Valerio Perroni

NIUB: 17530634

28 de junio de 2019

Índice

Introducción.....	3
Evolución de los espacios expositivos.....	6
El rol del curador	16
Hacia una revisión del término mediación	25
Mediación desde el giro educativo (<i>educational turn</i>).....	31
<i>La mirada observada</i>	49
<i>Familienstudio Kotti</i>	53
Reflexiones finales.....	56
Mediación desde el giro social (<i>social turn</i>)	59
<i>Bataille Monument</i>	76
<i>Sarai</i>	84
Reflexiones finales.....	89
Mediación desde el giro performativo (<i>performance turn</i>).....	92
<i>This Variation</i>	107
<i>Lo que me corresponde</i>	111
Reflexiones finales.....	114
Conclusiones.....	116
Bibliografía.....	121

Introducción

La presente Tesis Final de Máster surge a partir de una inclinación general por el arte contemporáneo y un interés específico por la mediación y la relación entre el arte y la sociedad. Estos intereses específicos se fueron incrementando a medida que se desarrollaban las asignaturas Comisariado de Exposiciones y Pensamiento Estético y Valoraciones de Arte, en las cuales se abordó el tema de la mediación y el vínculo entre arte y sociedad desde dos perspectivas distintas. Por un lado, la mediación como práctica curatorial; y por otro, desde una perspectiva sociológica. A efectos de esta investigación se trabaja el tema de la mediación como práctica curatorial, pero igualmente se tienen en cuenta los aportes que ha hecho la sociología del arte al respecto, sin seguir una única perspectiva de pensamiento, sino nutriéndose de la pluralidad de miradas.

Este trabajo aborda en términos generales la relación entre arte y sociedad, este tema ha sido investigado a lo largo de la historia del arte en varias ocasiones, sobre todo a partir del marxismo¹ y luego también por la sociología del arte específicamente. Este vínculo ha sido planteado muchas veces en términos de «conflictividad», en mayor medida a partir del siglo XIX, con las primeras vanguardias y el arte moderno. Aún hoy continúan surgiendo trabajos que discuten sobre el vínculo entre el arte contemporáneo y el público, donde se plantea el primero como más conflictivo que otros períodos artísticos.² Por ello resulta pertinente ofrecer una aproximación a la mediación como estrategia para estrechar el vínculo y acortar las distancias entre el arte contemporáneo y la sociedad.

¹ La escuela de tradición marxista busca en el arte un reflejo de la sociedad y de una clase social, y su accionar como un agente de lucha y revolución política y social. Aquí el arte es desidealizado como objeto y queda puesto al servicio de la sociedad, su contexto histórico y social. Sin embargo, esto se debe a una mala interpretación y lectura de Marx y Engels, ya que estos autores escribieron muy poco sobre el arte específicamente. Esta mirada reduccionista es la que se atribuye a los trabajos de Plejánov, Georg Lukács, Galvano della Volpe, Antonio Banfi, Ernst Fischer, Max Raphael y Lucien Goldmann; quienes en distinta medida comprenden las condiciones materiales como estructura, y el arte y la cultura como superestructura. Se acusa al marxismo de decir que las condiciones materiales determinan la cultura.

² Una de las autoras que plantea una fuerte crítica contra el arte contemporáneo desde la academia es Avelina Lésper, este es el eje central de sus trabajos *Arte contemporáneo: el dogma incuestionable* (2012) y *El fraude del arte contemporáneo* (2015), quien hace eco en sus trabajos sobre la disconformidad y el rechazo del público general con el arte contemporáneo. Este tema también lo trabaja Leo Steinberg en su texto *El arte contemporáneo y la incomodidad del público* (2004). Vicenç Furió ofrece algunas líneas de reflexión en cuanto a la relación entre los públicos y el arte contemporáneo en su texto *Rechazo e integración en el arte contemporáneo: geografía y sociología del reconocimiento* (2012).

El objetivo que se propone este trabajo es explorar y cuestionar las prácticas de mediación a partir del giro educativo, el giro social y el giro performativo. Para ello se realiza una extensa investigación sobre los tres giros seleccionados y las propuestas características de los mismos. A su vez, a través de algunos ejemplos de cada giro se ahonda en su eficacia una vez llevados a la práctica, observando sus fortalezas y debilidades.

Además, se busca observar las diferencias y similitudes entre los distintos giros, lo que puede evidenciar aciertos y desaciertos en sus programas de mediación. En tanto que diferencias, es interesante observar que cada enfoque parte de una teoría completamente diferente y en cada caso se pone el foco en aspectos distintos, más allá del vínculo arte-sociedad. Estas diferencias pueden ser fructíferas a la hora de reflexionar sobre la mediación y su puesta en práctica a través de distintos programas, dependiendo de cada caso y contexto.

Es preciso señalar que los ejemplos que se mencionan a lo largo del trabajo no pretenden marcar una línea divisoria entre aquellos proyectos que pertenecen a un giro u a otro. Sino que justamente se busca complejizar la situación, observando las cercanías y préstamos que se dan en cada enfoque, acusando la liminalidad que caracteriza a este tipo de prácticas. Además, se quiso hacer foco en aquellos proyectos menos difundidos y reseñados para aportar un mayor abanico de ejemplos al tema de discusión. De igual manera, se buscó ofrecer un panorama relativamente representativo de lo que viene sucediendo en las distintas geografías desde los años 90, por dicha razón se toman ejemplos tanto de Europa como de Asia y América. A su vez, se intentó presentar proyectos llevados a cabo tanto por hombres como mujeres, así como artistas y curadores para dar visibilidad a los distintos agentes.

Dado que lo que busca esta tesis es reunir, ordenar y organizar la información que se halla diseminada de los distintos giros, la mayor parte de la misma se centra en los aportes que brindan las fuentes mismas. Dejando en un segundo plano las contribuciones y reflexiones personales de la autora.

La importancia de realizar un estudio de este tipo radica en la escasez de investigaciones que abordan la mediación como eje central, siendo un tema relativamente nuevo en el ámbito académico. Pero además se trata de una cuestión muy relevante dado el estado en el cual se encuentra el arte contemporáneo actual, en una fluctuación entre la heteronomía y la

autonomía. Esta situación de liminalidad genera un espacio de conflicto donde la mediación puede proyectar soluciones interesantes al salirse de los límites e indagar en lo limítrofe.

En este marco, la mediación aparece como una herramienta que puede contribuir a disminuir la brecha entre el arte y la sociedad, a través de distintos programas o prácticas que ayuden a estrechar el vínculo entre el arte contemporáneo y el público, y sacarlo así de una órbita cerrada de circulación a la que accede únicamente el público especializado.

Se han seleccionado como eje de trabajo los giros educativo, social y performativo, dado que los tres han sido de vital importancia en el desarrollo de las prácticas de mediación y han marcado hitos en el mundo del arte y la historia del arte reciente. El giro educativo va a ser el pionero, ya que es a partir de muchas de las prácticas educativas que comienza a pensarse el museo, la exposición y el vínculo con el público de otra forma. Aquí se buscará utilizar aquellas herramientas de la educación menos formales y propiciar espacios abiertos al diálogo, que generen estructuras de relacionamiento horizontales, no jerárquicas, como caracteriza a la pedagogía. Estos serán los primeros acercamientos a la mediación.

A su vez, el giro social junto con el arte relacional marcaron un antes y un después en el arte contemporáneo. Se trata de un punto de inflexión donde el foco deja de estar en el objeto y empieza a pensarse a partir de las relaciones humanas y su relación con los objetos. En este cuestionamiento por los vínculos, algunas de las correlaciones que se indagan son las de arte-público, museo-audiencia, artista-espectador (emisor-receptor). Desde este giro, el arte pasa a tener una nueva función social, que es la de crear nuevos espacios-tiempos para la interacción y el relacionamiento humano, libres del capitalismo y las jerarquías imperantes.

De manera análoga, el giro performativo lleva estos cuestionamientos aún más lejos en cuanto a la inmaterialidad de la obra, que deja de existir de forma independiente y pasa a manifestarse en el cuerpo del artista, en el momento de encuentro entre el artista y el público. Aquí la obra se construye junto con el público y no existe sin él, el espectador pasa a ser un componente más de la obra de arte, se convierte en *agente* en la obra performativa.

Como se observa, los tres giros seleccionados ponen en jaque la tradicional relación sujeto-objeto y artista-público, buscando a través de distintos mecanismos nuevas formas de vincularse, no jerárquicas. En última instancia, esta tesis busca indagar si es posible generar

otras relaciones entre el arte, la institución museal y la comunidad. Cada uno de los giros provee una respuesta diferente a esta pregunta.

Los resultados obtenidos a partir de este estudio pueden servir de ayuda a la hora de pensar, idear y diseñar nuevos programas de mediación por parte de las distintas instituciones, especialistas, curadores, educadores y artistas para desarrollar prácticas de mediación eficaces, que disminuyan la brecha entre el arte contemporáneo y la sociedad. Cuanto más conocimiento se tenga sobre los programas de mediación que logren este fin y cómo estos fueron llevados a cabo, más herramientas se tendrá para replicar instancias similares en nuevos espacios y contextos.

En cuanto a la metodología de trabajo, se realizó una exhaustiva investigación y fondeo bibliográfico, reuniendo textos de los distintos giros y abordajes de la temática que se encontraban diseminados. Esta labor no es menor, dada la escasez de material e investigaciones específicas al respecto. Esto se debe a que el tema de investigación es actual y reciente, razón por la cual existen contados trabajos, investigaciones o análisis sobre el mismo. Igualmente hay numerosos artículos y ensayos de interés, así como escasas tesis doctorales que abordan el motivo de forma tangencial.

Dado que se trata del arte contemporáneo más reciente, es de vital importancia aprovechar los aportes de los artistas y los comisarios, algunos de ellos aún vivos, que han dejado su testimonio en ocasiones a través de ensayos y notas escritas por ellos mismo y, en otros casos, a través de entrevistas hechas por terceros.

Evolución de los espacios expositivos

El museo es una institución con historia, desde sus inicios se ha transformado y ha adoptado nuevas formas a partir de las demandas y exigencias de cada tiempo. Se trata pues de una institución flexible que se reconfigura y adapta a las distintas épocas. Estas reconfiguraciones afectaron tanto su forma y estructura física como sus funciones y el objetivo de las mismas.

Durante la modernidad, en los Salones y los primeros museos del siglo XVIII,³ las exhibiciones de arte eran organizadas por artistas, conservadores y galeristas,⁴ las obras eran expuestas sin más y se esperaba que el público las decodificara por sí mismo:

De acuerdo con la perspectiva del idealismo estético que también surgió en ese momento, el arte debía ser una repulsión que permitiera a los humanos afirmarse como una universalidad trascendental, en el sentido de que los llevaría más allá de la particularidad de la experiencia. Por esta razón, en lugar de un público mediado, lo que los pensadores del momento esperaban encontrar en el Salón –y en lo que surgió como la culminación de este proyecto, el museo– era una audiencia capaz de mediar por sí misma, un cierto ideal de *res publica*, de lo que era público, que no es otra cosa que la condición de humanidad universal (Fontdevila, 2018b).⁵

En esta época se concebía al museo como un almacén, donde depositar, guardar, conservar y exponer las obras. El solo hecho de observar las obras, sin importar su disposición, debía generar un efecto –una experiencia estética– en el espectador. Este es el tiempo del arte «humanista», de acuerdo con José Ortega y Gasset (1995), donde las masas rescatan e interpretan los valores humanos de las obras, más allá de sus aspectos estéticos.

A partir del siglo XVIII el arte se fue configurando como un ente autónomo, teniendo su momento de mayor auge durante las primeras y segundas vanguardias. Así el arte se organizó como una esfera individual y autónoma –regida bajo su propia ley– de forma tal de no tener que responder a otros ámbitos de la vida ni a otras disciplinas. Esta independización le permitió configurar el *campo del arte* –del que habla Pierre Bourdieu⁶– o el *mundo del arte* –que teoriza Howard Becker⁷–, con unas valoraciones, reglas y estructuras propias.

³ Los primeros museos de esta época fueron el British Museum (1753) y el Musée du Louvre (1793).

⁴ Durante el siglo XIX y principios del XX se realizaban las llamadas exposiciones oficiales y semioficiales una vez al año, en las cuales los artistas proponían sus obras más destacadas y estas eran aprobadas o desaprobadas por un jurado, este jurado estaba compuesto generalmente por un grupo de artistas tradicionales; lo que dejaba muy poco margen para el conocimiento de la obra de artistas nuevos y emergentes. Cuando estos últimos lograban organizarse generaban las llamadas contra-exposiciones, como hicieron los impresionistas, entre otros grupos de artistas (Cherix, 2009).

⁵ Todas las citas que aparecen en el cuerpo del trabajo en español y figuran en la bibliografía en otra lengua han sido traducidas por la autora de esta tesis. Las citas en notas al pie de página se han dejado en el idioma original.

⁶ Pierre Bourdieu desarrolla el concepto de *campo del arte* en varios de sus trabajos: *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* (1979), *Para una sociología reflexiva* (1992), *Respuestas por una antropología reflexiva* (1995) y *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (1997).

⁷ Howard Becker aborda el tema del *mundo del arte* en su libro *Art worlds* (1982).

Pero esta autonomía trajo como contrapartida un alejamiento del arte de la esfera social, lo que significó un claro distanciamiento entre el arte y el público.⁸ Esto es lo que Ortega y Gasset (1995) llamó la «deshumanización del arte». En donde el arte se vuelve sobre sí mismo y se aleja de los contenidos «humanos» a los que era asociado anteriormente. Como señala Oriol Fontdevila: «La premisa del arte de vanguardia es que no hay comunicación posible con el público, ni siquiera un pacto, dado que el arte mismo debe ser capaz de ser experimentado una y otra vez como una disrupción» (2018b).

Es durante este período que se desarrolla el modelo de museo de arte moderno, siendo su principal representante el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York, inaugurado en 1929. Se trata pues de espacios que son concebidos como «cubos blancos»,⁹ donde se exponen las obras como objetos aislados y especiales para su contemplación y adoración. Según Fontdevila, esta es la época en que más se reniega de la mediación, en pro de conservar la autonomía de la obra y dejarla «hablar» por sí misma. Cuanta menos interferencia haya entre la obra y el público mejor. Esto es lo que defendieron los teóricos y críticos de la época, entre ellos Clement Greenberg, como se verá más adelante.

A partir de los años 60 del siglo XX esta desvinculación o alejamiento del arte respecto de la esfera social comenzó a revertirse. El Mayo francés (1968) junto con los distintos movimientos de liberación, los estudios poscoloniales, el feminismo, las teorías *queer*, posestructuralistas y deconstruccionistas, entre otros tantos factores resultaron en un acercamiento, en un movimiento de «devolver» el arte a la sociedad. Desde entonces los artistas buscan, investigan y desarrollan distintas prácticas y géneros artísticos que los

⁸ «Tristan Tzara, for example, wrote that “Art is a private affair, the artist produces it for himself”. He believed that the Dada artist ought to have no regard at all for an audience. Indeed, the audience is treated with contempt: “The artist, the poet rejoice at the venom of the masses”» (Young, 2010, 33).

⁹ «El museo de arte moderno consiguió anticipar el efecto de lo sublime por medio del *white cube*, articulando un entorno inmersivo y depurado de cualquier traza de mediación. Por medio del cubo blanco, el arte se presenta como una pura intuición de la Cosa-en-sí. Con su aparente suspensión de la mediación, el cubo blanco se debe reconocer como una de las más grandes piruetas de la mediación del siglo XX» (Fontdevila, 2018a, 67). «La mediación tiende a invisibilizarse, a des-ontologizarse, a desaparecer bajo la neblina del *white cube*, a transformarse en inmediatez, a naturalizarse en tanto que medio ambiente» (Fontdevila, 2018a, 227). De acuerdo con Anna María Guasch, el recurso del cubo blanco descontextualiza a la obra de arte: «El “cubo blanco”, y su referencia a la neutralidad del espacio del museo o galería en los setenta, constituye un sinónimo para el arte europeo y norteamericano que oculta toda diferencia social, de género, religiosa y étnica en nombre de la autonomía estética y de un lenguaje universal de formas. Privando a las obras de arte de su contexto histórico, se les niega el derecho a participar en la construcción de la realidad. Según la tesis de Brian O’Doherty, el espacio de la galería debe ser blanco y puro, lo que supone excluir toda experiencia que no sea estética, haciendo de todo objeto, banal o no, una obra de arte» (2016, 123).

vinculan más estrechamente con el ámbito social. Como explica Herbert Molderings a partir de la performance:

Los acontecimientos revolucionarios franceses de 1968 causaron un revuelo temporal en una situación petrificada. En el campo del trabajo artístico, esto significó que el arte se convirtió en una parte integral de las actividades políticas y sociales. No había más espacio para el viejo concepto idealista de la obra de arte como un mundo sustituto para el uso meramente contemplativo o como un microcosmos autocontenido. Practicado como performance, el arte se volvió efímero y fragmentado como todas las demás actividades de la vida. En contraste con el pintor o escultor tradicional, el artista de performance ya no estaba preocupado por la organización de los colores y las masas, sino que intentaba provocar una nueva conciencia de los hábitos sociales y crear interrelaciones entre varios patrones de comportamiento cultural. En el arte tradicional, el mercado y los mecanismos de exhibición habían separado al artista de la gente; el arte de performance estaba destinado a unirlos nuevamente (2010, 94).

En este contexto surge en el museo el concepto de la exposición de arte, o exposición temporal, y se convierte en el modelo de exhibición a seguir.¹⁰ Es el nuevo formato que adopta el espacio museal para presentar las obras de su acervo y colección, justificando la pertenencia de dichas obras al patrimonio y poniéndolas en diálogo con la actualidad a través de un discurso curatorial.¹¹ Como comenta Ernst Gombrich:

¹⁰ «Se a realização de exposições temporárias constitui a face mais visível da curadoria da arte contemporânea, esta não opera apenas neste domínio, ocupando-se da formação de colecções e de museus, que aborda mediante uma participação activa na criação artística. Depois das grandes exposições dos finais da década de 60 e das seguintes, protagonizadas pelos pioneiros do modelo de curadoria que hoje prevalece num quadro de actuação institucional (vejam-se os casos de Harald Szeemann, Jean-Christophe Ammann, Wim Beeren, Jan Hoet) começaram a surgir museus estreitamente relacionados com idiosincrasias, egocentrismos e disposições pessoais de curadores» (Castro, 2010, 303).

«La exposición es un concepto heredado de la modernidad y que sigue siendo la principal forma de contacto entre arte y público. De hecho, todos los intentos del arte desde las vanguardias de desestabilizarla y ponerla en crisis han acabado, paradójicamente, siendo presentados en exposiciones: al igual que la institución museo, la institución exposición ha tematizado su disidencia. Y ahí está el tiempo como factor clave. [...] La exposición es diferente [del cine], al girar hacia el individuo la decisión de cuánto tiempo dedicarle. El visitante puede avanzar a su ritmo. Detenerse en aquello que le interesa y dejar de lado aquello que no llama su atención, volver sobre aquello que desea o echar un vistazo y abandonar la sala rápidamente» (Barenblit y Medina, 2014, 15).

¹¹ «En los últimos años, no solo han aumentado espectacularmente la cantidad y variedad de exposiciones, sino que además los museos y las galerías de arte como la Tate en Londres y el Whitney en Nueva York presentan ahora sus colecciones permanentes como una serie de exposiciones temporales» (Cherix, 2009, 11).

A mí me parece natural en esta situación que la exposición contenga un atractivo mucho mayor para el público que el museo, y que esta preferencia haya obligado al museo, como institución, a sufrir otra transformación más. Hasta cierto punto, se ha convertido en un centro de exhibición. La exposición puede evitar o soslayar los problemas inherentes a los que tiende el museo. Por su misma naturaleza es selectiva y la selección puede concentrarse en un tema particular a menudo en uno que resulte un tópico (1981, 243).

Sin embargo, a medida que la práctica curatorial evoluciona se desarrolla cada vez más en el ámbito de la mediación. La exposición deja de ser el modelo de exhibición a seguir para convertirse en un espacio de encuentro y mediación, teniendo como principal objetivo reducir el distanciamiento entre la institución y el público, desde un abordaje más educativo. A partir de estrategias y recursos como la museografía, la curaduría debe buscar entablar un diálogo entre el público y la colección, tratando de alcanzar la mayor cantidad y variedad de públicos posibles. En cierta medida, la exposición debe justificar y legitimar dicha colección (Dourado Bina, 2010, 78). Subyace aquí la idea de democratizar la cultura a todos los grupos sociales, propia del pensamiento de las últimas décadas del siglo XX.

Sin embargo, respecto de esta idea de la democratización del acceso al arte y a la cultura, y de la horizontalización de las relaciones de poder que se establecen entre el arte, la institución y la sociedad, cabe señalar que no por ello se intenta igualar y homogenizar toda la cultura. Esto es justamente lo que señala Anna Maria Guasch respecto de las exposiciones de arte *Primitivism* (MoMA, 1984-1985) y *Magiciens de la terre* (Centre Georges Pompidou, 1989):

Mientras que *Primitivism* presentó obras sin fecha ni autor, *Magiciens* lo hacía como si se tratara de piezas occidentales; mientras que *Primitivism* había sido eurocéntrica y jerárquica, *Magiciens* habría nivelado todo tipo de jerarquías, dejando a las obras de arte aparecer sin ningún marco ideológico fijo, y mientras *Primitivism* presentaba las obras primitivas como «notas a pie de página» de las imitaciones modernas occidentales, *Magiciens* habría escogido cada trabajo por su valor en sí mismo y no por el hecho de ilustrar algo fuera de sí mismo (2016, 112).

Todos los movimientos liberacionistas de las décadas de los 60 y 70 dan cuenta de una comprensión de la heterogeneidad y diversidad entre las personas, los contextos, las historias... Hablan de posturas disidentes, de una pluralidad de voces y miradas posibles,

todos estos son aspectos que la antigua institución del museo no tenía en cuenta. Es en este contexto que se desarrolla lo que Guasch llama «exposiciones de lo global» o el «paradigma global», en el cual pueden marcarse como hitos las siguientes exposiciones: *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*,¹² la III Bienal de La Habana¹³ y la *documenta 11*.¹⁴ Aquí la exposición de arte se erige en contra del cubo blanco y lo que este significa, se opone al arte masculino, blanco, cristiano y eurocéntrico.

Desde entonces y como consecuencia de esta nueva mentalidad, el museo se viene reconfigurando como una *zona de contacto* –de acuerdo con James Clifford¹⁵–, como un espacio de diálogo e interacción común:

Bajo esta aproximación los museos se replantean como espacios de cruces de culturas heterogéneas. Suponen, en otras palabras, zonas híbridas donde se generan relaciones productivas entre el dentro y fuera de la institución cultural, rompiendo nociones paternalistas y de gestión vertical. La cultura democrática concibe el museo como una arena pública, un lugar de conflictos y cuestionamientos, que replantean los significados culturales y sociales que se producen en tensión con la noción moderna de santuario de celebración de la cultura de los sectores sociales que lo regulan (Rodrigo Montero, 2012, 1).

¹² «Entre *Westkunst* (Colonia, 1981), una exposición que puede ser considerada el máximo paradigma de la celebración de la modernidad según el viejo sistema occidental e internacional, y *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (Karlsruhe, 2011), una celebración del paradigma global, el mundo de las exposiciones ha experimentado uno de los mayores giros epistemológicos de lo que podríamos denominar “rito de paso” de un mundo monocultural a otro paulatinamente multicultural, intercultural y globalizado» (Guasch, 2016, 103).

¹³ «La Bienal de La Habana fue una de las primeras muestras de arte contemporáneo que consolidó el modelo de exposición global, en términos tanto de contenido como de impacto, y fue la primera en conseguirlo fuera del sistema artístico europeo y norteamericano, que gozaba, hasta la fecha, del privilegio de decidir qué tipo de arte tenía significado global. Weiss afirmaba que de una forma distinta a las bienales de Venecia y Sao Paulo, la de La Habana centró su atención en el arte y los artistas de fuera de los circuitos del sistema del arte occidental y, distanciándose de los proyectos en Nueva Delhi, El Cairo o Gabón, apostó por desplazarse a su propia región para explorar la producción artística a escala global» (Guasch, 2016, 115).

¹⁴ «*Documenta 11* (Kassel, 2002), un proyecto discursivo-expositivo que se propuso superar lo poscolonial y lo multicultural por lo global. [...] *Documenta* abogó por una “antropología de la proximidad” [...], *documenta* dio voz a la multitud, [...] *documenta* daba valor a la errancia de los productores híbridos: ya no había un punto en el mapa para cada creador, solo historias y trayectorias, y era imposible dejar constancia de ellas» (Guasch, 2016, 135). «A partir del modelo de la *documenta 11* de Kassel, la primera exposición realmente global y una de las primeras en el ámbito de las “exposiciones identitarias”, el mundo del arte ha visto cómo proliferaban por doquier exposiciones a gran escala no solo para facilitar un mejor conocimiento de los movimientos artísticos al público global a través del uso simbólico y del intercambio de formas e ideas de un arte internacional avanzado, sino para propagar una cierta voluntad de arte global que no esconda las asimétricas relaciones de poder en las prácticas institucionales» (Guasch, 2016, 141).

¹⁵ James Clifford acuña el concepto de *zona de contacto* en su libro *The Predicament of Culture* (1988).

En este contexto se vuelve posible pensar en la idea de mediación. De esta forma se rompe con la antigua concepción de que el público se mediaba a sí mismo, que conllevaba la idea del museo como un espacio de almacenamiento. Ahora en cambio se piensa la institución en otros términos, como explica Javier Rodrigo Montero:

La mediación crítica, en este sentido, plantearía además el museo como una interface, o un *hub*,¹⁶ en constante interacción con el tejido sociocultural, y no tanto como un espacio o territorio que posee obras o muestra objetos culturales (patrimonio y colecciones) sobre las que se debe aleccionar al pueblo (los públicos neófitos). Así podría plantearse una tensión inherente a esta compleja institución, al debatirse entre ser un dispositivo de acción ciudadana o mantenerse como un contenedor de cierta muestra de cultura. Este modelo pedagógico responde no a un modelo de museo como un hardware que almacena datos, sino en cambio como un sistema operativo, de código abierto, que genera pensamiento, acción y educación según las interacciones que produce en el ecosistema donde se inserta. Pensado pues no tanto para salvar su distancia con los públicos a partir de la mediación, sino sobre todo para cooperar mediante trabajo en red con la ciudadanía como una trama compleja de mediación (2012, 1).

Es preciso mencionar que es en esta misma época en que comienzan a realizarse estudios sociológicos y de recepción en torno al público que asiste a los museos¹⁷ y, de forma más general, al acceso a la cultura, siendo el gran precursor de estos estudios Bourdieu.¹⁸ A partir también de un marcado interés por democratizar la cultura por parte de las políticas sociales y culturales, el museo se abre al público, buscando el diálogo y brindando un espacio para que la comunidad pueda hablar, pensar y repensarse. La mediación viene a posibilitar este encuentro y este diálogo. Como explica Serge Chaumier:

¹⁶ Un *hub* es un «punto de intercambio o centro de distribución del tráfico» (Guasch, 206, 149).

¹⁷ El concepto de *público* es conflictivo, en sus inicios se tendió a entender al público como un grupo de personas homogéneo, pero con los años y los diversos estudios de públicos y audiencias –sobre todo desde las investigaciones de Bourdieu en adelante– se ha observado que no existe un público homogéneo, sino que se trata de distintos grupos de públicos diferentes, caracterizados por diversos rasgos distintivos. Dichas investigaciones han señalado que algunas de las variables más significativas en cuanto a la asistencia o no a los museos y exposiciones de arte son el nivel educativo y el nivel socioeconómico. A grandes rasgos, se entiende que a mayor poder adquisitivo y educación mayor es la asistencia a este tipo de actividades (Bourdieu y Darbel, 1969; Bourdieu, 1979; Schuster, 1991; Furió, 2012; Valenzuela, Espinosa, Madero-Cabib, Moyano y Ortiz, 2015; entre otros).

¹⁸ Bourdieu con Darbel y Schnapper: *El amor al arte: los museos europeos y su público* (1969) y *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* (1979).

No es casual que la cuestión de la acogida y la necesidad de desarrollar mediaciones adaptadas a los visitantes naciera de esa comprensión de la heterogeneidad de los públicos. La evaluación museal va a desplazarse para tener en cuenta la diversidad de situaciones y permitir una mayor eficacia de la institución y de los mensajes que pretende enviar. El público es invitado a escuchar su voz, a participar de cierta manera, para que el creador de la exposición pueda aprender mejor de sus interlocutores. Se trata de evitar un «diálogo de sordos», en el que las personas hablan sin hacerse oír, no es el caso de renunciar a lo que se tiene que decir, sino simplemente encontrar las palabras para decirlo (2014, 282).

Esta fluctuación hacia un rol más activo del espectador también se refleja en los medios de comunicación, desde la Segunda Guerra Mundial la capacidad interactiva de los individuos con los objetos, sean artísticos o no, ha aumentado notoriamente. Lo que pone de manifiesto la necesidad de entablar nuevos mecanismos de interacción y transacción entre los sujetos y los objetos: «El individuo ha dejado de ser considerado un consumidor puramente pasivo y ahora se involucra en actividades dictadas por imperativos mercantiles» (Markman, 2009, 171).¹⁹ La interactividad, la participación, la cocreación, la colaboración son todas nuevas formas de entablar el vínculo entre el arte y la sociedad, configuraciones antes impensables que actualmente conviven y se nutren unas a otras.

Cabe destacar que en los últimos veinte años el paradigma de la exposición ha mutado nuevamente en pro del fenómeno de las bienales, siendo estas el último *boom* de modelo expositivo del mundo del arte.²⁰ Sin embargo, más allá de su indudable popularidad las bienales ocupan un espacio liminal, entre el museo y la exposición.²¹ Esto lleva a reflexionar

¹⁹ Como señala Ana Inés Markman: «La parte de la interactividad ha crecido cuantitativamente en todos los vectores de la comunicación. La emergencia de nuevas técnicas, como Internet y el multimedia, indica un deseo colectivo de instaurar nuevos tipos de transacción frente al objeto cultural. Así, a la sociedad del espectáculo descrita por Guy Debord, le sucede la sociedad de figurantes que alimenta la ilusión de una democracia interactiva» (2009, 171).

²⁰ «Y tal como podemos leer en el texto “Biennialogy”, si en la modernidad fue el museo el medio a través del cual el arte era conocido, ahora, bajo la condición poscolonial, es el formato “bienal” el que se convierte en el medio a través del cual buena parte del arte contemporáneo se difunde, hasta el punto de que son las bienales las que en solo dos décadas se han convertido en uno de los lugares más vitales y visibles no solo para el arte contemporáneo sino para la producción, distribución y generación de un discurso público en torno a él» (Guasch, 2016, 150).

²¹ «La consideración de la bienal como una “identidad inestable” que se sitúa entre la exposición y la institución, que se presenta en estado de constante flujo y que es difícil de articular en términos de continuidad o como algo más que la simple suma de sus ediciones a lo largo del tiempo es motivo de reflexión por parte de Maria Hlavajova. De ahí la necesidad de debatir el lugar de la bienal en relación con otras instituciones artísticas y,

sobre qué tanto aportan a la difusión y accesibilidad del arte por parte de los distintos públicos o cuánto se vuelven sobre sí mismas en un juego elitista de exclusión (Guasch, 2016; Heinich, 2017).²²

Estos cambios en la noción y comprensión del museo como institución y de las exhibiciones de arte pueden relacionarse también con la evolución del concepto de patrimonio y su comprensión del vínculo entre el objeto y el sujeto. Aquí únicamente se hace mención de esto, ya que ahondar en el tema del patrimonio excede los objetivos de esta tesis. Al comienzo el término *patrimonio* fue comprendido a partir del valor artístico o histórico que tenían ciertos objetos, el valor estaba puesto en el objeto, le era intrínseco.²³ Posteriormente esta idea fue cambiando y cada vez más se puso el foco en la relación que establecía una determinada sociedad con dicho objeto.²⁴ De igual manera, en un principio los museos se concentraban en la conservación y protección de unos determinados objetos, dignos de adoración. Actualmente, el museo debe cuestionar y justificar la selección de arte contemporáneo que hace, construyendo su valor junto con la comunidad.²⁵

En los años 70, la mediación surge a la par del cuestionamiento de las relaciones de poder en el mundo del arte, se buscan nuevas formas de construir el espacio expositivo, como una crítica o práctica contestataria. Se trata de «una tradición fuertemente ligada a cuestionar quién y cómo produce el conocimiento, movida por el impulso de sacar el arte fuera del espacio expositivo y generar otras formas de relación a partir de la participación y la creación» (Sisinni Ganly, 2015, 93).

A su vez, en esta nueva idea de museo ha proliferado la inclusión –casi obligada– del departamento educativo y un gran número de roles profesionales, de intermediarios, dirá Nathalie Heinich, que tienen por objeto asegurar que el espacio del museo sea efectivamente

en concreto, de medir su papel y su significado más allá del carácter rígido, estático, inmóvil y hegemónico del centro de arte y del museo» (Guasch, 2016, 154).

²² «Y si bien es cierto que las bienales favorecen el acceso a la cultura artística a audiencias locales, no obstante es necesario reconocer que esta mediación acaba impidiendo dicho acceso a estas audiencias en favor de cuadros de expertos profesionales. De ahí que pueda deducirse que las megaexposiciones están ligadas a la cuestión de la exclusión. Y por lo que respecta a la referencia de Enwezor a las bienales como las facilitadoras de encuentros transnacionales entre artistas, mercados de arte, instituciones y profesionales variados, Baker insiste en que dichos encuentros no hacen sino excluir a la audiencia concebida tradicionalmente, que parece no tener lugar en este nuevo espacio» (Guasch, 2016, 155).

²³ Esta es la concepción que se plantea en la Carta de Atenas (1931).

²⁴ La Carta de Venecia (1964) es la que inaugura esta nueva mirada sobre el patrimonio.

²⁵ De esto dan cuenta la *nueva museología* y la *museología crítica*.

un lugar de interacción y de intercambio abierto al público. Según la autora, entre estos intermediarios se encuentran:

encargados del público, jefes de servicio de atención al visitantes, gestores de servicios públicos, responsables de relaciones con el público, responsable de acciones en el municipio, responsable de acción cultural, responsables de servicios educativos, responsables de talleres educativos, responsable de atención a colegios, responsable de acción educativa... (Heinich, 2017, 207).

Entre estas nuevas funciones una esencial, en cuanto a la creación de exposiciones de arte, es la del curador (comisario).²⁶ Este rol se configura en simultáneo en que se van dando estos cambios institucionales y desde entonces va ganando autonomía y prestigio en el mundo del arte. Como resume el programa de Tensta Konsthall:

Si asumimos que la actividad básica de la curaduría implica hacer conexiones, entonces el encuentro entre personas hasta ahora desconectadas, pero también cosas, espacios e información marca el núcleo de cualquier situación curatorial. Esto implica la necesidad de dar forma y articular este encuentro, ajustarlo y modificarlo de acuerdo con los contextos cambiantes, definir y redefinir sus significados estéticos, sociales, económicos y políticos. El encuentro se convierte en la zona de mediación (2014, 6).

Es esta zona de encuentro –la mediación–, que facilita la curaduría la que interesa a esta tesis, como una forma de acercamiento y puesta en diálogo del arte con la sociedad y las necesidades políticas y sociales de los tiempos que corren.

²⁶ Se prefiere el término *curador* al de comisario. En tanto *comisario* trae aparejadas ciertas connotaciones negativas; mientras que *curador* viene del anglicismo *curator*, que engloba la idea de comisariado y la de conservaduría.

El rol del curador

Es preciso señalar que la historia del comisariado está íntimamente ligada a la historia de las exposiciones del siglo XX y el arte moderno y contemporáneo; aquí se esbozarán algunos elementos a modo de hitos que hacen a dicha historia. En cierta medida, el surgimiento de las exposiciones dirigidas por un comisario respondía a una necesidad que no estaba siendo satisfecha en los museos y galerías tradicionales de arte, en donde no se daba lugar al arte moderno de principios del siglo XX. De esta forma comienzan a desarrollarse círculos de difusión y divulgación de arte paralelos para aquellos que están interesados y encuentran valor en el arte que se estaba creando en ese momento. Por eso el surgimiento de esta figura ocupa un lugar más bien en los márgenes de las grandes instituciones de la época, es posteriormente que son reconocidos y revitalizados los esfuerzos de las primeras exposiciones comisariadas.

Tradicionalmente, en el siglo XVIII y XIX la persona que diseñaba una exposición de arte era el propio artista, el galerista o el conservador. Sin embargo, a partir del siglo XX esta labor fue trasladándose hacia otros roles, en un comienzo la figura del curador quedó puesta muchas veces en alguien que pertenecía al mundo del arte y se interesaba por el arte moderno, esta figura, con el apoyo económico de algunos coleccionistas, lograba montar una exposición en algún espacio con mayor o menor visibilidad, pero en círculos bastante *underground*. Esto fue por ejemplo lo que sucedió en Estados Unidos con la incipiente difusión del expresionismo abstracto.

Posteriormente, y a medida que va creciendo el reconocimiento internacional del arte moderno, el rol del curador pasa a ser el mismo director del museo, como es el caso de Alfred Barr, primer director del MOMA (1929-1943);²⁷ Werner Hofmann, en el caso del Museums des 20 Jahrhunderts [Museo del siglo XX] de Viena (1962-1969); Willem Sandberg, en el

²⁷ «Barr, que venía de una familia yanqui protestante, podría haber sido pastor luterano. En lugar de esto, se convirtió en un gran director y comisario, en una institución que contaba con todos los recursos que los Rockefeller y otros podían aportar en aquel momento. A Barr le impulsaba una especie de imperativo moral. Predicaba que el arte moderno era bueno para la gente. Que, de alguna manera, al pueblo se le podría inculcar el nuevo modernismo y que mejoraría su vida» (Hopps, 2009, 22).

Stedelijk Museum de Ámsterdam (1945-1962),²⁸ Harald Szeemann, en la Kunsthalle Bern (1961-1969)²⁹ o Pontus Hultén, director del Moderna Museet de Estocolmo (1958-1973).³⁰

A partir de los años 50, el rol del curador comienza a desarrollarse y profesionalizarse notoriamente. Según Pontus Hultén, los dos museos que contribuyeron enormemente al avance de esta figura y a delinear un nuevo modelo de exposición fueron el MOMA y el Stedelijk, sin embargo cada uno tenía sus características propias:

El MoMA y el Stedelijk eran muy diferentes. En Nueva York, la estructura era menos abierta, más académica. Estaba más compartimentada que en el Stedelijk, donde Sandberg había conseguido crear una estructura fluida y animada. El MoMA era relativamente conservador debido a la fuente de su apoyo financiero –donantes ricos. El Stedelijk tenía otro tipo de libertad, porque Sandberg era, fundamentalmente un funcionario urbano; podía formular la política a seguir según estimase conveniente. Los catálogos, por ejemplo, caían por completo en su dominio (2009, 48).

Estos primeros acercamientos a las exposiciones desde la curaduría hacían sobre todo hincapié en la idea de selección –toda exposición y colección son necesariamente una selección–³¹ de obras y a su emplazamiento y contextualización dentro de una institución,

²⁸ «The Stedelijk began its rise to international prominence after 1945, when curator and designer Willem Sandberg became the Director. In addition to expanding the collection and working directly with many artists, Sandberg initiated an ambitious and far-sighted exhibition program that put the Stedelijk at the forefront of contemporary art institutions—a program that continued under Edy de Wilde (Director 1963– 1985), Wim Beeren (1985–1993), Rudi Fuchs (1993–2003) and Gijs van Tuijl (2005–2009) and that contributed greatly to the development of the Stedelijk’s collection» (Stedelijk Museum Amsterdam).

²⁹ «Descubrí que el arte era un modo de cuestionar la idea de propiedad/posesión. Y como la Kunsthalle carecía de colección permanente se asemejaba más a un laboratorio que a un memorial colectivo. Había que improvisar, hacer el máximo con recurso mínimos y seguir siendo lo bastante bueno para que otras instituciones quisieran acoger las exposiciones y compartir los gastos» (Szeemann, 2009, 92). «La Kunsthalle tenía un programa de exposiciones pero también daba la bienvenida a todo tipo de participación. Los cineastas jóvenes presentaban sus películas, el Living Theater hizo allí su primera aparición en Suiza, los compositores jóvenes interpretaban música –grupos como Free Jazz de Detroit–, los jóvenes diseñadores de moda presentaban sus creaciones. Naturalmente, esto provocó reacciones. La prensa local me acusó de alejar a los públicos tradicionales, pero también atrajimos a un nuevo público. El número de socios pasó de unos doscientos a unos seiscientos, además de mil estudiantes que pagaban simbólicamente un franco suizo» (Szeemann, 2009, 93).

³⁰ «La principal tarea de un director de museo es crear un público –no solo organizar grandes exposiciones, sino crear un público que confíe en la institución. La gente no acude solo porque se trata de Robert Rauschenberg, sino porque lo que hay dentro del museo suele ser interesante» (Hultén, 2009, 45).

³¹ «La gestión del patrimonio en nuestros días tiene como primera misión la realización de una cuidadosa selección. Debe saber escoger qué objetos de la historia merecen por encima de otros ser salvados y traspasados a las generaciones que vienen, venciendo las presiones del presente. En segundo lugar, debe encontrar los usos más adecuados y socialmente más beneficiosos para los bienes que se ha decidido preservar. En relación a la cuestión clave de la selección, hay que insistir en que no existen unos criterios asépticos, diáfanos ni totalmente coherentes, es decir, perfectamente válidos y universalmente aceptados. Siempre son procesos singulares que aunque se apoyan en criterios generales como mérito, representatividad y utilidad, en cada lugar presentan

articulando así un discurso y un eje temático. Desde este lugar, la curaduría ejercía un trabajo de gestión y organización de los recursos, diálogo con los artistas y con la institución. Pero continuaba manteniendo y perpetuando la lógica del autor –espacio en el cual muchas veces se incluía al comisario de la exposición–³² y de la recepción, relegada para el público profano en la materia, si bien había excepciones.³³

Sin embargo, a partir de estas prácticas se obtenía una exposición pedagógica, demostrativa y programática, que continuaba reproduciendo los discursos hegemónicos, de forma silenciosa –a través de recursos como el *white cube*–. Estas eran exposiciones jerárquicas, que establecían relaciones verticales respecto de sus distintos participantes.³⁴ Este tipo de prácticas es la que Rose De Lara (2015) denomina *curating*.

Rose De Lara distingue entre *curating* y *curatorial practice*, esta es la misma diferencia que se establece entre la autonomía y la heteronomía del arte; o en términos de Fontdevila, entre la intermediación y la hipermediación. Actualmente, el arte contemporáneo fluctúa entre la autonomía y la heteronomía en una contradicción irresoluta. Estas ideas las desarrollan en

facetas distintas y al final se resuelven por decantación histórica. Aun cuando casi siempre interviene el dictamen experto, la selección viene determinada históricamente y socialmente de alguna forma u otra, ya que los individuos y las organizaciones que la llevan a cabo son producto del tiempo en que viven» (Ballart Hernández y Juan y Tresserras, 2005, 18).

³² «[Daniel Buren] Era muy crítico con la *documenta*. Decía que los comisarios se estaban convirtiendo en súper-artistas que utilizaban las obras de arte como si fueran pinceladas sobre un enorme cuadro» (Szeemann, 2009, 101).

³³ Piénsese en lo que comentó Szeemann respecto de la apertura del espacio de Kunsthalle a la comunidad local o en el caso de la exposición *Thirty-Six Hours* (1978) comisariada por Walter Hopps en Washington, donde por 36 horas se recibían todas las obras de arte que se quisieran exponer y se colgaban automáticamente en el espacio de la galería. La única restricción que se ponía era de tamaño, debido al espacio disponible.

³⁴ Un claro ejemplo de esto son las exposiciones del MoMA, en donde a través del registro fotográfico de las primeras exposiciones se puede observar cómo se considera al observador de las obras de arte masculino, mientras que el público general aparece representado a través de imágenes de mujeres –en entornos familiares y caseros– y niños escolares –dentro de los programas educativos del museo– (Fontdevila, 2010, 188-189).

mayor medida Nathalie Heinich,³⁵ Jacques Rancière³⁶, Claire Bishop³⁷ y Oriol Fontdevila. Se retoman aquí las palabras de Oriol, que vuelve sobre algunos de los aspectos ya mencionados:

En otras palabras, si bien la mayoría de las tendencias artísticas que se han vuelto dominantes en el arte contemporáneo en la actualidad revelan procedimientos que se derivan del rechazo a su condición de autonomía y, a la inversa, están inmersos en la experimentación de la heteronomía, la institución de arte actual todavía está articulada de acuerdo con los estándares cuyo aspecto central es el tema del *shock estético*. En resumen, la articulación de una relación antagónica con la sociedad que implica la imposibilidad de establecer una comunicación o cualquier tipo de pacto (Fontdevila, 2018b).

La paradoja de la autonomía estriba hoy en reconocer que el arte en tanto que medio para la diferencia requiere, por un lado, mantener el recuerdo de la cesura de la intermediación que la modernidad aplicó al arte –y que posibilitó que se empezara a armar como un proyecto autónomo–. Pero, al mismo tiempo, la lógica del

³⁵ «El discurso, del que acabamos de ver sus múltiples formas, constituye, por lo tanto, una mediación fundamental entre la obra y la mirada del espectador. Y como toda mediación, es tanto lo que permite comunicar positivamente como lo que oculta negativamente: es la ambivalencia constitutiva de la mediación. Pero el discurso pertenece a su vez a todo un conjunto de mediaciones, cuya comprensión resulta tanto más necesaria en la medida en que están, en el paradigma del arte contemporáneo, mucho más presentes que en los paradigmas clásicos y moderno. De hecho, cuando más se alejan las obras de las expectativas del mundo corrientes, más herramientas requieren para ser vistas, entendidas y valoradas por el público en general e, incluso, por el público culto. La importancia de la mediación es directamente proporcional al grado de especialización y de innovación de la creación, es decir, al grado de “autonomización” del “campo” artístico, para retomar dos conceptos útiles de Pierre Bourdieu» (Heinich, 2017, 199).

³⁶ «The aesthetic regime of art [de Rancière], ushered in with the Enlightenment, continues today. It permits everything to be a potential subject or material for art, everyone to be a potential viewer of this art, and denotes the aesthetic as an autonomous form of life. One of Rancière’s key contributions to contemporary debates around art and politics is therefore to reinvent the term “aesthetic” so that it denotes a specific mode of experience, including the very linguistic and theoretical domain in which thought about art takes place. In this logic, all claims to be “anti-aesthetic” or reject art still function within the aesthetic regime. The aesthetic for Rancière therefore signals an ability to think contradiction: the productive contradiction of art’s relationship to social change, which is characterised by the paradox of belief in art’s autonomy and in it being inextricably bound to the promise of a better world to come» (Bishop, 2012, 29).

O como el propio filósofo expone: «la oposición simplista de lo moderno y lo posmoderno impide comprender las transformaciones del presente y sus implicancias. Olvida, en efecto, que el propio modernismo no ha sido más que una larga contradicción entre dos políticas estéticas opuestas, pero opuestas a partir de un mismo núcleo común, que vincula la autonomía del arte con la anticipación de una comunidad que está por venir, relacionando entonces esta autonomía con la promesa de su propia supresión» (Rancière, 2011, 156).

³⁷ «At the same time, these advocates also argue that art is an independent zone, free from the pressures of accountability, institutional bureaucracy and the rigors of specialization. The upshot is that art is perceived both as too removed from the real world and yet as the only space from which it is possible to experiment: art must paradoxically remain autonomous in order to initiate or achieve a model for social change» (Bishop, 2012, 27).

pensamiento contemporáneo implica reconocer que, al fin y al cabo, la diferencia en sí acaba teniendo muy poco de autonomía y no es viable que se consuma si no es por medio de la relación con la otredad. La autonomía del arte figura, así, como el conjunto de disposiciones que permiten asignar al arte una identidad para sí, pero, al mismo tiempo, como un deseo que lo va a empujar indefinidamente más allá de cualquier identidad predefinida. Pues la paradoja del arte contemporáneo se sostiene en que forma parte de su *habitus* el hecho de negarse cualquier determinación posible (Fontdevila, 2018a, 95-96).

A partir de los años 80 y a medida que se desarrolla el concepto de mediación, en simultáneo emerge un nuevo rol del curador como un mediador.³⁸ Aquí esta figura queda asociada a la idea de intermediario entre el arte y el público,³⁹ como un tercero que media entre dos partes «en conflicto», concepto al que alude justamente una de las primeras definiciones de mediación, como se verá más adelante.⁴⁰ Esto es lo que Rose De Lara plantea en términos de *curatorial practice*.

³⁸ «The curator now becomes the protagonist in this network of co-operations between interrelated affirmative master signifiers of the institution: the penultimate inter-disciplinary profession, that has emerged as a result of the more general phenomenon of art's professionalization within the industry from late 1980s onwards. The escalation of contemporary art exhibitions at a global scale, with the emergence of Biennales and large-scale group exhibitions, opened up a new market for curators. This was accompanied by the emergence of the "curatorial" as a new academic discipline that systemically observes the present state of art's autonomy, in order to make connections with the past and thus present the work's historical "presentness"» (Alkistis Kontopoulou, 2016, 90-91).

³⁹ «En 1970, el crítico Harold Rosenberg dijo: "En la actualidad –y esto explica el interés mostrado en el trabajo de [los comisarios]– solo el intermediario tiene el poder de hacer realidad el sueño de la unión entre el individuo y la sociedad creativa". El concepto de "intermediario" de Rosenberg, de casi 30 años de edad, resuena junto con las muchas funciones de la actual cultura floreciente del intermediario: curadores, asesores, agentes, periodistas, dj, facilitadores, *spindoctors*, etc. Gente cuya profesión consiste en mediar o en evitar que los problemas surjan. Parece que el intermediario es un agente privilegiado de la sociedad burocrático-capitalista tardía» (Bang Larsen y Andreasen, 22 de agosto 2013, §1).

⁴⁰ La vinculación entre arte y sociedad siempre ha sido un tema de estudio y en muchas ocasiones ha sido observada en términos de «conflictividad», sobre todo respecto del tema del acceso a la cultura, sobre quiénes son los que pueden ver y apreciar el arte, entender y decodificar el arte, a qué esfera social pertenece el arte y cuáles son el tipo de mensajes válidos y no válidos para el arte. Esta problemática toma mayor dimensión a partir del siglo XIX, señalada como «la incomodidad del público» por Leo Steinberg o «la deshumanización del arte», ya mencionada, de Ortega y Gasset. Esta vinculación con la sociedad es la que exige justamente la comunidad al museo, por tratarse de un ente estatal, en palabras de Heinrich: «A diferencia de las galerías privadas, que puede contentarse con mostrar y vender tan solo a los interesados, las estructuras públicas están formalmente encomendadas con una misión cívica y pedagógica: deben iniciar al público no informado y democratizar el acceso al arte, y no solo satisfacer el interés de los visitantes más preparados. La tarea es difícil, dada la naturaleza engañosa del arte contemporáneo en relación a las expectativas del sentido común: y los comentarios irónicos se han multiplicado a propósito del aspecto desértico de los centros de arte y de su "escasa asistencia, excluidas inauguraciones, a las que asisten sobre todo los propios profesionales del mundo del arte"» (2017, 207).

En la evolución del concepto de curador merece una mención especial el caso de las exposiciones *documenta* de Kassel, creadas por Arnold Bode. «Grasskamp considera que “El inventor de la *documenta*, Arnold Bode, no se conformó con seleccionar obras. Su principal ambición fue mejorar la estructura de la exposición, su puesta en escena”» (Fontdevila, 2010, 203). Estas exposiciones inauguran una nueva concepción de la exhibición de arte y un nuevo paradigma de curador.⁴¹ Aquí el curador se vuelve, por primera vez, autor de la exposición. El primero en ser considerado un autor fue Harald Szeemann, en 1972, cuando dirigió el *documenta 5*.⁴² Las consecutivas ediciones de *documenta* han sentado las bases para el desarrollo y la evolución de la actividad curatorial, teniendo la mediación un lugar especial en ellas a partir de 1977 (*documenta 6*), cuando empieza a considerarse la importancia de la contextualización de las obras de arte en la esfera social.

Desde su surgimiento a la actualidad este rol ha ganado autonomía y prestigio dentro del mundo del arte, sus tareas se han ampliado, especializado y profesionalizado, abarcando cada vez más áreas. El trabajo del curador no se reduce a seleccionar unas obras y organizarlas en una sala de exposiciones, como suponía el *curating* tradicional, sino que implica nuevos retos y funciones, cada vez más se orienta al público, a las funciones educativas y comunicativas, a la crítica institucional y a la teoría (Heinich, 2017).⁴³

Pero además se trata de una actividad muy independiente, cada vez son más los casos de curadores independientes o autónomos, que no trabajan de forma estable o fija para una determinada institución, sino que alternan su labor curatorial con otras labores dentro del campo del arte, ya sea la de crítico, conservador, autor, teórico...⁴⁴ Esto trae tanto beneficios

⁴¹ «La Bienal de Venecia, fundada en 1895, junto con la *documenta* de Kassel, creada en 1955, se consolidaron durante los años de las vanguardias y de la alta modernidad eurocéntrica como las más influyentes exposiciones internacional que no solo concentraban todo el arte occidental sino también el arte mostrado en las principales galerías y museos occidentales» (Guasch, 2016, 149).

⁴² «La voluntad de Szeemann por afirmar la propia subjetividad por medio de las exposiciones le comportó, en el caso de la *documenta 5*, recibir un conjunto de quejas por parte de los artistas participantes. Según reconoció Szeemann unos años más tarde, “quería construir mi propio mito, y ese objetivo en cierta manera negaba el papel del intermediario. Ya no estoy dispuesto a llenar simplemente una estructura ofrecida, me inclino cada vez más a proyectar mis propias ideas”» (Fontdevila, 2010, 253).

⁴³ «These are the tasks of the curator, who is no longer understood as simply the person who fills a space with objects but as the person who brings different cultural spheres into contact, invents new display features, and makes junctions that allow unexpected encounters and results» (De Lara, 2015, 9).

⁴⁴ Esto también da cuentas de la precarización laboral dentro del campo artístico, una de las características propias del arte actual, según Manuela Pedrón Nicolau y Jaime González Cela. «El trabajo autónomo invade las formas de hacer de un importante sector de los agentes culturales en el contexto de las políticas laborales de los últimos años. Muchos hemos tenido que encontrar nuestra estabilidad en un trabajo independiente, en el

como perjuicios. Es beneficioso en la medida en que a mayor independencia mayor será la capacidad crítica, reflexiva y creativa del curador y los proyectos que organice.⁴⁵ Pero también al profesionalizarse cada vez más, y volverse hacia el artista y la academia, se corre el riesgo de hacer «cada vez más problemática la misión de difusión entre el público y la democratización encomendada a las instituciones públicas, cuando estas son el lugar privilegiado de ese juego, ya que los profanos no tienen cabida en este diálogo» (Heinich, 2017, 217).⁴⁶

A su vez, este carácter personal e independiente del curador aporta valor a su labor, en tanto produce unas significaciones de acuerdo a su subjetividad,⁴⁷ de alguna forma este punto de vista personal «humaniza» la práctica artística. Así el curador se convierte también en autor.⁴⁸

La subjetividad de la mediación –el intermediario– es la subjetividad que nos trae la modernidad. A través nuestro viaja la información. A menudo, oímos que los comisarios urgimos a ampliar los límites, hablamos de la urgencia de introducir nuevas estrategias para involucrar a nuevos públicos, prácticas artísticas y formas de uso de la institución. El comisario es curioso, busca nuevas formas y herramientas para poner en práctica estas nuevas estrategias. En otras palabras, el intermediario es

sentido en que es dependiente de todo lo demás, y que, en la mayor parte de los casos, se compatibiliza con otros trabajos [...]. Esta realidad ha dado lugar a una especie de comunidad *freelance* que invade una parte importante del trabajo relacionado con las prácticas artísticas actuales. [...] El trabajo autónomo posibilita no llevar a cabo la actividad artística, curatorial, educativa bajo objetivos continuados y estructuras estandarizadas, permitiendo desarrollar metodologías propias y revisar constantemente las condiciones sociales y políticas desde una visión más personal y crítica» (Pedrón Nicolau y González Cela, 2015, 14).

⁴⁵ Beatrice Von Bismarck plantea dos posibles comisarios: el que trabaja fijo dentro del museo y el independiente, para ella el primero es como un protector, «el cual “ejerce la función de proteger las condiciones de producción, presentación y distribución del arte [...], él es el guardián de la *doxa*”; mientras que, el segundo, lo compara con un profeta, que “gana autoridad mediante la desconexión con las instituciones y las reglas establecidas”, con la finalidad de establecer una relación más estrecha con el objeto de culto –el arte, en ese caso– y, más tardíamente, “reintroducirse en las instituciones, en el momento en que las nuevas jerarquías y los dogmas que propone son reconocidos”» (Fontdevila, 2010, 231).

⁴⁶ Esto es lo que Heinich llama el *efecto perverso* de la mediación en el arte contemporáneo. Al producirse una «endogenización» del sistema, que deja de constituirse como un tercero que media entre el arte y el público, para volverse sobre el arte mismo y alejarse del público. Según la autora, esto no supone «denunciar “el arte contemporáneo” como tal, sino resaltar unos fenómenos no deseados o no deseables que van en contra de las reglas del juego en virtud de las cuales aparecen: reglas del juego de la mediación, con el riesgo de exclusión del público no iniciado; reglas del juego de la creación, con el riesgo de la esterilización de las capacidades creativas de los artistas» (2017, 217-218).

⁴⁷ «No hay una ontología para el intermediario: se trata de un agente performativo y ejemplar, que adquiere subjetividad en y por medio del acto de mediación» (Andreasen y Bang Larsen, en Fontdevila, 2010, 154).

⁴⁸ «Al promover exposiciones temáticas en lugar de monográficas o centradas en un movimiento artístico, estos nuevos curadores propician un desplazamiento de su condición hacia el estatus de “autor”, al defender un punto de vista personal y original, firmar sus propuestas, perfilando un “estilo” personal que refleja tanto cierta capacidad para innovar como el respeto a las convenciones propias del sector» (Heinich, 2017, 203-204).

un autor –y el autor es un intermediario– que expone el deseo de organizar el material mediado, generando por lo tanto, subjetividad (Bang Larsen y Andreasen, 23 de agosto 2013, §8-9).

Este deseo por buscar nuevas formas y procesos de trabajo tiene justamente que ver con una de sus funciones clave, que es la de facilitar las relaciones entre la institución, su contexto y la comunidad local. Para ello es necesario adoptar nuevas formas de relacionamiento, que se alejen del antiguo adoctrinamiento y se acerquen a la población desde la escucha activa, desde la posibilidad de construir el conocimiento de manera colectiva.⁴⁹ Así se pasa de un modelo jerárquico a uno horizontal. Este es el mayor aporte que puede hacer una práctica curatorial, desentramar las relaciones de poder y generar un espacio abierto para la autogestión comunitaria.

El comisario es alguien que aprende «del arte y de los artistas», y un «puente peatonal entre el artista y el público», en palabras de Maria Lind y Alexander Dorner. Una subjetividad migratoria, que va completándose con cada nuevo encuentro, nueva ciudad, nueva información, nueva significación (Bang Larsen y Andreasen, 22 de agosto 2013, §8).

Los curadores son los gestores de lo relacional dentro de la forma de valor de la participación y, por lo tanto, tienen el potencial de redistribuir ese excedente de conocimiento y el goce de «individuo-a-colectivo» de regreso a la comunidad que lo produjo. Los curadores desempeñan un papel clave en la organización de participaciones que permitan investigaciones colectivas de significados y acciones, y se alejen de la autoría individual y las demandas institucionales y se acerquen a una organización «en nombre de las personas» (Alkistis Kontopoulou, 2016, 234).

Por todo lo anterior, el rol del curador es como el de la persona orquesta, «de la visión al clavo», como decía Harald Szeemann, haciendo alusión a la práctica curatorial. Se trata de un trabajo que incluye tareas como la ideación, coordinación y producción de un proyecto, creación de un discurso y una reflexión en torno al mismo y la presentación del proyecto,

⁴⁹ «Organised listening practices thus, constitute one of the first steps towards a knowledge praxis that is not made of answers but breaks in the “knowings”. Curating re-conceptualised as the enunciating of a dialogical exchange between self and the world, theory and practice or as [Paulo] Freire argues, as a practice where reflective analysis always already constitutes an action» (Alkistis Kontopoulou, 2016, 235).

entre otras muchas labores posibles. Su trabajo es justamente el de armonizar todos los elementos que entran en juego.⁵⁰

Recae también sobre el curador la legitimación de la práctica artística que propone, en este aspecto su labor se asemeja mucho a la del crítico de arte. El curador, por formar parte de la institución –uno de los mayores agentes legitimadores del mundo del arte–, se constituye él mismo en legitimador de una obra, un artista o un tipo de práctica. De esta forma, su trabajo avala y legitima ciertas prácticas, por sobre otras. Como menciona Anna Alkistis Kontopoulou en su tesis doctoral:

Un papel crucial que juega el curador aquí es el de la legitimación, por supuesto. La legitimación es una función sistémica de la institución, más directamente relacionada con las presentaciones curatoriales de la política. El curador es el que afirma tanto el fetiche como el carácter socialmente relevante de la obra. Aquí es donde la crítica institucional se vuelve relevante. A medida que la obra pierde su autonomía y la integración se vuelve más sofisticada, también lo hace la necesidad del museo de *curar* la *autonomía* de la obra para validar su estatus social (a pesar de que esta validación solo sirve como una ilusión) se vuelve pertinente (2016, 89-90).

El desafío del curador es que esa legitimación de obras o prácticas artísticas no sea individual, sino colectiva y responda no a sus intereses personales, sino a los intereses de la comunidad.⁵¹ Es por ello que el curador debe pensar y diseñar estrategias que promuevan la apropiación del espacio y de las obras por parte de la población para reconectar el arte con la vida política y social. Este es el rol de curador que interesa a esta tesis.

⁵⁰ «El curador o el intermediario puede acelerar las cosas y aminorar su velocidad de nuevo; en efecto, este es un armonizador. [...] Los comisarios pueden ser productores, mediadores, traductores y custodios –incluso activistas. Por otra parte, los comisarios pueden decidir con qué formato institucional o metáfora trabajar; archivo, laboratorio, plataforma, exposición, etc. En cualquier caso, parece que los curadores tienen la libertad de elegir diferentes identidades productor/consumidor y diferentes conjuntos de operaciones por sí mismos» (Bang Larsen y Andreasen, 22 de agosto 2013).

⁵¹ «The actions of the curator, the artist or the artworks are therefore not *individualized*, rejecting the idea that art is autonomous from life, or that it has an “immutable essence” and that it is in fact *relational*. At the Serpentine Marathons, there are no privileged points of understanding or knowledge. Through the unrestricted interrogation of the given topic or subject, processes of legitimisation are avoided. It doesn’t propose a valorisation of the authorisation of ideas, concepts, acts, products or objects; thus activating “art works that endure not as objects for the art market, but in memory”. In this way, corresponding with Bourriaud, the aura of the artwork now lies within this “temporary collective form” » (De Lara, 2015, 8).

Hacia una revisión del término mediación

Si bien la mediación como se la conoce actualmente surge, como se mencionó antes, a partir de los movimientos políticos y sociales de los años 60, este es un concepto de larga data. Se trata de un término complejo y de difícil definición, que cuenta a su vez con una historia que se puede trazar a partir de algunas apariciones esporádicas, con resurgimientos en distintos momentos y contextos a lo largo de la historia.

El libro *El arte de la mediación* (2018) de Oriol Fontdevila sirve para trazar una breve historia de la mediación y su comprensión en las distintas épocas. De acuerdo con el autor, el primero en hacer referencia al *medio –tò metaxú–* fue Aristóteles, quien reflexionó acerca del «espacio intersticial» en el que se encuentran los objetos y las cosas. De esta forma el aire y el agua fueron concebidos sin una identidad propia: «el medio se descubrió solo indirectamente, como una suerte de *no-ser* que se abre paso entre los seres; a la vez la mediación se dedujo como nada más que un *missing link*» (Fontdevila, 2018a, 63).

La primera vez que aparece el término *mediación –vermittlung* en alemán– es en 1829, en el *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften* [Diccionario General de Ciencia Filosóficas], donde el alemán Wilhelm Krug definió la *mediación* como «el arbitraje de dos partes en conflicto [...]. Krug entendió la mediación no solamente como una conexión –un contacto en la interpretación de la Escolástica–, sino sobre todo como un modo de evitar las posiciones extremas» (Fontdevila, 2018a, 63).

A partir de aquí se pueden comprender las dos grandes corrientes por las que fluctuó el concepto de mediación a lo largo de la historia. Por un lado, entendida como un espacio residual, un *missing link* o *el otro* del arte –el reverso del arte– sin una identidad propia, entendida en términos negativos, como un residuo a ser eliminado. Esta es la idea que desarrollaron los Idealistas alemanes, Johan Fichte, Immanuel Kant, Friedrich Schelling y Clement Greenberg.

Mientras que, por otro lado, se comprendió la mediación en tanto que su capacidad relacional, como un acercamiento de dos partes en conflicto. Esta teoría fue la que desarrollaron pensadores como Georg Hegel, Friedrich Schlegel, Theodor Adorno y Gilles Deleuze. Este último autor, a su vez, propone la obra de arte como mediada y a la vez agente mediador, es

decir reconoce en la obra de arte su *agency* o agencia, su capacidad de acción y operación. De igual manera la conciben los sociólogos Antoine Hennion y Bruno Latour: «En otras palabras, los objetos artísticos son ellos mismos mediadores; son uno de los muchos elementos reflexivos de coproducción que marcan la experiencia cultural en cualquier situación dada» (Krzysz Acord y DeNora, 2008, 226-227).

Esta idea de dos partes en conflicto es la que subyace en la actualidad, donde se plantea la contradicción inherente de la mediación. Como explica Carmen Mörsh:

Existe un conflicto inherente a la mediación sobre quién tiene el derecho y la oportunidad de poseer arte, verlo, mostrarlo o hablar de él: un conflicto que es casi tan antiguo como las artes en sí. Las cartas de Plinio, escritas a comienzos del primer milenio de la era cristiana, sugieren que incluso en ese momento hubo debates públicos sobre si las colecciones de arte podrían cerrarse como propiedad privada o si deberían mantenerse accesibles al público (2014).

De acuerdo con Sophia Krzys Acord y Tia DeNora, desde la sociología del arte también hay dos corrientes en cuanto a la comprensión del término *mediación*:

Por un lado, la mediación se refiere a los individuos, instituciones y procesos empíricos que median entre el objeto artístico y la audiencia. Los ejemplos de mediadores aquí incluyen curadores y diseñadores de exposiciones, artistas, productores de cine, técnicos de sonido, diseñadores de vestuario, etc. Por otro lado, una definición más reciente de mediación por Hennion (2007), basada en la teoría de la red de actores de Latour (2005), ve a la mediación como el proceso global de producir, cambiar y transformar simultáneamente el objeto artístico y su audiencia en cualquier momento dado: «los mediadores transforman, traducen, distorsionan y modifican el significado o los elementos que se supone deben llevar» (2008, 226).

Carmen Mörsch, en *Time for cultural mediation* (2014), ofrece un repaso de la utilización del término *mediación* en el ámbito cultural europeo. Desde un punto de vista sociológico y descriptivo analiza y registra los distintos términos utilizados para referirse al tipo de prácticas enmarcadas en la mediación cultural. De acuerdo con la autora, el término base del cual se parte es *vermittlung* (mediación, en alemán) y *kulturevermittlung* (mediación cultural). El término análogo utilizado en Francia y por los francoparlantes es *médiation culturelle*, que hace referencia al mismo tipo de prácticas. Sin embargo, en inglés no es tan

común el uso del vocablo *mediation* –que se utiliza para cuestiones legales y de migración–, sino que se registran más las expresiones *cultural education* o *cultural learning*, donde evidentemente se hace foco en su carácter pedagógico y educativo, y no tanto así en otros aspectos que se incluyen en el término de origen alemán. Por último, en Italia también se registra el uso de *mediazione culturale* en el ámbito legal, en cuanto a la resolución de problemas migratorios, y en el ámbito artístico a nivel internacional en congresos y seminarios. Pero de manera más amplia se utiliza el concepto de *didattica culturale* para hacer referencia a la idea de *vermittlung*.

En un sentido amplio, se puede entender por mediación todos aquellos factores o procesos que intervienen entre una obra y el público. Estos elementos pueden ser de cualquier tipo y son comprendidos también con flexibilidad:

Las mediaciones [...] pueden ser orales o escritas (comentarios, artículos, libros, tesis, contratos...), pero también icónicas (reproducciones), profesionales (comisarios, curadores, críticos, profesores, galeristas, incluso fabricantes de obras), institucionales (galerías, museos, centros de arte, FRAC...) u objetuales (paredes de los museos y galerías, carteles, pedestales, marcos, catálogos, archivos... (Heinich, 2017, 199-200).

Es importante comprender estos factores no solo como intermediadores, sino como agentes constructores de significados, desde su operatividad. Como distingue Fernández-Savater:

Mediación vs. intermediación: la mediación no sería solo una puesta en contacto, un puente entre dos realidades diferentes (espacio pasivo), sino un estímulo activo, un plus. Pensar el «entre» de la mediación. El mediador no es una receta, ni un depósito de saberes, sino una operación que ha de hacerse y reinventarse una y otra vez (2012).

La mediación, entonces, tiene por objeto agilizar y facilitar el diálogo entre el arte y la sociedad para transformarla, poner al servicio de la comunidad los objetos y las prácticas artísticas, bajar las obras de su pedestal para construir un pensamiento de forma dialéctica y horizontal. La mediación posibilita la evolución del pensamiento y del conocimiento, genera un cambio en sus distintos agentes, sean estos animados o inanimados. Se busca de esta forma sacar al arte del museo para devolverlo a la esfera pública, donde quede al servicio de toda

la población. Esto es posible gracias al uso de estrategias como la cocreación, la participación y la reapropiación.⁵²

De acuerdo a todo lo anterior, es preciso observar cómo se pone en práctica la mediación dentro y fuera de la institución, ya que la mayoría de los museos que albergan arte contemporáneo fueron creados bajo la lógica del arte moderno y no pueden aplicarse estos mismos códigos al arte contemporáneo.⁵³ Para ello se debe prestar atención a cómo se generan los equipos de trabajo dentro de las instituciones y desde dónde se construyen esos lazos sociales. Como señala Rodrigo Montero:

Este cambio supone repensar la mediación no solo como un fenómeno hacia fuera, sino sobre todo como un proceso de cambio institucional donde se tiene que repensar las estructuras y subjetividades que instituyen los centros de arte. La pregunta sobre la mediación no se centra en qué enseñamos a los otros, sino en cómo aprendemos conjuntamente, y cómo afecta progresivamente a nuestros modos de trabajar en las instituciones e iniciativas que desarrollamos (2012, 6).

De esta forma, la mediación supone un cambio de concepción, se rompe con la tradicional idea del museo y de la institución como transmisora de un conocimiento y de una verdad, para empezar a pensar en la construcción del conocimiento y los significados de forma colectiva. Aquí el antiguo esquema simplificado de comunicación: emisor (artista), mensaje (obra) y receptor (espectador) se descompone. Ahora ya no se puede hablar de una recepción, porque es el propio espectador uno de los constructores de significado, el receptor pasa a ser coautor de la obra y sus sentidos.⁵⁴

⁵² «La mediación cultural usa estrategias que se han promocionado en esta era digital para poder construir significados de una manera democrática y horizontal. [...] La mediación cultural, por lo tanto, es una manera diferente de trabajar dentro del sector, donde el giro fundamental se encuentra en saber integrar, dentro de las propuestas, procesos participativos. La mediación cultural es una figura profesional que utiliza la escucha como actitud, la posibilidad como eje de acción, la co-creación como praxis, la reapropiación como alimento y la réplica como estrategia de transformación» (Cejudo Mejías, 2017, 3).

⁵³ Para observar y distinguir con claridad las diferencias entre el arte contemporáneo y el arte moderno es de mucha utilidad el texto *Para terminar con la polémica sobre el arte contemporáneo* (2011) de Nathalie Heinich, al igual que su libro *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística* (2017).

⁵⁴ «In my point of view, recognising the public as art mediator has serious implications of a structural order. If the public is recognised as such, it no longer only occupies the space of reception, nor does it figure at the end of the chain of mediations through which art practice is articulated. When the valuation of its narrations and translations is involved, the public can no longer be considered a public that is the recipient of mediation, a *mediated* public. Therefore, I understand that the institutional challenge lies in the possibility of articulating the narrative of the public and the particularity of their translation with the spaces where the value of art, its uses and its appropriateness develop and establish: in other words, the spaces of mediation. In a word, the

De acuerdo con Krzys Acord y DeNora, los objetos artísticos no son indeterminados, sino que están condicionados por el contexto de su aparición y su puesta en práctica.⁵⁵ Es a partir de la interacción y el contexto que se produce el significado, por lo tanto el público participa de la producción de sentido:

Los individuos dan sentido a un objeto o acción en relación con un contexto particular y lo «indexan» en esas circunstancias (Garfinkel, 1967). Las normas, reglas y repertorios de acción surgen de estas tácticas en y a través de su observación, como patrones culturales de creación de significado en respuesta a unas condiciones y recursos particulares (2008, 234).

Los objetos estéticos desempeñan un papel importante como árbitros de las relaciones sociales, el significado y la acción, a través de cómo son utilizados por los individuos y los grupos para ordenar la existencia diaria. En este compromiso mutuamente mediado, los consumidores culturales son simultáneamente sus productores (2008, 235).

En última instancia, la mediación se opone a la mirada elitista del arte, procurando generar espacios para la creación de nuevos significados, nuevas lecturas y nuevos relatos posibles; volviendo la atención sobre los microrrelatos, la mirada local y particular, haciendo hincapié en las minorías y las disidencias:

Los procesos de mediación apuntan a una transformación de las formas de producción y legitimación cultural que cuestiona su sectorialización elitista. Sin caer en la afirmación ingenua de que todos somos productores culturales en igualdad de condiciones, sí que es posible defender una cultura en la que todos desempeñemos un papel agente determinante y en la que los géneros y los roles vean desafiadas sus jerarquías (Rodrigo Montero y Sánchez de Serdio, 2017).

La mediación cultural debe permitir la supervivencia de las iniciativas interdisciplinares que «no caben» en las estructuras normativizadas de la sociedad, debe facilitar el mantenimiento de las historias mínimas, de los lugares culturales inexplorados y finalmente articular el acceso a estos contenidos (Cejudo Mejías, 2017, 5).

challenge presented by conceiving the public as art mediator consists in reverting it to the spaces where cultural policy is defined» (Fontdevila, 2018b).

⁵⁵ Es básicamente esta idea la que se recoge en el auge de las obras *site-specific*.

Más allá de los grandes avances y de la incorporación de roles, programas y proyectos que se enmarcan en la mediación, continúa persistiendo cierta negación o menosprecio hacia este tipo de prácticas. De acuerdo con Heinich esto se evidencia en la poca visibilidad que tienen este tipo de roles dentro de la institución y fuera de ella:

De ahí que el reconocimiento de las mediaciones en el mundo del arte contemporáneo sea inversamente proporcional a su importancia: conservadores de museos, directores de centros de arte, curadores, críticos, galeristas, expertos, asesores, inspectores, son sin duda muy conocidos entre ellos; pero su trabajo es casi totalmente ignorado por los aficionados, aunque no sean conscientes de esa ignorancia al estar tan expuestos a las miradas de sus pares para advertir que solo son visibles para ellos... (2017, 215).

Pero esto se refleja también en la escisión entre el juicio ético y el estético. Según Fontdevila (2018b), todos aquellos proyectos enmarcados en la mediación entran en diálogo con el público a partir de una mirada ética y no estética, esta última sigue quedando relegada a la tradicional sala de exposiciones del museo de arte moderno.⁵⁶ Esto mismo será lo que critique Claire Bishop, entre otros autores, respecto del arte social, como se verá más adelante.

Tomando todo lo señalado anteriormente, a efectos de este trabajo se entiende la *mediación* como una estrategia de articulación, facilitación y agilización de las dinámicas culturales, del intercambio y el diálogo entre las partes, de la incidencia mutua del tejido social y el campo del arte, como dos agentes inmersos en una relación indisoluble. Se cree que a partir de esta estrategia se pueden entablar relaciones más equitativas y horizontales entre los distintos agentes, se posibilitan y habilitan nuevas formas de interacción que reconfiguran el funcionamiento de la esfera artística y social –para que dejen de ser concebidas como esferas aisladas justamente–, y se resquebrajan las políticas y los modelos de representación dominantes.⁵⁷

⁵⁶ «The production of aesthetic value and social value are tending to come about separately. In this sense, aesthetic judgement can still be found at the pinnacle of the exhibition department, as a determining value when establishing a category such as that of the «mid-career» (like any other), while when the artist (or whoever) dives into the area of public programmes, what will emphasised is the social value of art and thus the ethical judgement will prevail when interaction begins with the public» (Fontdevila, 2018b).

⁵⁷ Esta idea se vincula con la expresión de deseo y el pensamiento de Anton Vidokle, quien expresa: «I feel that the ethos behind much of this has to do with the communist dream of non-alienated work. When Marx writes about the end of division of labor and narrow professionalization, he describes a society where identity and social roles are extremely fluid: one day you can be a street cleaner, the next day an engineer, a cook, an artist, or a mayor. In this scenario, alienation disappears and art becomes indistinguishable from everyday life: it

Mediación desde el giro educativo (*educational turn*)

Desde mediados de los años 90 se comienzan a desarrollar distintos proyectos, discusiones y teorizaciones en torno a lo que luego se denominó el *educational turn* o *pedagogical turn*, en el mundo del arte. Es preciso contextualizar esta nueva mirada sobre la educación y las exposiciones de arte en un momento en el que la Unión Europea discute sobre el plan educativo de Bolonia, mientras que los distintos *documenta* y bienales de arte empiezan a poner foco en el tema de la educación, todo lo cual también se ve influenciado por las teorías pedagógicas que desarrolla John Dewey (1858-1952) hacia los años 50⁵⁸ y las teorías constructivistas⁵⁹ y posestructuralistas.⁶⁰

En este contexto, uno de los trabajos que delimita, en cierta medida, esta línea de pensamiento es el de la teórica británica Irit Rogoff con su texto *Turning* (2008), en el cual define el giro educativo en cuanto a la curaduría de proyectos artísticos, sobre todo a partir de las experiencias de las cuales formó parte, siendo la principal de ellas *A.C.A.D.E.M.Y.* (2006).⁶¹

dissolves in life. Historically there is a clear trajectory of this desire for the dissolution of art, which is visible in artistic practices from early modernism to the present day. This desire may be actually older than communism and, in a certain way, it outlasts the collapse of communist ideology, which makes me think that this may be something deeper than ideology. It could be that this desire has to do with a need to reclaim a reality that art may have had prior to the industrialization of society» (2011).

⁵⁸ «The educational turn in art (although the very term educational turn was introduced some sixty years later, during the nineties), and was greatly inspired by the pedagogical theories of John Dewey (1859-1952), who proposed the educational and social reforms as a way of linking the environment the individual lives in with the ways he or she gains knowledge. Dewey defined art as an experience (Dewey, 1980), which uncovers the complexity of the artist's and also audience's relation to the local culture and context within which this art is produced, presented and perceived. In this sense, art is an interactive process through which the artist, as well as the art critic or curator, and also the audience learn about the cultural and social environment they are dealing with (Dewey, 1963). For John Dewey (1963), the most efficient learning happens in an interactive environment, a kind of context where the learner is able to connect to knowledge in the way he or she finds most inspirational and/or appealing, uncovering the object of thought –an information– not as a unit to be copy/pasted in the sum of personal knowledge, but as an element to be worked and reworked with» (Stojanović, 2017, 58).

⁵⁹ «En el constructivismo el aprendizaje es considerado como un proceso activo en el que los estudiantes van construyendo nuevos conceptos e ideas basándose en sus iniciativas e ideas respecto a sus propias hipótesis, confiando en su estructura cognitiva y dándole progresiva forma a las experiencias que vivencian, respecto a las informaciones recibidas. Es un proceso de reconstrucción que aplicado al aprendizaje en el museo tiene que ser desencadenado por las programaciones de las exposiciones» (Torres Hernández, 2007, 8-9).

⁶⁰ «El trabajo de la educación en arte contemporáneo puede ser abarcado desde un marco académico basado en un trabajo deconstructivo del discurso de la cultura, el arte y la política cultural institucional fundamentada desde una pedagogía crítica y una educación artística de base posestructuralista. Para ello hemos de afrontar el arte y la cultura como un sistema» (Torres Hernández, 2007, 9).

⁶¹ Este proyecto fue llevado a cabo en el Van Abbemuseum, en Eindhoven (Países Bajos), el mismo se preguntaba por ¿qué podemos aprender del museo? De acuerdo con Rogoff: «In asking what we can learn from the museum beyond what it sets out to teach us, we were not focused on the museum's expertise, what it owns and how it displays it, conserves it, historicizes it. Our interests were in the possibilities for the museum to open

En este punto, cabe señalar algunos antecedentes que desde el ámbito educativo buscaron generar nuevos espacios para la educación artística. En este tipo de proyectos se pueden enmarcar escuelas como el Institut des Hautes Études en Arts Plastiques, a cargo de Pontus Hultén y Daniel Buren;⁶² Black Mountain College, fundado por John Andrew Rice;⁶³ *Besucherschule* [Escuela de visitantes] proyecto realizado por Bazon Brock para el *documenta 4* (1968);⁶⁴ Free International University, de Joseph Beuys, Klaus Staeck, Georg Meistemann y Willi Bongard;⁶⁵ la Summerhill School, fundada por Alexander Neill;⁶⁶ la Staatliche Bauhaus [Casa de la construcción estatal] establecida por Walter Gropius,⁶⁷ entre otros ejemplos posibles (Buren y Davidts, 2010; Hultén, 2009; Lázár; Stojanović, 2017).

a place for people to engage ideas differently –ideas from outside its own walls. So the museum in our thinking was the site of possibility, the site of potentiality» (2008, 4). *A.C.A.D.E.M.Y.* fue realizado por un equipo de 22 personas, integrantes de múltiples instituciones, y la plantilla del museo, los participantes se dividieron en 5 equipos que tuvieron acceso a todas las instalaciones y trabajadores del museo, de forma tal de poder responder a la pregunta central desde distintos enfoques y haciendo hincapié en los distintos factores posibles.

⁶² Este proyecto se desarrolló en París, entre 1988 y 1995, dirigido por Pontus Hultén y Daniel Buren, con tres docentes colaboradores más. Las clases se estructuraban en torno a charlas con más de cien docentes, artistas, teóricos o críticos invitados, todos ellos personas del mundo del arte. El instituto admitía únicamente 20 alumnos por año, los encuentros se realizaban en sesiones de varias horas, tres o cuatro veces por semana. A su vez, cada alumno debía mostrar al menos una vez su obra en el instituto y someterla al juicio y opinión de los demás docentes y compañeros. Todos los alumnos debían ser graduados de Bellas Artes y eran llamados artistas, no estudiantes; a su vez, estos recibían una paga mensual.

⁶³ «For the artists of Black Mountain College art was seen as an emancipatory practice, as a kind of educational function that actually emancipates both the artist and the artistic audience. [...] Black Mountain College's approach looks at art as an experimental and developmental practice that engage artists, audiences and critics to exchange the questions and knowledge in all directions; in other words, knowledge is seen not to be coming from one source (professor or educator to the artist, the artist to the audience), but interchangeably and from within different directions, simultaneously. Here, art is not taught, art is not educated; art educates and serves as a tool for raising awareness of the importance of the educated –the informed, creative, critical and brave individual within the society and the communities he or she lives and works in» (Stojanović, 2017, 58).

⁶⁴ En 1968, el teórico y crítico de arte alemán Bazon Brock (1936) realizó una actividad de *action teaching* durante la cual introducía al público general –no especializado– en el arte contemporáneo, como una forma de que las audiencias se apropiaran del arte. Su idea más radical proponía la realización de dos *docuemanta* paralelos, uno para los profesionales del arte y uno para los no profesionales, como una forma de mostrar al público el *backstage* de las elecciones del curador de una muestra.

⁶⁵ La Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research funcionó en Alemania, desde 1972 hasta 1988, como un centro educativo por fuera del sistema educativo estatal, con la finalidad de ser un lugar para la investigación, el trabajo y la comunicación para la sociedad del futuro. Se trataba de una universidad pública y gratuita, que daba acceso a todos los alumnos; ejerciendo así una crítica contra el sistema educativo estatal y su democratización y accesibilidad. A través de la investigación se buscaba dar cuentas de la creatividad de todos los individuos en una diversidad de ámbitos y disciplinas.

⁶⁶ La Summerhill School fue fundada en 1921, en Suffolk (Inglaterra), por Alexander Neill (1883-1973) y continúa activa en la actualidad. La misma se erige bajo los pilares y la filosofía de Neill, que propone la libertad y los derechos de los niños para elegir y tomar decisiones sobre su propia educación, sobre la institución educativa y su funcionamiento. Summerhill constituye un modelo educativo progresista y democrático.

⁶⁷ «In the case of Bauhaus, turning to combining the craft and fine arts led to the focus on applied art (graphic design, interior design, industrial design, typography) and experimental art, which both opened the issue of the place of art in everyday life, and also introduced the process of learning in the very process of creating art and

La figura de Joseph Beuys (1921-1986) merece una mención especial, ya que fue uno de los pioneros en vincular la crítica institucional con la práctica artística y educativa. Su trayectoria, desde este punto de vista, comienza en los años 70 con la oficina *Organization for Direct Democracy by Referendum* que instaló en el *documenta 5* (1972), a través de la cual buscaba entablar un diálogo con el público. Este artista alemán también proclamó «Every human being is an artist» [Todo ser humano es un artista], lo que planteaba la posibilidad de pensar al público y a la sociedad como agentes con una capacidad creadora y como colaboradores de los artistas para la creación de sentido (Podesva, 2007).⁶⁸ Además tuvo un rol protagónico en el ámbito educativo, durante años trabajó como docente en Düsseldorf Academy of Art, de donde fue despedido en 1972, por invitar a participar de su curso a todo aquél que estuviera interesado, lo cual iba en contra de las normas de la institución. Posteriormente, pudo enseñar libremente a través de la Free International University, antes mencionada.

Como se puede observar en todos los ejemplos señalados, el arte es entendido en relación a la sociedad en la que se desarrolla y debe serle «útil» o «estar al servicio» de esta. En todos los casos se observa el arte no como un ente autónomo, sino como uno heterónimo. A su vez, la relación educativa no es concebida como una relación jerárquica y desigual, sino como un proceso a través del cual todas las partes aprenden y se transforman, tanto los artistas como

understanding art. In the view of the Bauhaus group of artists and their educators, art was not to be understood as a finished object to be placed in the abstractly encircled space (gallery, museum or the academia), but the object opened to further use –either practical or intellectual. In this sense, art should stimulate the questions of the very function of art within the society, which aims at critical reworking the discourse of art on the one hand, and on the other, encourages both artists and art consumers (audience, buyers and other users of art production) to ponder upon the possibilities and roles that art can have in everyday and contemporary world. Also, the focus on experimental and research approach, often introducing new techniques or new ways of understanding art moved artists, professors and art audience to experience the continual learning within the process of creating and consuming art» (Stojanović, 2017, 57-58).

⁶⁸ «In practice, however, Beuys did not relinquish control of his productions so easily and generously, alternately maintaining and mocking the authority invested in his position as artist and as pedagogue» (Podesva, 2007, 1). «What is striking about these events, like many of the actions Beuys performed, are the paradoxes that underlie them. On the one hand, the artist sought to secure education and equality for all. But on the other, this mission to democratize society hinged upon his persona and insight, authorized by modernist beliefs in the sensitivity and sophistication of the artist and teacher. As such, Beuys simultaneously challenged and reinforced the patriarchal power structure of the academy and the authority of the artist; a benevolent father he might have been, but a father he was nonetheless» (Podesva, 2007, 2). «Nonetheless, he did invite people to participate in his performances, with or without the agreement of institutions (educational, artistic, or otherwise), to co-create meaning and to address the issues he found pressing» (Podesva, 2007, 2).

el público. Estas escuelas gestaron las ideas que luego fueron desarrolladas y ampliadas en el giro educativo.

Antes de avanzar con esta teoría, es preciso ahondar en mayor medida sobre cada uno de sus términos: *education* y *turn*. Interesa en primer lugar las diferentes concepciones que se tienen sobre el término giro o *turn*, un concepto muy utilizado en las últimas décadas para definir las distintas corrientes y cambios que se han venido dando en la historia del arte y otras disciplinas.⁶⁹ Para Rogoff, lo interesante del giro es que el que lo atraviesa es uno mismo, son las personas las que «mudan» o se «transforman», no las cosas u objetos en sí:

En un «giro», nos *alejamos* de algo o nos *acercamos* o nos movemos *alrededor* de algo, y somos nosotros los que estamos en movimiento, en lugar de eso. Algo se activa en nosotros, tal vez incluso actualizado, a medida que nos movemos. Y, entonces, me siento tentada a apartarme de las diversas emulaciones de una estética de la pedagogía que han tenido lugar en tantos foros y plataformas que nos rodean en los últimos años, y hacia el impulso de *girar* (2008, 8).

Sin embargo, en contrapartida, Hassan Khan plantea los giros como una respuesta válida dentro de las instituciones y, de cierta manera, institucionalizada que vira sobre sí misma en un aparente cambio que no es tal, ya que conserva y perpetúa las dinámicas internas de la institución de producción de valor:⁷⁰

Algo es sintomático en la elección recurrente de la palabra «giro» en el mundo del arte. Aunque un giro generalmente implica un cambio de dirección y un movimiento, un laberinto que navegamos constantemente, lo hace con referencia a una genealogía. En el contexto de la historia del arte, los giros se presentan como una serie en una configuración cronológica, en lugar de espacial. Esta combinación de movimiento y temporalidad resalta una ruptura con el pasado que no es tal. Una operación que constantemente rompe con el pasado, mientras reclama ese pasado como una forma

⁶⁹ «The twentieth century in humanities witnessed a great influence of the *linguistic turn*, which left its marks on anthropology, social sciences, literature, and also had its impact in the development of semiotics and theories of meaning, which found their further application in huge theoretical movements such as theoretical psychoanalysis, theory of deconstruction and so on» (Stojanović, 2017, 56).

⁷⁰ «Turns are a structural demand of the industry of which this institution is a member. The turn, whether a noun or a verb, will always lead to a re-appropriation of the conditions of the past while claiming radical breaks, because the turn is merely a fetishized gesture rather than an actual attempt at movement. The turn helps to produce value in an industry in which the relationship between product and value needs to remain unfixed while the structures and hierarchies remain intact» (Khan, 2010, 122).

de nostalgia, una mercancía que descarga un valor simbólico mientras mantiene su materialidad a una distancia limpia e higiénica (Khan, 2010, 120).

En cuanto al término *educación*, es interesante la distinción que plantean Paul O’Neill y Mick Wilson respecto de dicho concepto y el de *pedagogía*, que acarrea otras connotaciones:

En nuestra formulación original del resumen para este volumen [*Curating and the Educational Turn*], el término «pedagogía» prevalecía sobre el de «educación»; con el tiempo, sin embargo, esta primacía se invirtió. A diferencia del término pedagogía –etimológicamente, el arte de enseñar a un niño– la educación no privilegia el tema de la enseñanza sobre el aprendizaje y, a diferencia de la pedagogía (con su construcción complementaria, la andragogía), la educación no se plantea etimológicamente sobre la distinción adulto/niño (2010, 15-16).

Hay quienes llevan aún más lejos esta búsqueda por la diferenciación de la pedagogía y plantean que es mejor no hablar de giro educativo ni de educación,⁷¹ pues en el mejor de los casos cuando no se habla en estos términos es cuando más se generan situaciones diferentes, regidas por nuevas dinámicas, más libres y menos estructuradas:

Entonces, en lugar de inventar formatos, como tales, o reciclarlos o incluso abusar de ellos, parece mucho más urgente comenzar a comprender cómo la química paradójica de los procesos y situaciones educativas puede constituirse fuera de modelos lineales o programáticos de responsabilidad y afirmar esto como un horizonte de trabajo contra el cual (no) desarrollar un argumento en torno a la educación. Pragmáticamente, esto se logra jugando en el deslizamiento entre la configuración y la recogida. Conceptualmente, a menudo se logra al no hablar realmente de «educación» para evitar la linealidad implícita de los modelos formalizados, las políticas o los formatos y las formas en que tal formalización inevitablemente fomenta e ilustra la consensualización (Schmitz, 2010, 144).

La notoriedad e influencia que tiene el giro educativo se evidencia en el desarrollo de una enorme cantidad de proyectos y trabajos desde dicho marco, a partir de los años 90 en adelante y que sigue activa en la actualidad. Como explican O’Neill y Wilson:

⁷¹ «E incluso el mismo término “educación” se considera a menudo inadecuado para referirse a un proceso de trabajo basado en la negociación, y se proponen alternativas como “mediación” o “autoeducación” (Ribalta 2002:74)» (Sánchez de Serdio, 2014, 2).

La curaduría contemporánea está marcada por un giro a la educación. Los formatos, métodos, programas, modelos, términos, procesos y procedimientos educativos se han generalizado tanto en la práctica de la curaduría como en la producción de arte contemporáneo y en sus marcos críticos concomitantes. No se trata simplemente de proponer que los proyectos curatoriales hayan adoptado cada vez más la educación como tema; sino afirmar que el comisariado funciona cada vez más como una praxis educativa ampliada (2010, 12).

Pero, entonces, ¿qué es el giro educativo? Es menester distinguir el tipo de prácticas que se enmarcan en el *educational turn* de las tradicionalmente llevadas a cabo por los departamentos educativos de los museos o instituciones educativas, lo cual no quiere decir que no pueda o deba haber una colaboración o trabajo conjunto entre ambas partes.⁷² Pero sí es necesario identificar el tipo de trabajo a los que se hace referencia y cómo cambia el enfoque en cada uno de los casos.

El tradicional departamento educativo de los museos,⁷³ que proviene del modelo de museo moderno,⁷⁴ se caracteriza por organizar visitas guiadas para grupos, escuelas o instituciones en general. Este tipo de actividades están muchas veces dirigidas al público infantil –escolar–

⁷² «The undeniably legitimate claim that there has been a displacement from the regular sites of art teaching to museums, art centres and related institutions still leaves ample room for an examination of the causes or reasons for such a shift. Facts speak for themselves; almost every cultural institution has incorporated an educational strand into its programme and has put resources in place to secure its continued operation. Very often within these educational programmes, cultural institutions search for collaboration with art schools, creating hybrid formats of lectures, seminars, etcetera» (Aguirre, 2010, 175).

⁷³ Según Aida Sánchez de Serdio y Eneritz López Martínez (2011), los departamentos educativos en los museos en España surgen a partir de una necesidad interna de los mismos ante la nueva afluencia de públicos escolares, debido a los nuevos paradigmas educativos instaurados en los años 60, donde comienza a concebirse el museo como un espacio de aprendizaje. Es desde entonces que empiezan a surgir en los museos este departamento, en donde en algunos casos los cargos fueron ocupados por personas que provenían del área de la educación y en otros por personas que venían del ámbito artístico. Lo que es característico de estos departamentos y continúa siendo muchas veces un problema endémico son la falta de recursos humanos y económicos, y la falta de una función y lineamientos específicos de trabajo, lo que conlleva a una consecuente falta de prestigio dentro y fuera de la institución.

⁷⁴ «During the modernist period museums worked from a transmission approach to communication; the curator as the specialist authority defined the interpretive approach of the exhibition, and wrote authoritative texts that transmitted essential information about the various artefacts. The content of the display was constructed within the parameters of the subject discipline (art history, evolution) and displays frequently had the character of a textbook. The audience was not considered as part of the construction of the exhibition, and was expected to passively receive the pre-selected significant facts and learn them, often being required to move slowly through an exhibition reading enough factual information to fill a complete catalogue. In fact, frequently, the exhibition was a three-dimensional version of the catalogue» (Hooper-Greenhill, 1999, 9).

; pero también al público general –no especializado–.⁷⁵ En estos encuentros se suele trabajar con los grupos desde una modalidad muy pedagógica, con un adulto que pertenece o representa a la institución museal –sea interno o externo– que «explica», comenta y dirige la visita de una exposición en particular. Se trata de una práctica con una jerarquía piramidal, donde hay un educador que tiene la palabra y muchos espectadores a los cuales les corresponde el rol de la escucha.⁷⁶ Si bien en este tipo de visitas hay lugar para el diálogo y las preguntas por parte de los participantes, estas son siempre dirigidas y guiadas por el educador hacia una finalidad concreta, definida previamente por el equipo educativo del museo. Aquí el educador entra en contacto con la exposición una vez esta ya está cerrada, definida y montada.⁷⁷ De acuerdo con Aida Sánchez de Serdio, a la educación se le critican todas estas cuestiones, pero en el fondo se debe a un profundo desconocimiento por las teorías de dicha disciplina y una falta de autocritica por parte del mundo del arte. Si bien en muchos casos la labor del departamento educativo queda reducida a la múltiple traducción de los textos y el discurso curatorial a los distintos públicos, en muchas otras se logran realizar proyectos que parten de un enfoque integrador que propone la producción de conocimiento de forma conjunta entre el público y la institución.⁷⁸

⁷⁵ «Tradicionalmente, los programas educativos de los museos se han basado en programas de actividades dirigidos a diferentes usuarios. No obstante gran parte de los esfuerzos de los educadores de estos centros están orientados a la comunidad escolar ya que sigue constituyendo la parte esencial de los participantes de sus actividades. [...] Las relaciones entre museos y escuela han sido habitualmente tangenciales, debido a la inexistencia de una colaboración directa entre los responsables educativos de ambas instituciones. Es muy poco habitual que en el diseño de estos programas escolares participen docentes. Sin embargo, cada vez son más los proyectos de colaboración entre estos y los educadores que favorecen la realización de propuestas específicas más acordes con este tipo de público» (Coca Jiménez y Pérez Mulas, 2011, 15).

⁷⁶ Este es exactamente el modelo que Rancière llama el *method of stultification* [método de estulificación]. «The teacher thinks that he knows exactly which examples are easy enough for a step-by-step acquisition of knowledge. In his book *The Ignorant Schoolmaster*, Rancière shows that common teaching methods reproduce an authoritarian distance between teachers and students that consists not only in the difference of knowledge but in the teacher's power to define distance. He can lengthen or shorten this distance by introducing structures of power into the order of *explanation*. This tactic produces students whose knowledge always remains inferior to the teacher's, and reproduces the relations of superiority and inferiority» (Sternfeld, 2010, 3).

⁷⁷ «Los educadores aparecen en una etapa demasiado avanzada del proceso, por lo que su función debe oscilar entre la reproducción de los contenidos dictados por el comisario o la creación de formas alternativas de interpretar el discurso expuesto. Por otro lado, el papel de los docentes no es mucho mejor, debido a que su participación suele ser la de convidados de piedra, no solo en el diseño de las exposiciones, sino incluso en la creación de las actividades en torno a las mismas. Su papel se limita a la visita con sus grupos a las actividades programadas por el museo, que en muchas ocasiones están alejadas de sus intereses o expectativas» (Coca Jiménez y Pérez Mulas, 2011, 18).

⁷⁸ «En la actualidad encontramos propuestas educativas realizadas desde diversos DEAC [Departamento de Educación y Acción Cultural] que asumen de maneras diversas y con distintos enfoques la complejidad que supone la relación pedagógica. El trabajo de traducción múltiple sigue presente, pero ello no implica necesariamente populismo, ni simple acceso o transparencia. Estos proyectos plantean comprensiones y

El giro educativo, sin embargo, plantea la producción de conocimiento de forma comunitaria. Busca distintas formas de entrar en diálogo y contacto con diferentes instituciones⁷⁹ o poblaciones y construir en conjunto un nuevo discurso a través del cual abrir líneas de interpretación posibles sobre las obras de arte. Se trata de poner en juego las obras, interpelarlas y cuestionarlas desde el momento actual y desde determinadas subjetividades. No se quiere generar un discurso homogéneo y cerrado, sino que lo interesante está en la porosidad, en lo polifacético y diverso de esos discursos y miradas. Para ello, se busca la colaboración desde el momento cero de la exposición, de manera que todos los agentes puedan aportar y formar parte de las distintas decisiones a lo largo de proceso curatorial, que finalmente, en algunos casos, culminará con una exposición.

Aquí se entiende la curaduría como un proceso,⁸⁰ así el curador deja de tener un rol central como diseñador de exposiciones, que responden a su mirada particular del mundo (*curating*), y, en cambio, esta labor pasa a ser entendida como una práctica curatorial (*curatorial practice*), como la articulación y negociación de proyectos y dinámicas culturales horizontales, críticas y deconstructivas.⁸¹

cuestionamientos de lo que significa la relación con el arte y la cultura para los diversos participantes, así como las posibilidades, paradojas y límites de la propia institución museística. En este sentido, los DEAC también pueden ser espacios de experimentación de modos relacionales y de producción compartida de saber, cuando no de crítica institucional» (Sánchez de Serdio y López Martínez, 2011, 210).

⁷⁹ «El objetivo a largo plazo de este modo de trabajo a partir de determinadas exposiciones no es tanto poner énfasis en un trabajo puntual, como establecer una conexión social con un colectivo a través de una institución que es pública y está asentada en un marco cívico y democrático. Así la propuesta pedagógica se constituye desde dos instituciones públicas (la escolar y la cultural), que colaboran desde sus dimensiones específicas, una más cultural en lo social, y la otra formativa, para establecer un binomio desde donde recorrer este nuevo camino que se está construyendo» (Torres Hernández, 2007, 9).

«No podemos olvidar que los procesos pedagógicos tienen lugar en marcos institucionales y organizativos de uno u otro tipo, ya sea en una escuela, un museo, una entidad vecinal, o un espacio ocupado. Eso significa que toda la indeterminación y exceso antes descritos deben dialogar con las reglas de juego del contexto en cuestión. No todo es posible y no tendría sentido negar este hecho; lo que importa es reflexionar sobre cómo podemos negociar, forzar, aprovechar o, si es necesario, romper las condiciones y posibilidades de este diálogo. Es más, un aspecto clave en estos procesos es precisamente el aprendizaje que permiten construir sobre las condiciones políticas, institucionales, simbólicas, etc. de producción de saber» (Sánchez de Serdio, 2014, 5).

⁸⁰ «Si més que com una identitat o un agent pensem el comissariat com a procés, és en aquest espai que té lloc l'acció pròpiament instituïdora de la pràctica cultural en l'àmbit dels museus» (Fontdevila, 2012-2013, 76). «Tal com s'ha vist, el comissariat, més que un agent en concret, és l'àmbit on es negocien els processos i les relacions entre els agents que procedeixen a la realització d'un projecte d'exposició o a la direcció artística d'un museu. Per tant, des d'aquest àmbit, la transformació serà possible sempre que s'aconsegueixin fer reverberar sobre la seva mateixa pràctica i articulacions uns discursos crítics que, si bé acostumen a plantejar-se des de l'àmbit discursiu de les exposicions, no tenen una incidència estructural tan habitual com caldria esperar» (Fontdevila, 2012-2013, 82).

⁸¹ «El proyecto educativo-museológico se encuadra en un doble sistema de investigación-acción a doble voz, entre el coordinador/diseñador/curador de la muestra objeto de estudio y el educador/coordinador pedagógico.

De lo anterior se desprende una comprensión del espacio institucional del museo como un espacio abierto, un espacio social que permite y promueve la participación, colaboración y el diálogo, la puesta en común y la construcción y actualización de los significados otorgados al arte y a la cultura desde una mirada polifónica y local, no hegemónica ni institucional.⁸² El museo se convierte en un espacio educativo.⁸³ En palabras de Isabel Torres Hernández:

El proyecto educativo buscará promover la emergencia de posibles espacios de resistencia, contradiscursos y miradas críticas desde las diversas posiciones de los sujetos y su marco de trabajo como una comunidad/colectivo abierto. Buscará un marco de acción desde la negociación y el diálogo cuando se presenten los discursos que un grupo trabaja y cómo hace que emerjan espacios de traducción dentro de las diversas posiciones de una institución cultural y las diversas políticas culturales que se presentan y/o representan (Torres Hernández, 2007, 9).

Esta idea de museo se relaciona con el concepto de *potencialidad* que plantea Rogoff. La autora propone dos nociones claves vinculadas al giro educativo: potencialidad y

Esto plantea una investigación activa buscando los modos y formas de re-presentar la praxis social ante los grupos visitantes, sean escolares, liceales o pertenezcan a otra tipología de visitante. De esta forma la figura del coordinador pedagógico se replantea como curador educativo (*Education Curator*) de la muestra, cuya misión fundamental será la de deconstruir, construir y reconstruir significados y significantes ante las diferentes miradas de los públicos, en especial, el escolar, liceal y docente» (Torres Hernández, 2007, 9). «Desde la posición de la curaduría educativa, y de la experiencia, observando y oyendo prácticas y procesos en palabras de otros, nos hemos de situar no como un espectador/a, sino como un observador/a participante, coordinador/a y diseñador/a del proyecto; y a la vez como investigadores/as y analistas de una práctica que haga emerger una teoría instituyente, desde el proceso y desde las prácticas. Este es un modelo, centrado en una práctica reflexiva, que obligará a caminar desde el trabajo con el curador de la muestra en el diseño reflexivo y abierto, y desde el trabajo con/desde/hacia el grupo en una tarea por realizar una práctica educativa crítica para así poder entender y reflexionar sobre la acción cultural promovida» (Torres Hernández, 2007, 10).

«The art of curating resides in the capacity to grasp the potentials inherent in the magic of social encounters and the power to activate these potentials in the act of facilitating collective cultural manifestations. The medium of this art is communication. To curate means to talk things into being, not just exhibitions or events but the very social relations out of which such manifestations emerge, through the effort of creating and sustaining the channels of communication between the parties involved (the artists, the staff and board of the host institution, donors and sponsors, the press, members of the audience, etcetera)» (Verwoert, 2010, 24).

⁸² El giro educativo parte de la idea de que el museo es un espacio de construcción de sentido para la sociedad. Sin embargo, la tarea de la construcción de estos significados sociales se fue especializando cada vez más, de forma tal que se alejó de la sociedad. Esta construcción de sentido no es inusitada, el sentido no es inherente a los objetos de arte, sino que se construye y el museo ha dirigido esta tarea de forma autónoma durante mucho tiempo. Desde este giro se busca que el sentido vuelva a ser un reflejo del valor que le dan las personas a esos objetos en un tiempo y espacio determinados, y no una significación ajena que es impuesta a la sociedad desde la institución.

⁸³ «By developing a complex response to the strategies and repertoires of a range of interpretive communities, museums can become multi-faceted learning environments. In carrying out the necessary audience research, reviewing and assessing the outcomes of this research, and evaluating the effectiveness of the resulting learning opportunities offered, the museum itself becomes a learning organisation» (Hooper-Greenhill, 1999, 1-2).

actualización. Según Rogoff, el espacio del museo o los espacios expositivos tienen la *potencialidad* de generar nuevos diálogos, que pueden desarrollarse o no, pero está en su potencial que así sea. En cuanto a la *actualización*, la relaciona con el concepto de libertad, en cierto sentido entendido como emancipación:

Esto implica que ciertos significados y posibilidades incorporados en objetos, situaciones, actores y espacios tienen un potencial para ser «liberados», por así decirlo. Esto apunta a una condición en la que todos funcionamos en un complejo sistema de integración, en el que los procesos sociales, los cuerpos de aprendizaje y las subjetividades individuales no pueden separarse y distinguirse entre sí (Rogoff, 2008, 4).

Este aspecto incita a reflexionar sobre uno de los puntos más álgidos del giro educativo, en tanto el oxímoron que supone, en cierto sentido, la idea de la *educación de la libertad* o la *educación para la emancipación*.⁸⁴ De acuerdo con Simon Sheikh, se deben pensar nuevas estrategias que posibiliten dicha emancipación a través de prácticas institucionalizadas:

Debemos desarrollar algunos modelos nuevos propios, es decir, prácticas «institutivas» en lugar de meras prácticas institucionales, modelos para pedagogías emancipatorias, en lugar de disciplinarias. Dichas pedagogías emancipatorias deben trabajar para otra producción de lo social, que pueda incluir las experiencias de las personas con el arte y fuera del arte, en el mismo encuentro con el arte y sus exposiciones, en el encuentro con el interlocutor, la situación y los demás participantes (2010, 75).

Esta perspectiva de la educación artística como una vía de emancipación es la misma idea que subyacía antes en las palabras de Anton Vidokle (2011).⁸⁵ Aquí se observa que a través de la educación crítica se abren nuevas posibilidades para la producción de conocimiento y

⁸⁴ Este es uno de los problemas que se deben enfrentar desde la sociedad actual, en un contexto capitalista y neoliberal: «from communist pedagogy, the theatrical “teaching play”, the liberation of youth and their political organization (Walter Benjamin, Bertolt Brecht, and Antonio Gramsci), by way of self-organization in schools and liberation pedagogy (Paulo Freire, but also Clestin Freinet), to critical, radical, and antiracist education (Henry A. Giroux, Ira Shor, and bell hooks), critical educational approaches have been concerned with working in a collective perspective to challenge the hegemonic canon. In this process, knowledge has been considered a weapon and education a form of organization and self-empowerment. Currently, these perspectives are being reread and subject to much criticism. Whereas Paulo Freire could still assume it was possible to work tactically within the institution and strategically outside it (with the goal of eliminating it), today, within globalized neoliberalism, we have to ask ourselves what that could mean under conditions in which we can no longer assume any form of “outside”» (Sternfeld, 2010, 5).

⁸⁵ Véanse los comentarios realizados en la nota al pie número 57, en la página 30.

sentido, que rompen con las estructuras hegemónicas y deconstruyen los discursos imperantes. A esto mismo hace referencia Torres Hernández:

El abordaje conceptual de las artes como sistemas culturales implica revisar el papel de las exposiciones como textos sociales desde una cultura determinada, así como releer dichos textos para deconstruirlos e interpretarlos desde una mirada particular del espectador/a. Es decir sumergirse en las estructuras institucionales que definen y componen socialmente los textos y obras de arte. El objetivo es comprender el sistema y los mecanismos que producen determinados discursos institucionales, y que están enmascarados por unas políticas culturales determinadas: las del discurso del arte de la cultura del comisario/curador y gestor cultural. Se busca así redefinir el arte como un sistema cultural dado, regulado por una determinada cultura, que excluye y no reconoce otros ámbitos de acción como puede ser el del aula, o el de un público determinado (2007, 10).

Un punto a tener en cuenta y que vincula al arte con la educación es el problema de la desigualdad en la distribución del capital cultural, donde tanto la educación como el arte resultan ser accedidos generalmente por un bajo porcentaje de la población.⁸⁶ Por ello ambas disciplinas han debido desarrollar y enfrentar el problema de la accesibilidad al capital cultural, una dificultad que se debe tener presente cuando se habla de giro educativo.⁸⁷ Pues es necesario buscar nuevas formas de establecer las relaciones entre los distintos agentes para no continuar reproduciendo las estructuras internas de cada una de ellas.⁸⁸ Esto es justamente lo que critican Sánchez de Serdio y López Martínez respecto del giro educativo:

Una de las consecuencias de esta recuperación de lo educativo «desde otro lugar» es el rechazo a los referentes que proceden del ámbito de la educación, y su sustitución

⁸⁶ A su vez existe una estrecha relación entre el acceso a la cultura y el grado de educación que tienen las personas, cuanto más alto es el grado de educación mayor es el acceso a la cultura (Bourdieu y Darbel, 1969; Bourdieu, 1979; Schuster, 1991; Furió, 2012; Valenzuela, Espinosa, Madero-Cabib, Moyano y Ortiz, 2015; entre otros).

⁸⁷ «El museo debe posibilitar que todas las personas puedan acceder a sus activos, salvando los condicionamientos económicos, académicos, sociales derivados de la no participación» (Torres Hernández, 2007, 11).

⁸⁸ Resultan interesantes a este respecto los comentarios de Dave Beech: «The turn to pedagogy must also involve the turn to the controversies, hierarchies, tensions and troubles that characterise pedagogy at large. Education is a fraught social process that leads systemically to an uneven distribution of cultural capital. Given that art as an institution benefits from the profits of cultural capital, art and education are already in cahoots before they even turn to pedagogy. But, in this context, surely we must be very suspicious of the turn to pedagogy within contemporary art as a set of techniques for reinforcing and underlining art's enjoyment and requirement of cultural capital, its complicity with managerialism and its investment in the culture of expertise» (2010, 60).

por fuentes en su mayoría filosóficas. Además, la «estética pedagógica» en el comisariado sustituye a una práctica educativa que contaminaría o reduciría la complejidad de la obra. La paradoja que se produce al purgar tan drásticamente el rango de referentes y prácticas aceptables, es que solo acaban por sentirse interpelados a participar en el debate individuos y colectivos altamente intelectualizados y politizados (y que comparten las mismas referencias teóricas). (2011, 209).

El giro educativo supone también un cambio de enfoque en cuanto a las relaciones de poder y a los agentes característicos del mundo del arte, así la tradicional linealidad entre artista (emisor), arte (mensaje) y público (receptor) se complejiza y desdibuja, abriendo un sinfín de posibilidades. Esto mismo requiere que las instituciones se actualicen para poder albergar dentro de ellas un tipo de prácticas diferentes, antes no concebidas.⁸⁹ Este cambio genera lo que Dave Beech llama *art of encounter*:

El reciente interés en la interactividad, la participación y el diálogo en el arte contemporáneo es, al menos en parte, una crítica del espectador que una vez fue el tema predeterminado de la recepción del arte. Sería ir demasiado lejos decir que el espectador está muerto, pero la galería está ahora ocupada por sujetos nuevos y más diversos y cuerpos rivales, de modo que muy poco del nuevo arte se hace con ese tema estético tradicional –el espectador– en mente. Es decir, no es solo que la comunidad artística haya enfrentado diferentes obras y situaciones; las mismas subjetividades y experiencias que se pueden tener en nombre del arte se han transformado. El nuevo arte del encuentro no puede evitar proponer una enmienda de gran alcance de la ontología del arte; el objeto de arte se desplaza como el foco principal del encuentro con el arte. El destinatario del arte, que ya no necesariamente es un aficionado a la galería, se reconfigura como participante, interlocutor, invitado, compañero, camarada, etc. Las instituciones de la caja blanca en las que nos

⁸⁹ «We used to have three heroically singular elements of art: the artist, the art object and the viewer. All of these have been opened up to “general social technique”, creating a lot of anxiety and excitement and a handful of theories, each promoting one possible way of being post-Cartesian. We need to see that the critique and transformation of the gallery, which has occurred at roughly the same time, is fundamentally related to the emergence of the art of encounter; the gallery is the institution of those three singularities and cannot, therefore, survive their demise. Thus, the gallery, which has begun to mimic or host other institutions, has itself been opened up to general social technique» (Beech, 2010, 54).

encontramos con el arte se han adaptado imitando bibliotecas, cafés, laboratorios, salones escolares y otros espacios sociales (2010, 54-55).

De todo lo anterior se desprende una comprensión del público muy heterogénea, no como un conjunto homogéneo y simple, sino como grupos complejos con intereses particulares e historias personales.⁹⁰ Como explica Torres Hernández:

El grupo de alumnos se considera como un grupo de personas con diversas voces, donde interesa la contra-reacción de tales voces en relación a los textos culturales constituidos en los espacios educativos, buscando desde dentro espacios de resistencia. La consideración del grupo de alumnos como una voz heterogénea aparece como un conjunto polifónico de experiencias y sujetos, que se cruzan, se conocen, se afilian y trabajan en coalición desde su diferencia para entender y entenderse desde y con sus voces (2007, 10-11).

En este marco, la mediación queda integrada al proceso curatorial,⁹¹ en tanto se supera el concepto de recepción y se propone como contrapartida el de colaboración. De acuerdo con el giro educativo, la mediación comienza en el momento en que se conciben los proyectos y empiezan a desarrollarse como práctica curatorial, produciendo el conocimiento de manera conjunta. Como explica Nora Sternfeld:

Ahora parece que el concepto de «lo curatorial» puede estar dejando estos problemas muy atrás, ya que, después de todo, entiende la educación simplemente como parte de la producción curatorial del conocimiento. Por un lado, esta conexión representa un logro, en la medida en que se superan las lógicas binarias de representación y

⁹⁰ «Both hermeneutics and constructivism propose that knowledge is constructed through active interpretations of experience. The meaning constructed relates in part to the relationship between the experience, the object, and the active interpreter. [...] Both hermeneutics and constructivism assert that knowers, or learners, are active in the process of making sense of experience (including the formal and informal experience of learning). Both mental and bodily actions are important in learning processes, and learners will use differentiated learning strategies to both perceive and process information and experience. Individual learners will combine concrete and abstract modes of perception, and active and reflective processes of accommodating and assimilating knowledge, according to their preferred approach to learning» (Hooper-Greenhill, 1999, 4).

⁹¹ En este punto es importante el comentario que hace Sheikh: «In any case, the curatorial cannot be distinctly separated from the process of mediation, and outreach programmes can never truly reach out, never really be adequate in the sense of political subjectivity and agency without a (re)consideration of the whole praxis of exhibition-making and 'instituting', since an exhibition not only presents artworks but also represents social subjects. It places the spectators in a specific relation to works and narratives, and produces a public (and thus a relation) that is simultaneously social and aesthetic» (2010, 69-70).

recepción (entre mostrar y ver) y de producción y reproducción de conocimiento (entre curar y mediar lo que se ve) (2010, 8-9).

Según Rogoff, uno de los hechos inaugurales de esta concepción de la curaduría y la mediación desde un enfoque educativo lo constituyen las *documenta X* y *11*. La *documenta X* (1997) fue la primera curada por una mujer, la francesa Catherine David, y generó varias controversias; empezando por el afiche de difusión, que consistía en una d de color negro tachada por una x en color rojo, indicando la edición 10 de la exposición en números romanos. Este acto fue visto como una cruda crítica institucional por la prensa del momento. A su vez, también se criticó su enfoque, calificado de intelectualista o en exceso de teoría. Sin embargo, no se puede dejar de mencionar el ciclo de charlas *100 Days – 100 Guests*, en las cuales la curadora recibía a un invitado todos los días para mantener una conversación. Esto dejaba de manifiesto la importancia de la conversación y el diálogo a la hora de crear conocimiento, proponía un nuevo enfoque sobre el saber.⁹²

Por su parte, la *documenta 11* (2002) fue la primera dirigida por un comisario no europeo. El curador Okwui Enwezor hizo una propuesta sin antecedentes, diseñó una plataforma de 5 escenarios distintos, uno en cada continente, en donde tuvieron lugar las destinadas actividades.⁹³ Pero a su vez, la mayoría de las obras partían de la premisa «El arte es la producción de conocimiento». En este marco se creó un *Proyecto Educativo*, que tenía como finalidad discutir de manera crítica la propia *documenta 11*, estas discusiones eran llevadas a cabo por nueve invitados.⁹⁴ El aporte más significativo que tuvo esta edición, puede ser entendido sobre todo respecto de la visión global de lo local, en donde ocuparon un lugar central las distintas voces y los diferentes procesos de hibridación cultural.⁹⁵

⁹² «As a result, a new set of conversations between artists, scientists, philosophers, critics, economists, architects, planners, and so on, came into being and engaged the issues of the day through a set of highly attenuated prisms. By not being subject to the twin authorities of governing institutions or authoritative academic knowledge, these conversations could in effect be opened up to a speculative mode, and to the invention of subjects as they emerged and were recognized» (Rogoff, 2008, 9).

⁹³ Tal como apunta Guasch: «*Documenta 11* fue la culminación de un período de expansión más allá de Europa y Norteamérica y consistió en cinco eventos sucesivos (“cinco viajes de experiencia y métodos de pensar lo global”) celebrados en cinco continentes a lo largo de dieciocho meses entendidos a modo de compendio o “mapa de los circuitos del conocimiento contemporáneo” acerca de arte, teoría, ciencia, cultura, ecología, espacialidad y temporalidad, sistemas urbanos, localidad, globalidad, formaciones institucionales» (2016, 135).

⁹⁴ Estos invitados fueron: Gleason de Montserrat Albore, Elizabeth Gerber, Veronika Gerhard, Olga Kopenkina, Anna Kowalska, Arshiya Lokhandwala, Jorge Munguia, Francesca Recchia, Shuko Wada.

⁹⁵ «De ahí que la exposición se presente en la intersección dialéctica entre el arte contemporáneo y la cultura y que se aluda a ella como un “diagnóstico” en el que se replantean los límites entre lo poscolonial, el fin de la

De igual manera, merece una mención frustrada el caso de *Manifesta 6 School*,⁹⁶ un proyecto que no llegó a realizarse por conflictos administrativos y de intereses. La bienal iba a tener lugar en la ciudad de Nicosia, en la isla de Chipre, de septiembre a diciembre de 2006, y estaba a cargo de los curadores Mai Abu ElDahab, Anton Vidokle y Florian Waldvogel. La ubicación de esta bienal es de vital importancia para comprender el proyecto, en tanto se trata de un espacio que vive inmerso en un conflicto religioso, político y social. La ciudad permanece dividida entre una parte musulmana y una cristiana, una regida bajo el gobierno turco y otra bajo el griego. Este contexto es esencial para la concepción de la bienal:

Nicosia no es una capital del arte contemporáneo, pero ciertamente esto no debe considerarse como una aflicción que debe remediar *Manifesta*. En lugar de quitarle significado a la bienal, esta realidad simplemente indica que la bienal requiere de su propio método y configuración si es que va a tener una significancia para la comunidad local con la que convivirá. Aquí se encuentra el aspecto más exigente del proyecto: ¿Qué tipo de significados que son vitales, dinámicos y necesarios para Nicosia pueden generar la bienal en este contexto? La dificultad para lograr un equilibrio entre las necesidades de la bienal y las de la ciudad radica en la dicotomía entre la inclinación inmediata a replicar los modelos existentes y la capacidad de tener y generar confianza en el poder de la situación local y la constitución para desarrollar sus propios marcos válidos (ElDahab, 2006, 3).

Sin embargo, en estas palabras subyace cierto paternalismo por parte de ElDahab, o lo que Rancière llamaría *method of stultification* [método de estulificación]. Igualmente, más allá de esto, sus intenciones eran buenas, la idea del *Manifesta 6 School* era la de generar un espacio para la experimentación:

La experimentación es clave para la estructura de una escuela, para el proceso de aprendizaje y para las nociones de progreso. También es clave para este proyecto, para la motivación y los objetivos detrás de la *Manifesta 6 School*, y para la razón

Guerra Fría, lo postideológico, lo transnacional, desterritorializado, lo diaspórico y lo global. Entendida como un receptáculo no tanto para objetos de consumo como para una “multiplicidad de voces”, *Documenta 11*, dio cabida a cuestiones de traducción, interpretación, subversión, hibridación, criollización, identidad, subjetivación, desplazamiento y *reassemblage*, cuestiones que no solo eran abordadas por artistas sino por una serie de encuentros entre instituciones, disciplinas, géneros, generaciones, procesos, formas, medios de comunicación, actividades» (Guasch, 2016, 137).

⁹⁶ *Manifesta* es la Bienal Europea de Arte Contemporáneo Nómada, desde su fundación en 1996, en la ciudad de Róterdam, ha posibilitado un espacio para el desarrollo de nuevas prácticas artísticas y curatoriales, dándole voz a las minorías y preocupándose por la construcción de sentido de forma local y colectiva.

detrás de una exposición como escuela. [...] Veo esta escuela como un acto subjetivo, esencialmente, un experimento, uno que apunta a abrir, a cuestionar, a alentar la formación de subjetividades. Por lo tanto, aunque he descrito mis esperanzas y objetivos anteriormente, no existe la *Manifesta 6 School* «ideal». No hay resultados ideales, no hay principios establecidos más allá de la producción y circulación de posibilidades, una reorganización de prioridades para *Manifesta* y Nicosia, y un intento de privilegiar las condiciones para la producción intelectual creativa, tanto en la ciudad como fuera de ella (Vidokle, 2006, 4).

En esta experimentación fallar también era una posibilidad,⁹⁷ esa fue la realidad que debió enfrentar la organización de la bienal cuando los contratos de los curadores fueron revocados por algunas de las instituciones locales que se oponían al proyecto.⁹⁸

Como se mencionó antes, las distintas prácticas curatoriales educativas están basadas sobre todo en el proceso y no en los resultados, donde lo importante no es alcanzar una verdad o transmitir un conocimiento, como se entiende generalmente y de manera reduccionista la educación tradicional. Sino que aquí la producción de conocimiento a través de una práctica curatorial se comprende como un proceso abierto e impredecible.⁹⁹

⁹⁷ «Cultural production must maintain and defend its autonomy as a space where the freedom to experiment, to negotiate ideological positions and to fail are not only accepted, but defining. The *Manifesta 6 School* can be about creating conditions with a modesty and a desire to accept the possibility of failure. This is not referring to the relativist failure of the laboratory model, but a vocal acknowledgement that certain formulae do not work and should be refuted and new ones tested» (EIDahab, 2006, 4).

⁹⁸ Es preciso mencionar que no todas las instituciones se opusieron al proyecto, pero sí algunas, entre ellas Nicosia for Art Ltd., una organización sin fines de lucro del Municipio de Nicosia que se encaraba de ejecutar el proyecto. Por su parte, las autoridades griegas estaban de acuerdo con el proyecto y lo avalaban.

⁹⁹ Tal como comenta Raqs Media Collective y Nora Sternfeld: «What is significant here is the desire to hold in abeyance the question –or the fact– of the intention of the artist, and hence to re-assert the authority of an exhibition. This frees the work of mediation from being, at best, a supplement to the authorial or curatorial contribution. It makes it possible instead for the mediator to set in motion a series of open-ended interpretative manoeuvres (set up through an exchange in which neither mediator, nor artist, nor curator, nor public have the final word), which seek to take a work of art or an exhibition (and their public) into areas that may not necessarily have been anticipated by its creators or custodians» (Raqs Media Collective, 2010, 81).

«To some extent, they are open processes and the unexpected results they produce can be productive. These results are not always presentable and are sometimes embarrassing, often beside the point. Sometimes, however, just such results can lead to very interesting considerations, questions concerning foregone conclusions, reformulations, and spaces for action. Sometimes there is no result at all. [...] My interest is in the slow and tedious qualities, the traps and failures, the moments when nothing important occurs, not even for the production of knowledge. At this point, one could paraphrase Derrida: only if it is possible for nothing productive to occur can something productive occur. Perhaps the recent curatorial discourses that have begun to emphasize the productivity of knowledge can learn from the quiet, laborious, unrepresentable processes of the educational» (Sternfeld, 2010, 11).

Esto es justamente lo que sucede en el proyecto *C.I.T.I.* (Centro de Investigación Técnica e Imprevisible), realizado en el marco de la sexta edición del programa *Se busca comisario* de la Comunidad de Madrid, en 2015, a cargo de los comisarios Manuela Pedrón Nicolau y Jaime González Cela, al que refiere Felicitas Sisinni Ganly:

Podríamos concluir que *C.I.T.I.* no solo se entiende como un programa de exposiciones y actividades, sino también como una plataforma de investigación de los aprendizajes que surgen entorno a ellas. Es un proyecto donde la mediación no solo está encaminada a transmitir una serie de contenidos, sino a experimentar con la creación de situaciones y producción de conocimientos por medio del intercambio mutuo y la participación. La mediación nos permite abordar la exposición desde un punto de vista crítico e incluso salir de ella, estableciendo una colaboración con quienes tienen interés en hacerlo, y extendiendo los límites de la práctica hasta lugares impredecibles. Hasta el momento en el que llegue a su fin, la investigación se sigue desarrollando paulatinamente con la iniciativa y evaluación constante de quienes participan y se alimentan de ella (2015, 98).

El fin mismo de este tipo de prácticas no es generar una exposición o un discurso homogéneo y lineal. Sino, por el contrario, entablar una conversación, generar un diálogo, preguntas y cuestionamientos que serán diferentes en cada persona, y donde fallar también es un camino válido. Como rescatan O'Neill y Wilson, y Raqs Media Collective:

Adoptando un espíritu contrainstitucional, estas producciones discursivas a menudo implementan un proceso dialógico duradero, a lo largo de las líneas informales del elenco socrático en lugar de la «escolarización» o la «explicación» prescriptiva. En otras palabras, parecen buscar no la producción magistral de la pericia y el pronunciamiento autoritario de la verdad, sino más bien la coproducción de la pregunta, la ambigüedad y la indagación, a menudo determinadas por las simples contingencias de dónde las personas comienzan una conversación (O'Neill y Wilson, 2010, 13-14).

El punto no es hacer que todas las cosas y nosotros mismos seamos transparentes y legibles, sino insistir en el valor interpretativo de los márgenes de error, los accidentes y la serendipia, las resonancias extrañas y las capas especulativas, la duda y la ambigüedad como los fundamentos de una epistemología que no tiene que cimentarse en el hábito muerto de la certeza (Raqs Media Collective, 2010, 79).

Por todo lo anterior, el giro educativo concibe la exposición de arte y, de forma más general, la cultura como «constitutiva» y regenerativa, en palabras de Torres Hernández:

La cultura se presenta más bien como constitutiva: genera una forma de ver y actuar en el mundo. Promueve diferentes diseños culturales, se basa en una dotación de sentido con diferentes comunidades desde diferentes narrativas y promueve la participación de diversos agentes. Es decir se busca el sentido de la cultura desde una intervención directa y una representación del grupo de personas, alumnos, desde su realidad y experiencia concretas. Favorece por tanto la participación cultural de estos en los mecanismos de circulación de los productos culturales y valores que el museo, centro de arte y/o centro cultural produce (2007, 11).

Esta idea se vincula con lo que se planteaba en el capítulo anterior en cuanto a la construcción de sentido y la ruptura respecto de las teorías que otorgaban el valor a las piezas mismas (las obras tienen un valor inmanente). Una vez que se despoja al objeto de arte del sentido y se parte de la concepción de que el sentido se construye a partir de la puesta en diálogo y el discurso que se organiza en torno a dicho objeto, es preciso rodearlo, acompañarlo y contextualizarlo con otros elementos que ayuden a construir y decodificar los distintos sentidos posibles.¹⁰⁰ Desde el giro educativo esta puesta en diálogo y la estructuración del relato queda en manos de la sociedad, de un trabajo en conjunto entre el museos y la comunidad local o institución educativa, que tiene la capacidad de crear significaciones para continuar construyendo su cultura.

¹⁰⁰ «En una exposición, las personas, y no los objetos por sí mismos, son los que van a dar un sentido a todo ello. Por sí solos, los objetos no muestran todo su potencial semántico, significativo ni transformador y para ello hay que rodearlos de toda una museografía que los haga inteligibles, rompiendo lo hermético, dando una coreografía objetual, brindando información y experiencia para que el público desvele progresivamente su significatividad» (Torres Hernández, 2007, 11).

«Any interpretation is provisional. It is never fully complete. There is always more to say, and what is said may always be changed. The hermeneutic circle, the process of interpretation, remains open to these possibilities and in this sense, meaning is never static. Meaning is never static in another sense too. All interpretation is necessarily historically situated. Our own position in history, our own culture, affects meaning. Meaning is constructed through and in culture. Perception (what we see), memory (what we choose to remember) and logical thinking (the sense we choose to attribute to things) differ culturally because they are cultural constructs. Prior cultural and historical knowledge and experience contribute to differentiated meanings» (Hooper-Greenhill, 1999, 4).

La mirada observada

Un ejemplo interesante para observar desde el giro educativo es el proyecto llevado a cabo en el Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, en Valladolid, donde trabajaron en conjunto el Departamento de Investigación y Educación del museo con el colectivo de profesores El Punto Rojo,¹⁰¹ desde noviembre de 2010 a junio de 2011. Este trabajo tuvo dos instancias: la generación de una exposición para la llamada «sala Cero» del museo¹⁰² y el desarrollo de un programa de actividades paralelas, dirigidas especialmente a secundaria, bachillerato y estudiantes de arte de grado.

Pablo Coca Jiménez y Álvaro Pérez Mulas recogen algunos aspectos de este proyecto en el artículo *Repensar las prácticas educativas en museos y centros de enseñanza. Relato de una experiencia* (2011), donde presentan la experiencia y reflexionan a partir de esta. El surgimiento mismo del proyecto se debe a las carencias y limitaciones que encontraban los docentes a la hora de acercarse al museo junto con sus grupos de estudiantes. Su rol siempre quedaba supeditado a la difusión y/o crítica del discurso expositivo que planteaba el museo, sin poder participar de instancias anteriores de la exposición, ya fuera en el montaje o la toma de decisiones.

Para este conjunto de profesores era esencial poder entrar en diálogo con la institución en una etapa previa de la exposición, participar desde un comienzo para poder trabajar los significados desde el interior de la misma y no como agentes externos, que nada tienen que ver o aportar a dicha creación:

Han sido principalmente los educadores quienes han llevado la responsabilidad de cuestionar los principios de la sacralidad de los objetos presentados en exposiciones y colecciones, y por tanto, de la autoridad de los comisarios, mostrando mensajes

¹⁰¹ Este colectivo de profesores surge ante la necesidad y preocupación de un grupo de docentes (de asignaturas vinculadas al ámbito del arte, el diseño, la imagen, etc.) por la actualización y el sentido de la educación artística.

¹⁰² «Desde el año 2007 el Museo Patio Herreriano, a través del Departamento de Investigación y Educación, está trabajando en el proyecto expositivo “Sala Cero”. Aunque el nombre alude a la sala en la que se realizan este tipo de proyectos, esta denominación parece hacer referencia a una singular “zona cero” donde las propuestas generadas tratan de romper con las inercias y políticas tradicionales del sistema arte. [...] El proyecto expositivo “Sala Cero” se plantea como un “comisariado educativo” cuya finalidad es generar un discurso más pedagógico, que pretende deconstruir, construir y reconstruir significados y significantes ante las diferentes miradas de los públicos (Torres Hernández, 2007:9). El proyecto está pensado además para ser utilizado como herramienta de trabajo en el desarrollo de los programas educativos, al tiempo que puede ser un recurso para que cada visitante lo utilice de forma individual» (Coca Jiménez y Pérez Mulas, 2011, 16).

alternativos en las exposiciones. Es en este punto, donde la labor de mediación de educadores y docentes se hace imprescindible, dado que si queremos implementar un proyecto pedagógico más eficaz, debemos actuar en el diseño de la exposición o en el del montaje de la colección (Coca Jiménez y Pérez Mulas, 2011, 18).

Por esta razón, se organizó este proyecto de forma tal que los docentes, en conjunto con los educadores del museo, participaran en la toma de decisiones, selección de obras, estructuración del discurso y montaje de la exposición. En la primera sesión se decidió el tema a trabajar y abordar desde la exposición, el cual buscaba ser abierto para posibilitar múltiples líneas de lectura, de forma tal que cada visitante la interpretara y vinculara con su mundo personal y sus conocimientos previos:

En este universo visual todo ser humano ostenta un doble papel de espectador y actor. Esta fue la base conceptual de la selección del tema del proyecto que atendía a los diferentes modos de ser visualizado, es decir, los distintos roles que asumimos como personas donde podemos oscilar entre el mirar y el ser mirado. Desde un principio quisimos presentar el tema desde una perspectiva constructiva, capaz de utilizar la obra para generar significados a partir de los intereses y experiencias personales, de los conocimientos previos, etc. La complejidad del tema, pero también su propia riqueza, residía en la ambigüedad de los conceptos tratados, cuyos límites eran suficientemente difusos para permitir una trasgresión de unas nociones a otras. Por tanto, esta interrelación entre los conceptos de «voyerismo» y «exhibicionismo» es clave para entender un mundo dominado por los *media*, las redes sociales, el espectáculo, etc. El título seleccionado para la exposición fue «La mirada observada», un juego de palabras que trataba de aproximarse a los conceptos tratados (Coca Jiménez y Pérez Mulas, 2011, 20).

El proyecto culminó efectivamente con una exposición temporal en la sala cero del museo, con la exhibición de una selección de obras de la colección del mismo. A su vez, a través del relato expositivo se buscó despojar la concepción autoral e interpretativa del arte:

A lo largo de la sala se situaron las obras seleccionadas de la colección permanente, cuya finalidad era mostrar diferentes perspectivas del tema elegido. Se dispusieron también junto a estas citas textuales capaces de activar en el visitante algunas de las múltiples formas de mirar las obras. Observamos cómo estos textos generaban significados paralelos a los ofrecidos a las piezas artísticas, enriqueciendo así la

lectura de la exposición. Estas frases formaban un particular catálogo razonado de la muestra, pero no con la intención de definir los significados de las obras sino con el objetivo de posibilitar múltiples lecturas. Las obras fueron despojadas de sus cartelas informativas para no influenciar a los participantes de la actividad, anulando en todo momento las cuestiones de autoría, técnica o registro temporal. La supuesta objetividad de la información que recogen las cartelas se sustituyó por estos textos que no respondían a verdades absolutas, sino a algunas de las múltiples formas de interpretación de las piezas. De esta forma, se ofrecía al visitante la pieza como un artefacto cultural capaz de crear nuevas significaciones (Coca Jiménez y Pérez Mulas, 2011, 21).

Uno de los aspectos que destacan los integrantes del proyecto es justamente el proceso, a través del cual se presentaron las diferentes miradas y concepciones de las nociones de educación artística y arte contemporáneo en general:

La parte más interesante del proyecto fue el mismo proceso de trabajo donde se evidenciaron diferentes perspectivas de la educación artística, no solo entre los dos colectivos colaboradores, sino también entre los diferentes profesionales que participábamos en las sesiones. Durante el debate se expusieron las diversas concepciones que poseíamos respecto a la educación artística y las prácticas artísticas contemporáneas. Los participantes en este proyecto de colaboración procedíamos de diferentes contextos educativos, lo que propiciaba que tuviéramos distintas maneras de entender el aprendizaje. [...] Mientras que algunos de los participantes del grupo de trabajo sostenían posturas más formalistas, proponiendo narrativas basadas en aspectos tales como la figura del artista, el lenguaje del arte, etc., otros planteaban una perspectiva más contemporánea, situando la obra no como finalidad sino más bien como el medio para poder desarrollar otros discursos. Esta visión fue finalmente por la que apostamos, ya que responde mejor a una educación más vinculada con la realidad social (Coca Jiménez y Pérez Mulas, 2011, 19-20).

Desde este cuestionamiento inicial sobre qué es la educación artística y qué es el arte contemporáneo hasta el desarrollo del proyecto estuvo siempre enmarcado desde un enfoque crítico. Se trata de una perspectiva crítica desde la cual se trabaja y aborda la cultura, la institución museal, la educación, el visitante...

Desde nuestro punto de vista comisarial, este sería el visitante que nos interesa construir [el visitante crítico, en términos de Margaret Lindauer¹⁰³], es decir, debemos crear las circunstancias para que los usuarios de la exposición desarrollen una postura crítica y reflexiva respecto al hecho artístico, y que este proceso sirva para mirar y comprender la realidad desde una perspectiva más crítica (Coca Jiménez y Pérez Mulas, 2011, 22).

También desde el momento inicial el grupo de trabajo decidió dejar constancia y recolectar la mayor cantidad de información posible en cuanto a la experiencia, como una forma de aportar a la comunidad académica, al desarrollo del campo de estudio y para tener una noción general del *feedback* que generó el proyecto. «El *feedback* de los visitantes es imprescindible si queremos aprender de ellos, ver cómo interpretan nuestras propuestas, qué discursos elaboran, cómo se interrelacionan con las obras expuestas, e incluso con el resto de espacios expositivos del museo» (Coca Jiménez y Pérez Mulas, 2011, 23).

A partir de la exposición *La mirada observada* los docentes desarrollaron sus cursos educativos, combinando los aspectos teóricos y prácticos, utilizando el museo como aula, de forma práctica, y como aula virtual, al aprovechar los recursos digitales que proveía la web de dicha institución.¹⁰⁴ En términos generales la experiencia fue evaluada muy positivamente por parte de los distintos colaboradores. A su vez, desde el punto de vista de interacción y diálogo que posibilitó esta exposición fue uno muy amplio, ya que proveyó material e insumos para el trabajo de todo un curso desde distintos centros educativos. Al mismo tiempo permitió que otros educadores e instituciones pudieran aprovechar el material al digitalizar una gran parte de este y generar propuestas de dinámicas y trabajos para hacer lo más fructífera posible la exposición.

¹⁰³ «Margaret Lindauer, profesora de la Universidad Commonwealth de Virginia, en su artículo *The critical museum visitor* (2006) realiza una reflexión sobre qué tipo de experiencias personales diseña el museo para el espectador, cómo participa de esa experiencia y si este representa el rol del visitante ideal. Lindauer diferencia entre un “visitante tipo”, aquel que representa el promedio de todos los usuarios del museo en términos de educación, estatus socioeconómico, identidad étnica o racial, y un “visitante ideal”, aquel que ideológicamente y culturalmente se siente cómodo con la información presentada en la exposición. Finalmente, ella aboga por una tercera categoría, el “visitante crítico”, quien analiza críticamente las características visuales, textuales y espaciales de una exposición. Es decir, el visitante crítico analiza qué objetos son presentados, de qué manera, y con qué propósitos» (Coca Jiménez y Pérez Mulas, 2011, 22).

¹⁰⁴ «Esta forma de trabajar permitió ofrecer a la comunidad escolar una serie de actividades con el objetivo de integrarlas en su práctica docente. El tema podía ser utilizado por profesores de cualquier área, no necesariamente de educación artística. Estas propuestas se podían descargar gratuitamente de la web de museo, con el fin de facilitar su adaptación a cada disciplina» (Coca Jiménez y Pérez Mulas, 2011, 24).

Familienstudio Kotti

Kunstcoop es un colectivo de mediadoras artísticas, se trata de un conjunto de mujeres artistas, educadoras y mediadoras vinculadas profesionalmente a la ciudad de Berlín.¹⁰⁵ Su principal labor la han desarrollado en el marco de los proyectos realizados en la asociación Neue Gesellschaft für Bildende Kunst [Nueva Sociedad de Bellas Artes] (NGBK),¹⁰⁶ en Berlín, de diciembre de 2002 a febrero de 2003,¹⁰⁷ cuando propusieron acompañar todas las exposiciones realizadas en el marco de dicha institución con proyectos de mediación.

Desde un comienzo este grupo encontró fuertes resistencias por parte de las demás células de trabajo, ya fuera por cuestiones de división del presupuesto –pues ambas partes (exposición y mediación) compartían el presupuesto–. Pero también a nivel teórico, encontrándose con curadores tradicionales que veían en sus prácticas una menor categoría que la de ellos, una categoría «b» (Rodrigo Montero, 2015).¹⁰⁸

Esta perspectiva obligó a Kunstcoop a posicionarse críticamente con estrategias alternativas. Antes que retirarse, optaron por realizar proyectos colaborativos precisamente con aquellas instituciones que quedaban excluidas del discurso del comisariado, al no comprenderlas como público potencial. Esta táctica supuso para el grupo desentenderse previamente de una estructura cerrada de mediación, en

¹⁰⁵ Este grupo de mediadoras está integrado por Ana Bilankov, Susanne Bosch, Beate Jorek, Maria Linares (hasta 2002), Nanna Luth, Bill Masuch, Carmen Mörsch y Ulrike Stutz. Cabe destacar que Carmen Mörsch es una figura de vital importancia en el ámbito académico internacional respecto de la mediación.

¹⁰⁶ «NGBK, fundada en 1969, se plantea como la única sociedad de arte contemporáneo que se organiza y se administra de forma totalmente democrática según el beneplácito de sus más de 350 miembros internacionales. NGBK es junto con otro centenar de asociaciones de arte contemporáneo diseminadas en Alemania una institución cultural que, a modo de asociación para las artes, promueve una programación abierta con diversos contextos que afectan a la producción del arte contemporáneo. Su dinámico sistema se plantea en grupos o células de trabajo que cambian cada año en función de los proyectos seleccionados que se vayan a realizar y bajo una estructura democrática de coordinación (Behrens y Jans, 2011). Al principio de cada temporada los miembros principales se reúnen y votan los proyectos que van a ser expuestos y realizados por NGBK. Se incluye por tanto no solo un espacio expositivo cerca del centro en Berlín, sino además proyectos paralelos, ciclos de conferencias, exposiciones en otros centros, talleres, visitas guiadas en torno a los más diversos contenidos artísticos contemporáneos» (Rodrigo Montero, 2015, 379).

¹⁰⁷ Durante este período el colectivo realizó 38 proyectos de mediación artística.

¹⁰⁸ «Sorprendentemente Kunstcoop logró mantener un proceso frenético, fructífero e indefinible de educación artística crítica, pragmática, deconstructiva dentro del contexto de una institución cultural, tensionando y mediando dentro y fuera de dicha institución. NGBK fue forzada, sutilmente a través de la deconstrucción del sistema del arte, a abrirse y expandirse en su espectro cultural, al mismo tiempo que se abrían sus contradicciones y paradojas, su marco institución cultural democrático a nuevos puntos ciegos e intersticios. Y esta apertura institucional es algo que no todas las instituciones, y los sujetos que las habitan y construyen, están abiertas a realizar» (Rodrigo Montero, 2015, 386-387).

relación vertical con un visitante discapacitado y sin voz. Las componentes de Kunstcoop optaron por establecer puentes con una gran variedad de participantes en la acción de mediación, con lo cual se aseguraban que habría un contacto más directo con la gente. [...] Este espacio interinstitucional creado por Kunstcoop provocó una segunda estrategia alternativa en sus prácticas. Antes que esperar usar el potencial y las estructuras que la propia institución de NGBK ofrecía, el grupo creó su propia estructura de investigación, captación y diálogo con estas instituciones que nada tenían que ver en principio con NGBK. [...] Desde dentro de la institución acarrea una lucha constante con los grupos de trabajo para alcanzar un estado de legitimación; y fuera además conllevaba la dificultad de construir procesos de mediación independientes con otras instituciones no relacionadas con el arte (Rodrigo Montero, 2015, 380).

En este marco, interesa especialmente el proyecto *Familienstudio Kotti*, realizado en el año 2002 por Bill Masuch. El mismo se organizaba en paralelo a una exposición fotográfica sobre la concepción de la familia a nivel global, que tenía lugar en la sala de exposiciones de la galería. El proyecto consistía en invitar a la población de la zona a tomarse un retrato familiar. Para realizar las fotografías se consiguió el apoyo del Teatro Ratten,¹⁰⁹ un teatro local que proveía del espacio, la escenificación, los actores y el vestuario para que las personas pudieran posar libremente en sus retratos familiares.¹¹⁰

Posteriormente las fotografías fueron impresas y ampliadas, gracias a la colaboración de una casa de fotografía de la zona, y se expusieron en las vidrieras y escaparates de las tiendas

¹⁰⁹ Este teatro, a su vez, funciona como un proyecto de integración social para los indigentes de Berlín, lo que de alguna manera logra relacionar el mundo del arte con el mundo social y comunitario, que brinda un espacio físico para los que no lo tienen.

¹¹⁰ «Además simbólicamente este proyecto reconfigura el contexto de acción de fotografiar una familia. La acción de mediación se asienta sobre la creación de situaciones especiales, de entornos culturales integradores y perturbadores. Cada paseante puede inscribirse en la acción y posar con diversos actores del teatro, otras personas, adoptar diferentes papeles y poses para retratar la gran diversidad de familias urbanas que configuran el mapa social de esta zona de la ciudad. Se consigue dismantelar el código fotográfico que describe una familia no sólo en su aspecto formal o técnico, sino en su origen y espacio social de producción donde dicho aparato técnico se localiza. Así se analiza la producción de arte y del artista como productor cultural, que contempla un efectivo proceso participativo de reconfiguración del lugar específico. Con ello se logra establecer un vínculo político y social con el espacio circundante. A la vez se diseña una situación de confrontación y articulación de las diferentes identidades que conforman las familias posibles que transitan este espacio, y se desplaza el discurso de la exposición a una zona de incertidumbre productiva» (Rodrigo Montero, 2015, 381-382).

sobre la calle Oranienstrasse, en la cual se encuentra la galería.¹¹¹ De esta forma se vuelve sobre la esfera pública, retornándole al público su obra:

La acción de mediación retoma un desplazamiento final en la misma esfera pública que configura y sitúan las prácticas sociales de los colectivos, que retoman el arte en la misma acción, extendiendo la estrategia fotográfica a una instalación colectiva de arte público (Rodrigo Montero, 2015, 382).

En este caso el desplazamiento es doble, en el sentido físico y también simbólico/institucional: físicamente el espacio de trabajo deja de ser la galería, la caja blanca, para desplazarse críticamente a un centro de la ciudad que actúa como punto neurálgico de idas y venidas de una gran masa de gente. Un espacio de cruce del mismo barrio donde se sitúa NGBK (Rodrigo Montero, 2015, 381).

En este caso a partir de la generación de distintas estrategias de colaboración y participación política y social se organizó una exposición, fuera de las paredes del museo, regida bajo otras normas, pero que dialogaba perfectamente con lo que efectivamente estaba teniendo lugar dentro de la galería.¹¹² Esta modalidad de trabajo y transformación se puede vincular con las palabras de Daniel Buren respecto del Institut des Hautes Études en Arts Plastiques:

Me impresionó mucho el hecho de que si tienes la posibilidad de invitar a la mayor cantidad posible de personas a sentarse juntos por uno o varios días dentro del mismo

¹¹¹ La galería se encuentra en la calle Oranienstrasse nº 25, en la zona de Kreuzberg, conocida por ser un barrio turco de Berlín. Esta zona fue de importancia en los movimientos sociales del 68 y la contracultura de los 80. Es una zona característica de la contracultura y los círculos no oficiales de arte.

¹¹² «Se puede afirmar que la práctica educativa de Kunstcoop se situó bajo este enfoque crítico-deconstructivo. Sus políticas de educación e intervención se orientaron al establecimiento interdiscursivo de diversas culturas que cruzan y reconfiguran ya no sólo el espacio físico de la galería, sino en el espacio discursivo del arte –su dimensión social y política– y las disemina en un topos común que continuamente se dilata y expande. La deconstrucción crítica que Kunstcoop realiza conlleva un proceso de “desterritorialización” del terreno artístico (Maset, 2002) para incrementar y defender un espacio intermedio donde se sitúa y se desarrolla la mediación artística. En consecuencia pone en contradicción sus límites y modos de acceso, trabajando desde y a través de sus controversias (Mörsch, 2011)». (Rodrigo Montero, 2015, 383). «La perspectiva crítica aportada por Kunstcoop configuró sentido a su práctica educativa, no como una educación artística complementaria, afirmativa o compensatoria de las propias exposiciones (Mörsch, 2002, p.91, 2011). Más bien, su práctica supuso un proceso cultural deconstructivo, paralelo, que abría zonas de incertidumbre y paradojas institucionales. Un proceso cultural y educativo que se insertaba en el magma de contenidos y relaciones que las exposiciones de arte contemporáneo ofrecen e “implosionaba” desde dentro sus límites, fricciones y contradicciones. Antes que situarse en una posición de poder oficial, y mucho antes que mantenerse detrás de la cortina de la educación artística como simplificación de contenidos o talleres manuales, Kunstcoop apostaron por la realización de proyectos realmente relacionados con la comunidad dentro de una aproximación híbrida de mediación artística crítica entre diversos campos: entre la educación feminista crítica (Luke y Gore, 1992), la investigación *queer* y posestructuralista (Lather, 2007) y las prácticas heredadas del *New Genre Public Art* y las prácticas colaborativas» (Rodrigo Montero, 2015, 387).

grupo, les presentas una cosa fantástica sin decir una palabra. Pueden encontrarse con artistas que tal vez son muy conocidos pero luego parecen no ser tan diferentes de ellos. Luego, también comienzan a comprender que los artistas están completamente en desacuerdo entre sí. Pero es algo que no tienes que explicar. Ellos pueden juzgar por sí mismos (Buren y Davidts, 2010, 226-227).

En este caso la reflexión sobre cómo se constituyen las familias en el mundo globalizado actual se realiza de forma automática, no es preciso explicarla. Se vuelve innecesaria la figura del intermediario, pues la comunidad ya ha vivenciado y experimentado de primera mano estas ideas que acercan la exposición desde una propuesta estética.

Reflexiones finales

A partir de los ejemplos mencionados a lo largo de este capítulo se pueden observar algunos de los mecanismos y dinámicas que utiliza el giro educativo para alcanzar su finalidad: construir conocimiento de manera conjunta, sin educar, adoctrinar o enseñar. Se trata de romper con las estructuras tradicionales de la educación para preponderar el aprendizaje, los procesos personales y colectivos,¹¹³ subjetivos y heterogéneos.

Estas dinámicas ponen en juego y socaban la autoridad del museo, le quitan poder que ponen al servicio de la comunidad. Por esta razón encuentran grandes resistencias, ya sea dentro del museo y fuera de él, porque las personas y la sociedad también están habituadas a una idea de museo y de arte, que no cede fácilmente. En el giro social, el museo es comprendido como un espacio abierto, social y participativo, como un espacio para el aprendizaje, polifónico y local.

De esta forma, se reconfiguran las relaciones sujeto-objeto, este deja de aparecer como un ente autónomo con un sentido intrínseco y pasa a ser comprendido en el marco de un contexto, una historia y una tradición. Así el objeto de arte pasa a construir y aportar a la cultura a partir de sus múltiples interpretaciones y significaciones, condicionadas por el

¹¹³ «However, meaning-making is not an entirely individual process. Although each of us is active in interpreting our own experience, using our individual strategies, capabilities, and preferred learning styles, the interpretation that we make is not ours alone. It is mediated, tested and developed within the context of communities of interpretation. Constructivist learning theory tells us that learning is both personal and social. The concept of “interpretive communities” enables a focus on how this social aspect to learning might be understood» (Hooper-Greenhill, 1999, 5).

contexto y la interpretación de las distintas subjetividades. El sentido es comprendido aquí como un proceso constructivo, abierto, histórico y contextual.

Una vez que se «democratiza» la construcción de sentido a la comunidad y se entra en un proceso curatorial los resultados son impredecibles. Por ello las instituciones y los trabajadores de las mismas deben mantenerse abiertos y accesibles a todas estas posibilidades, para poder abarcarlas y comprenderlas. Cuando esto no es así se buscan nuevos espacios que puedan contenerlas, la calle, el aula, una sala de teatro, un vagón de tren...

Una de las críticas que puede hacerse a este tipo de prácticas es la falta de constancia de dichos proyectos. En la mayoría de los casos estas soluciones se reducen a actividades limitadas en el tiempo, a un máximo de unos 2 años, cuando mucho, lo que restringe las posibilidades evolutivas y de desarrollo de las mismas dinámicas. Un factor que incide notablemente en los plazos de trabajo es la escasez de presupuesto. A esto se suman los cambios en las directivas de las instituciones, que pueden tener unos u otros intereses de forma tal de no querer continuar con los lineamientos con los que se venía trabajando. Estos dos factores fueron justamente los que afectaron la continuidad y el resultado del proyecto *Zonas de contacto*, realizado entre el 2010 y el 2011 en La Virreina Centre de la Imatge, en Barcelona.¹¹⁴ Estos dos aspectos denotan la precariedad laboral en la que se encuentra el mundo del arte y, de manera más general, la cultura en la actualidad, a la que se aludía en el capítulo anterior.

Otro aspecto a cuidar aquí es la figura y el rol del curador, donde se debe tener muy presente la línea entre *curating* y *curatorial practice*. Desde la curaduría educativa el curador queda a cargo del proyecto, de la organización, gestión, administración y dinamización de las distintas actividades; pero esto no quiere decir que tome las decisiones solo y a su antojo, sino que estas deben responder a lo que el colectivo decida, pudiendo esto a veces hasta ir en contra de las creencias del comisario o de la institución.¹¹⁵ Este debe intentar desactivar las

¹¹⁴ Este proyecto se ideó para realizarse en un período de cuatro años, durante el cual el centro iba a estar bajo la dirección de Carles Guerra. Sin embargo, duró apenas un año y tres meses, en los cuales se concretaron pobremente algunos de los objetivos, con mucha frustración por parte de los colaboradores. Esto se debió, sobre todo, a la falta de recursos económicos y al hecho de que Carles Guerra renunciara antes de concluir su mandato.

¹¹⁵ «In educational projects that cross social fields, for example, we respond to circumstances and create spaces in which many things that we would rather not hear about are discussed. Far from creating spaces for disagreement, in Jacques Rancière's sense (as politics of dissent that are challenging the logics of power), we intend them primarily as spaces of non-unity, of the heterogeneity of views, positions, and approaches. It is a

desigualdades de acceso a la cultura, buscando democratizar el arte y abrirlo a los distintos grupos de públicos.

Es igual de importante hacer una evaluación global del proyecto, observando sobre todo el proceso y no solo sus resultados, sino entendiendo que los resultados son en respuesta a dichos procesos. Esta revisión y reflexión sobre las dinámicas alcanzadas es vital para comprender los aciertos y desaciertos en cada caso. Pero además para comprender y observar la respuesta social que ha tenido el proyecto; quiénes se vieron involucrados y desde qué roles; quienes se interesaron y desde qué lugar; qué difusión y apoyo consiguió dicho proyecto; cómo integró o segregó la comunidad estas actividades; cuál fue el grado de participación y colaboración de las distintas instituciones; hasta qué punto el museo pudo hacer a un lado sus jerarquías, etcétera. Estas y otras muchas preguntas son las que se deben tener en mente a la hora de evaluar un proyecto de tales características.

place where forms of taste, opinions, and worldviews that transgress an individual's habitual boundaries can encounter one another. Here people often say things that seem totally impossible to us» (Sternfeld, 2010, 9). «Both working with people who do not necessarily share our opinion and working with socially relevant themes often put us on uncertain ground. The important thing here seems to be to constantly come to terms with our own outside involvements. By doing so, our approaches, the research that results from collaborating with different parties, and their questions, constantly raise new questions. The tedious work consists in tolerating the fact that shared critical processes can never be brought to a conclusion» (Sternfeld, 2010, 10).

Mediación desde el giro social (*social turn*)

Sobre los años 90, también, comienzan a desarrollarse una serie de proyectos y trabajos artísticos que buscan «revincular» el arte con la sociedad. Realmente es imposible pensar una sociedad sin arte y un arte aislado y desvinculado de la sociedad, es por ello que Claire Bishop en su libro *Artificial Hells* (2012)¹¹⁶ propone que esta vuelta sobre la pregunta y el cuestionamiento de la relación entre arte y sociedad no es un *social turn*, sino un *return*. Esta autora inaugura lo que se conoce como el *social turn* con su artículo *The social turn: collaboration and its discontents* (2006), pero este tipo de proyectos han sido aludidos de muy diferentes formas, dependiendo donde se ponga el foco.¹¹⁷ En lo que respecta al giro social son lecturas claves el ya mencionado libro de Bishop, *Estética relacional* (1998) de Nicolas Bourriaud y *Conversation Pieces: Community and communication in modern art* (2004) de Grant Kester.

De acuerdo con Kester (2003), son antecedentes claros de este giro las prácticas artísticas que se venían desarrollando fuera del *white cube* –paradigma del museo moderno– desde los años 60 y 70. En este marco, muchos artistas salen del museo para exponer sus obras en el seno del espacio público, en la calle, las plazas, los barrios. Se trata un movimiento reivindicativo que busca acercarse a la sociedad e interactuar con ella, al mismo tiempo que alejarse del elitismo que representan los museos y las galerías de arte.¹¹⁸ En última instancia

¹¹⁶ Algunas de las ideas centrales de este libro ya las había señalado la autora en su artículo *The social turn: collaboration and its discontents*, en 2006, el libro las retoma y actualiza.

¹¹⁷ Este tipo de prácticas son conocidas como: arte relacional, arte participativo, arte colaborativo, arte socialmente comprometido, comunidades experimentales, arte dialógico, *litoral art*, arte intervencionista, *new genre public art*, entre otros (Bishop, 2006; Kester, 2003 y 2004; Lind, 2007). En este trabajo se utilizan los diferentes términos indistintamente para referirse a la generalidad de prácticas enmarcadas en el giro social. Sin embargo, se tiene presente que hay diferencias en cuanto a las terminologías y a lo que apuntan, como explica Lind: «“Collaboration” is, as the above definition suggests, an open-ended concept, which, in principle, encompasses all the others. Collaboration becomes an umbrella term for the diverse working methods that require more than one participant. “Cooperation”, on the other hand, emphasizes the notion of working together towards mutual benefit. Through its stress on solidarity, the word “collective” offers an echo of working forms within a socialist system. “Collective action” refers precisely to acting collectively, while “interaction” can mean that several people interact with each other just as a single individual might interact with an apparatus by pressing a button, for example. “Participation” is more associated with the creation of a context in which participants can take part in something that someone else has created, but where there are nevertheless opportunities to have an impact» (Lind, 2007, 185).

¹¹⁸ «Artists also began to question the gallery itself as an appropriate site for their work. At a time when scale and the use of natural materials and processes were central concerns in sculpture, the comparatively small physical space of the gallery seemed unduly constraining. Further, the museum, with its fusty, art historical associations, appeared ill-equipped to provide a proper context for works that explored popular culture or quotidian experience. Finally, many artists saw museums, with their boards of wealthy collectors and business

se quiere accesibilizar el arte a toda la población, en una búsqueda utópica por la democratización del arte.¹¹⁹ Los proyectos artísticos desarrollados durante este período se nutrieron de múltiples elementos y formas de expresión disponibles en ese momento, el situacionismo, la performance, las teorías feministas, el *networking*, la comunicación, etcétera. Fue un momento de experimentación muy fecundo en las artes. En ese contexto, la *comunidad* se entendió como las minorías, aquellos grupos de personas en una situación de desigualdad social. En los años 80 esto continúa:

La década de 1980 fue testigo del surgimiento de una segunda generación de artistas activistas, impulsados por las protestas políticas contra la política exterior de la administración de Reagan (especialmente en el centro de Norteamérica), el movimiento antiapartheid y el activismo naciente del SIDA; así como la repulsión del mercado en frenesí que rodeaba al neoexpresionismo, con su abrazamiento retardado al heroico pintor masculino. Varios artistas y colectivos artísticos desarrollaron enfoques innovadores para el trabajo público y comunitario durante los años 80 y principios de los 90 (Kester, 2003, 7).

Siguiendo al autor, a mediados de los 80 estas organizaciones colectivas comenzaron a tener conflictos internos en tanto empezaban a organizarse y funcionar como una institución más, con ciertos procedimientos y estructuras internas. Estos grupos que habían tenido un inicio en contra de la cultura y el arte dominante, empezaban a adoptar modos de funcionamiento similares a dichas estructuras, ubicándose en locaciones de barrios que sufrían graves procesos de gentrificación y demás (Kester, 2003).

Sin embargo, en los años 90 comienza a surgir un nuevo grupo de artistas y proyectos que se acercan al arte comunitario desde otro lugar. Estos buscan a través de un proceso de trabajo colaborativo generar cambios en la consciencia, tanto del artista como de la comunidad. Se deja de lado la producción de un objeto de arte en sí mismo y el foco queda puesto en el

people, as bastions of snobbish elitism in an era that demanded a more accessible and egalitarian form of art» (Kester, 2003, 5).

¹¹⁹ «Artists seeking to challenge the hierarchical isolation of fine art, embodied in the conservatism of the museum and the commodification of art by dealers and collectors, felt it necessary to engage audiences in the spaces and routines of their daily lives. In the United States this democratizing impulse was encouraged by the Comprehensive Employment and Training Act (CETA), which funded a range of community-based art projects during the 1970s. The United Kingdom developed its own formalized system of community art practice, evident in the “town artist” schemes of the 1960s, the community arts programs of the Greater London Council in the 1980s, and early projects supported by the Gulbenkian Foundation» (Kester, 2003, 7).

proceso, esto está estrechamente vinculado con el proceso de desmaterialización del arte, que se abordará más adelante. La incidencia de este tipo de arte fue evidente desde un inicio, cuando muchas instituciones artísticas comenzaron a cambiar sus objetivos y líneas de trabajo, en pro de unas más colaborativas y socialmente comprometidas:

La Lannan Foundation en Los Ángeles cambió su énfasis de apoyar el arte a los «temas sociales», la Fundación MacArthur –la mayor fuente de fondos privada de artes mediáticas en el país– reescribió las pautas de su programa para rechazar explícitamente el arte mediático en favor de las «organizaciones comunitarias que están trabajando para promover la justicia social y la democracia a través de los medios de comunicación», y el Lila Wallace-Reader’s Digest Fund desarrolló nuevos programas para financiar a los artistas que trabajan con «comunidades». En 1997, el National Endowment for the Arts dio su imprimátur formal a las prácticas basadas en la comunidad cuando publicó *American Canvas: All Arts Legacy for Our Communities*, que contiene las transcripciones de una serie de foros públicos sobre el papel del arte (Kester, 2003, 10).

Desde el punto de vista museístico, el giro social debe sus orígenes al desarrollo de los ecomuseos en los años 70 y la nueva museología de los años 90. Es a partir de allí que comienza a cuestionarse el relato lineal y unilateral, en pro de ofrecer una pluralidad de voces y miradas, que pueden incluso estar contrapuestas unas con otras:

La museología participativa, desde esta perspectiva, es una realidad no innovadora, por el contrario, antigua, aunque marginada. Contrariamente a las apariencias, la emergencia de dispositivos que no favorecían a la museología participativa rara vez fue apoyada por las políticas de tutela. Se trata de un fenómeno diferente, que tiene poca conexión con la red de museos comunitarios y que se incluye más en la prolongación del desarrollo de la evaluación y la ingeniería de comunicaciones, ambas fuertemente ligadas al movimiento de renovación de los grandes museos en la década de 1990 (Le Marec, 2014, 290).

La autoridad de los textos a veces es delegada a múltiples informantes promovidos a la categoría de autores. Desde ese punto de vista, el ecomuseo actualiza una tendencia de la etnografía como modo de construcción de un saber a partir de varias voces, integrando visiones a veces contradictorias de informantes y colaboradores (Le Marec, 2014, 295).

Bishop, justamente, ubica este *return* al arte social en los años 90, luego de la caída del Muro de Berlín, en 1989, y con él la caída del comunismo. Este es el punto de inflexión que propone la autora, a partir del cual se instala el neocapitalismo a nivel global y se pierden de vista las contrapropuestas utópicas. De acuerdo con ella, este *return* sobre lo social no es el único ni el primero en la historia del arte, sino que ha habido varios y cada uno de ellos, en sus distintos contextos históricos, ha respondido a una crisis política y social:

La aparición del arte participativo es un síntoma de este choque y tiende a ocurrir en momentos de transición política y agitación: en los años previos al fascismo italiano, después de la Revolución de 1917, en la disidencia social generalizada que condujo a 1968 y en sus consecuencias en la década de 1970. En cada momento histórico, el arte participativo toma una forma diferente, porque busca negar diferentes objetos artísticos y sociopolíticos. En nuestro tiempo, su resurgimiento acompaña las consecuencias del colapso del comunismo realmente existente, la aparente ausencia de una alternativa de izquierda viable, el surgimiento del consenso contemporáneo «pospolítico» y la casi total comercialización del arte y la educación (2012, 276-277).

Esto se vincula con lo que plantea Bourriaud respecto de la pérdida de las utopías. Lo que ha llevado al arte a centrarse en las relaciones humanas y en el modo de vida, ya no se busca un pasado idealizado ni un futuro utópico:

El imaginario de nuestra época se preocupa por las negociaciones, por las uniones, por lo que coexiste. Ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores. Los contratos estéticos y los contratos sociales son así: nadie pretende volver a la edad de oro en la Tierra y solo se pretende crear *modus vivendi* que posibiliten relaciones sociales más justas, modos de vida más densos, combinaciones de existencia múltiples y fecundas. Y el arte ya no busca representar utopías, sino construir espacios concretos (2008, 54-55).

El fin último que persigue este tipo de arte es generen espacios-tiempos que posibiliten otro tipo de interacción y relacionamiento humano, que promuevan la emancipación (Bourriaud,

2008).¹²⁰ Los distintos autores coinciden en que estas configuraciones de espacios-tiempo buscan ofrecen un lugar para la desalienación del público:

Estos procesos no dependen de un «arte social» o sociológico: apuntan a la construcción formal de espacios-tiempo que no representarían la alienación, que no continuarían en sus formas la división del trabajo. La exposición es un intersticio que se define en relación con la alienación reinante. Reproduce o desplaza a veces las formas de esta alienación (Bourriaud, 2008, 103).

Este deseo de activar a la audiencia en el arte participativo es, al mismo tiempo, un impulso para emanciparlo de un estado de alienación inducido por el orden ideológico dominante, ya sea este capitalismo de consumo, socialismo totalitario o dictadura militar (Bishop, 2012, 275).

De esta manera, los proyectos que se desarrollan en el *social turn* desafían las relaciones de poder establecidas, rompiendo con esta idea del arte como un producto para el consumo.¹²¹

Así los procesos artísticos sociales escapan al mercado del arte, desmaterializando el arte:¹²²

En lugar de abastecer al mercado con productos básicos, se percibe que el arte participativo canaliza el capital simbólico del arte hacia un cambio social constructivo. Teniendo en cuenta estas políticas reconocidas y el compromiso que moviliza este trabajo, es tentador sugerir que este arte es la vanguardia que tenemos hoy en día: los artistas conciben las situaciones sociales como un proyecto

¹²⁰ «Las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas» (Bourriaud, 2008, 53-54).

«In these projects, intersubjective relations are not an end in themselves, but serve to explore and disentangle a more complex knot of social concerns about political engagement, affect, inequality, narcissism, class, and behavioural protocols» (Bishop, 2012, 39).

En el arte dialógico no se busca representar situaciones, sino generar nuevas situaciones, no hay una intención de imitar la realidad –a no ser en casos en los que se recurre a la ironía como mecanismo de crítica, como es el caso de los trabajos de Santiago Sierra– sino de generar nuevas formas y situaciones reales: «Es el caso de las prácticas de colectivos como Elgatoconmoscas o las artistas Núria Güell y Claudia Claremi. Sus trabajos en el espacio público y la esfera pública, desde metodologías y objetivos muy distintos, generan y se fundamentan inevitablemente en relaciones y afectos. Se trata en la mayor parte de los casos de construir situaciones, no tanto de intervenir las ya existentes» (Pedrón Nicolau y González Cela, 2015, 17).

¹²¹ «El objeto de arte, en esta economía conductista, adquiere una suerte de aura de decepción, agente de resistencia frente a su distribución mercantil o parásito mimético» (Bourriaud, 2008, 131).

¹²² Sin embargo, esta desmaterialización del arte ha sido reinsertada contra su voluntad en las dinámicas del mercado del arte: «as Miwon Kwon has demonstrated regarding the conceptual art of 1960-1970, the market inevitably caught up with dematerialized artistic production and incorporated it successfully: the existence of instructions, souvenirs and documentations of conceptual practices testify to their integration in the logic of commodity exchange» (Asomatos, 2016, 5).

desmaterializado, anti-mercado y políticamente comprometido para llevar a cabo la llamada vanguardista para hacer del arte una parte más vital de la vida (Bishop, 2012, 12-13).

De acuerdo con Bishop (2012), más allá de ir contra el mercado y la mercantilización de las relaciones humanas, el arte participativo va contra el capitalismo. Es una crítica al sistema político imperante, pero es una crítica social y estética, no va asociada a un partido político específico, como en otros momentos supo responder al comunismo; sino que vehiculiza una crítica al sistema, sin asociarse directamente con un partido de izquierda específico.

En esta intención por cuestionar el capitalismo, este giro busca invertir las relaciones de poder sociales e interpersonales. En el mundo del arte es el artista el que tradicionalmente tiene el conocimiento que es transmitido al público por medio de la obra. Por contrapartida, aquí se da una trasposición del artista al público:

Las relaciones entre los artistas y su producción se desvían entonces hacia la zona de retroalimentación: desde hace algunos años los proyectos artísticos sociales, festivos, colectivos o participativos se multiplican, explorando numerosas potencialidades de la relación con el otro. Se toma cada vez más en cuenta al público. Como si ahora, el aura artística, esa «la manifestación irrepetible de una lejanía», fuera posible: como si la microcomunidad que se reúne frente a la imagen fuera ella misma la fuente del aura, y lo «lejano» apareciera puntualmente para aureolar la obra, que le delega sus poderes.¹²³ El aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse (Bourriaud, 2008, 75).

Sin embargo, según Kester (2003), este encuentro con la comunidad en el arte dialógico puede ser conflictivo, en tanto hay varios enfoques y relaciones posibles. Uno de ellos, el más negativo, es cuando el artista aparece en una situación de desigualdad económica, cultural y social respecto de los demás participantes, en estos casos la relación se vuelve unidireccional, es el artista el que «aporta» a los participantes y no una relación de reciprocidad. Otra opción es la que se da en casos en que el artista ya pertenece a una determinada comunidad y puede «representarla» desde dentro. Pero aquí no se puede perder

¹²³ Bourriaud remite aquí a la idea de «aura» planteada por Walter Benjamin, en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936).

de vista que hablar por otros es necesariamente una forma de violencia discursiva.¹²⁴ Por último, este teórico propone una tercera vía:

Un tercer enfoque sería abordar cada interacción artista-comunidad como un caso específico –sujeto, por supuesto, a la influencia de formas persistentes de diferencia y privilegio. El análisis de una obra dada, entonces, no se basaría en algún cálculo a priori del «derecho» del artista para trabajar a través de los límites de la diferencia. Al mismo tiempo, permanecería atento a la capacidad del artista para tratar esas mismas diferencias de forma crítica y autorreflexiva como parte del trabajo en sí (2003, 11).

De acuerdo con Bishop, esta transposición del artista al público ha variado en cada reaparición del arte participativo, configurándose de una forma diferente en cada caso, en consonancia con las demandas de cada tiempo:

La identidad de los participantes se ha reimaginado en cada momento histórico: desde una multitud (en 1910), a las masas (en los años 20), a las personas (a finales de los años 60 y 70), a los excluidos (en los 80), a la comunidad (en los 90), a los voluntarios de hoy cuya participación es continua con una cultura de la realidad televisiva y las redes sociales. Desde la perspectiva del público, podemos trazar esto como un cambio desde un público que exige un rol (expresado como hostilidad hacia los artistas de vanguardia que mantienen el control del proscenio), a un público que disfruta de su subordinación a las extrañas experiencias creadas para ellos por un artista, a una audiencia que se anima a ser un co-productor de la obra (y que, ocasionalmente, incluso puede cobrar por esta participación¹²⁵). (2012, 277).

¹²⁴ Estas ideas necesariamente remiten a la teoría de Paulo Freire en su libro *Pedagogía del oprimido* (1968).

¹²⁵ En este punto merece una mención especial el trabajo de Santiago Sierra: «Las experiencias más extremas son las obras –o intervenciones, o instalaciones en vivo– del madrileño Santiago Sierra, dedicadas en la última década al mundo del trabajo, sobre todo a la realidad de la miseria y de la desocupación en los países de centro y Sudamérica, y de las condiciones de explotación a las que invariablemente son sometidos los indocumentados tanto en este continente como en el primer mundo. La crítica a las obras de Sierra se centra en el procedimiento mismo de sus obras, cuyo montaje repite las inequidades del capitalismo globalizado al subcontratar, como sucede en los países centrales, para distintos trabajos a obreros mal remunerados de países en desarrollo. Sierra hace de la contratación a los participantes, sin embargo, un punto clave de sus puestas en escena: esta acción se cumple a través de agencias de empleo y la transacción financiera se convierte en un dato central, al exhibir los detalles de cada pago en cada función y convertir de este modo el sistema económico de la obra –y por extensión, el general– en el principal punto de referencia» (Amado, 2010, 93-94). De igual manera, se puede pensar en algunos de los proyectos desarrollados por Thomas Hirschhorn, como *Bataille Monument* (2002) que se abordará más adelante, en el cual se paga a los participantes que lo ayudan a realizar la obra; o en Tino Sehgal, que paga a sus intérpretes las horas trabajadas, tema que se aborda en el capítulo siguiente.

Christos Asomatos ofrece una mirada completamente diferente respecto de la relación artista-público en el arte relacional, para este autor no hay una democratización real del arte,¹²⁶ sino que se trata de un reajuste interno dentro del mismo campo del arte:

La relación alguna vez relativamente lineal entre artista, medio y audiencia ha dado lugar a una estructura más compleja y fluida, y la elevación del papel del público en las prácticas relacionales resuena con fuerza con esta transformación. Sin embargo, considerando el hecho de que el arte contemporáneo sigue siendo inaccesible conceptualmente para la mayor parte de las audiencias occidentales, el aura democrática de las prácticas relacionales podría no significar una visión artística de la democracia, sino más bien corresponder a un proceso de democratización dentro de la propia institución para adaptarse a la complejidad y el pluralismo de las proposiciones culturales y las actitudes artísticas a raíz de la desestabilización de las certezas estéticas y autorales del siglo XX. [...] La identidad artística flexible y abierta de las prácticas relacionales podría, por lo tanto, basarse en la realización de la función procesal del mundo del arte y, en consecuencia, corresponder a la reestructuración de su organización interna. Desde esa perspectiva, la naturaleza no jerárquica, participativa e interactiva de las prácticas contemporáneas se revelaría, casi irónicamente, para tomar decisiones técnicas, derivadas de las necesidades de la razón y la convención (2016, 7).

De todo lo anterior se desprende una característica evidente de este tipo de prácticas artísticas, que es el carácter plural de su autoría, la categoría autoral deja de ser unipersonal y pasa a ser plural, pero este rasgo no es distintivo del arte colaborativo, sino que se trata de una tradición de larga data dentro de la historia del arte,¹²⁷ como explica Maria Lind:

¹²⁶ Una mirada similar es la que propone Rancière: «La tensión histórica de las dos figuras de la vanguardia tiende así a desvanecerse en el par ético de un arte de la proximidad destinado a la restauración del lazo social y de un arte que testimonia la catástrofe irremediable que está en el origen mismo de ese lazo. Esta transformación reproduce exactamente aquella que ve que la tensión política del derecho y del hecho se desvanece en el par del consenso y de la justicia infinita hecha al mal infinito» (2011, 158). «Así es como yo entiendo la cuestión: el giro ético no es una necesidad histórica. Por la simple razón de que no hay necesidad histórica en absoluto. Pero la fuerza de este movimiento reside en su capacidad de recodificar y de invertir las formas de pensamiento y las actitudes que ayer apuntaban a un cambio político o artístico radical. El giro ético no es el simple apaciguamiento de los disensos de la política y del arte en el orden consensual. Antes bien, aparece como la forma última que toma la voluntad de absolutizar esos disensos» (Rancière, 2011, 160).

¹²⁷ «According to the curator Angelika Nollert, the Nazarenes in Rome were the first group of artists known to work closely together, between around 1810-1830. She rightly points out that this type of artistic collaboration was first to develop a conscious strategy when the guilds disappeared and the notion of the romantic (individual) artist came to the fore. At the same time, it is useful to underline the obvious, as Brian Holmes does, in

Sin embargo, la cooperación y la colaboración en el contexto del arte no son en absoluto nuevas. Por el contrario, su genealogía es larga y compleja, e incluye varios enfoques diferentes para organizar el trabajo artístico y la estética. Se extiende desde los estudios jerárquicos a gran escala de Rubens y otros artistas Barrocos (que eran negocios lucrativos) hasta experimentos grupales surrealistas, desde proyectos de teatro constructivista hasta juegos de Fluxus y La Fábrica pseudoindustrial de Andy Warhol. También se ha argumentado que la colaboración fue crucial en la transición del modernismo al posmodernismo, particularmente desde la llegada del conceptualismo a fines de los años 60. Durante la siguiente década, las redefiniciones del arte tendieron a ir de la mano de las prácticas colaborativas (2011, 182-183).

Esto se puede vincular con la muerte del autor que proclama Roland Barthes, en donde para que nazca la figura del lector, debe morir el rol del autor tal como se lo conoce: «Sabemos que para dar a la escritura su futuro, es necesario derrocar el mito: el nacimiento del lector debe ser a costa de la muerte del autor» (1968, 148). En el arte colaborativo, si bien se busca una horizontalidad entre los agentes, no siempre se logra, ya que el artista aparece en escena como una persona con un mayor capital cultural y tiende a ser quien propone los proyectos, quedando, en algunos casos, relegado el lugar de los colaboradores a meros participantes (Guillamet y Roca, 1 de agosto 2013).

Estas rupturas respecto de las relaciones de poder y del capitalismo no se limitan al carácter teórico e ideológico del arte participativo, sino que también repercuten de forma directa en las características formales de sus creaciones. Así en el *social turn* el arte toma formas tan variadas y disímiles como la del encuentro, la fiesta, las citas, los *meetings*, las manifestaciones, los juegos, la participación, la colaboración, entre otras muchas posibilidades.¹²⁸ A partir de estas nuevas formas que asume el arte participativo, el proceso es revalorizado por sobre el producto, lo que se articula nuevamente como una crítica al capitalismo y la mercantilización del arte: «Este énfasis en el proceso sobre el producto, o

suggesting that even the lone artist in his or her studio is dependent upon contributions from others. This is especially true for many male artists who have managed to rely on more or less invisible support from surrounding women» (Lind, 2011, 183).

¹²⁸ «This leads to a new realization: sociality and participation reveal themselves not merely as the substance of works of art but often as their condition; these sociocultural instances are activated as works of art only through the presence and interactions of participants. To make the point even more prominent, the relational work of art ceases being an artwork in the absence of participants, whose presence subsequently valorizes production» (Asomatos, 2016, 3).

quizás más exactamente en el proceso como producto, se justifica directamente sobre la base de invertir la predilección del capitalismo por su contrario» (Bishop, 2012, 19-20).

Sin embargo, en esta crítica al capitalismo, el arte participativo cae en una contradicción interna, ya que algunas de las prácticas que desarrolla son utilizadas y aprovechadas por el propio sistema capitalista para la explotación laboral, buscando una mejor relación de costo-beneficio: «muchos otros aspectos de esta práctica artística encajan de manera aún más perfecta con las formas recientes del neoliberalismo (redes de trabajo, movilidad, trabajo por proyectos, trabajo afectivo)» (Bishop, 2012, 277). Incluso la creatividad está siendo aprovechada por el capitalismo como una forma de mantener «contentos» a los trabajadores y ganar en productividad y eficiencia.¹²⁹

Para Bourriaud, los artistas relacionales trabajan en tres niveles en simultáneo: el estético, el histórico y el social. «Estético (¿cómo “traducirlo” materialmente?), histórico (¿cómo inscribirse en un juego de referencias artísticas?) y social (¿cómo encontrar una posición coherente en relación con el estado actual de la producción y de las relaciones sociales?)» (2008, 55). En donde «la verdadera pregunta sería más bien esta: ¿cuáles son los modos de exposición justos en relación con el contexto cultural y la historia del arte tal como se actualiza hoy?» (2008, 56). Esta última pregunta se relaciona justamente con lo que se planteaba antes Kester, respecto de las relaciones de desigualdad y unilateralidad a cuidar en este tipo de arte.

Todo lo cual se vincula con un rasgo característico del giro social, que es su determinación contextual, cada proyecto está limitado geográfica y temporalmente, no es reemplazable y

¹²⁹ «Immaterial labor such as various kinds of services, information, and care, as well as other activities that create relations and social situations, are crucial to the paradigm of post-Fordist work. It may even be claimed that the production of communication, social relations, and cooperation are constitutive of immaterial labor. Furthermore, creativity and flexibility are essential for maximizing profit under these conditions, so the worker/producer must be prepared to work on short-term contracts. Those who work should also be innovative and think in unconventional ways, and so bohemians in general, and artists in particular become important role models. However in contrast to the ideal of the romantic artist, you must be able to alternate between being self-motivated and working independently, and being part of a group and working in a team. This requires even greater flexibility-and lack of security than is typically associated with working a steady job. Here, the idealistic aspect of collaboration, represented by activism, clashes with the crass demands to raise profitability and efficiency voiced by private businesses and the state. While the former stands for self-organization and self-empowerment, the latter is more directly instrumental. Many of these aspects may indeed be recognized in some of the leading examples and understandings of collaborative art practices over the last fifteen years» (Lind, 2011, 189-190).

extrapolable a otras realidades análogas.¹³⁰ Las soluciones y los espacios-tiempos que produce el arte social son acotados, son propuestas singulares que responden a una situación particular, en otras coordenadas contextuales los resultados serán necesariamente diferentes. Como explica Kester:

Una estética dialógica no pretende proporcionar, o requiere, este tipo de fundamento universal u objetivo. Más bien, se basa en la generación de un conocimiento consensual local que solo es provisionalmente vinculante y que se basa precisamente en el nivel de la interacción colectiva. Por lo tanto, las ideas que se generan a partir de las conversaciones de los estudiantes de secundaria en *The Roof is on Fire* o las charlas en barco de Wochenklausur no se presentan como emblemáticas de alguna esencia humanista eterna, en la forma en que se tratan típicamente las esculturas de Fidias o el *Guernica* de Picasso en la historia del arte (2005, 5).

Desde el giro social, el curador adquiere un rol particular, ya que su labor deja ser el antiguo *curating* y pasa a ser un agente relacional,¹³¹ que oficia de nexo entre las distintas partes para que estas puedan construir de forma conjunta:

Un comisariado cómplice con el arte colaborativo es, inevitablemente, un comisariado que tiende a devenir colaborativo. El reto del comisariado en este caso no es mostrar el arte colaborativo en tanto que arte, sino que, en todo caso, eso formaría parte de un proceso más complejo que busca activarlo como parte de la mediación. El propósito del comisariado es, pues, el de poner en relación las redes

¹³⁰ «The crux of understanding when collaborations work (and when they don't) thus lies in specificity, in the precision of the "here and now", the consideration of time, context, and other surrounding forces. But what of the results? Does it make any difference whether diverse forms of artistic collaboration lie behind an artwork or any other kind of cultural production? Is collaboration an inherently "better" method, producing "better" results? The curatorial collective WHW claims that the purpose of collaboration lies in producing something that would otherwise not take place; it has to make possible that which would otherwise be impossible» (Lind, 2011, 204).

¹³¹ «The curator's role is no longer limited to designing the arrangement of the artist's work in space, but also orchestrating the particular kind of rhythm needed for the beholder to experience and perform its "relational" meaning. The curator needs to assume some kind of control over the network of intersubjective relationships of the relational form itself, in order to set up a legible map of lurking signifiers for our working memory to navigate and identify with. Like a traffic policeman, the curator now needs to organise a composition of people in her "value" manual, seeking new ways of communicating, interpreting and allowing access to information (knowledge and by extension value) hidden behind the work. The curator eventually completes the circle of exchange by translating the artwork or the participatory experience into a meaning-making assemblage, by presenting its "presentedness" to the beholder, so that she can experience its "relationality", according to the curatorial/ relational/dialogical/educational and ethical symbolic orders» (Alkistis Kontopoulou, 2016, 86-87).

que el proyecto artístico despliega en el exterior del museo con las que conforman la economía política de la institución artística (Fontdevila, 2015).

De acuerdo con Bishop, una característica intrínseca al giro social es vivir en la constante contradicción entre la autonomía y la heteronomía del arte,¹³² esto es justamente lo que Rancière llama el *régimen estético del arte*:

El resultado es que el arte se percibe como demasiado alejado del mundo real y, sin embargo, como el único espacio desde el cual es posible experimentar: paradójicamente, el arte debe permanecer autónomo para iniciar o lograr un modelo para el cambio social. [...] Rancière sostiene que el sistema de arte tal como lo hemos entendido desde la Ilustración, un sistema que él llama «el régimen estético del arte», se basa precisamente en la tensión y la confusión entre la autonomía (el deseo de que el arte sea uno, eliminando las relaciones de medios y fines) y la heteronomía (es decir, la disolución del arte en la vida). (Bishop, 2012, 27).

Siguiendo con el pensamiento de la autora, es en esta misma contradicción que se erigen las prácticas artísticas sociales más interesantes, aquellas que incitan a pensar en el seno mismo de ese nudo irrevocable entre la autonomía y la acción social, son ese tipo de prácticas incómodas y confusas las que conducen a un discurso crítico, confrontador y cuestionador de la colaboración social. Este es justamente uno de los puntos que diferencia en gran medida el pensamiento de Bishop del de Kester, en tanto, según Bishop, en la conceptualización del arte dialógico que propone este segundo autor no hay lugar para las disidencias o el conflicto, ya que parte de una mirada «políticamente correcta».¹³³

¹³² Rancière plantea esta dicotomía como la fundante del término *vanguardia*: «la propia palabra designaba dos formas opuestas del mismo nudo entre la autonomía del arte y la promesa de emancipación que estaba comprendida allí. Significó dos cosas opuestas, a veces incluso hasta confundidas, a veces claramente antagónicas. Por un lado, la vanguardia fue el movimiento que tenía como objetivo transformar las formas del arte, volverlas idénticas a las formas de la construcción de un mundo nuevo en el que el arte ya no existía como una realidad separada. Por el otro, fue el movimiento que preservó la autonomía de la esfera artística de toda forma de compromiso con las prácticas del poder y de la lucha política o las formas de estetización de la vida en el mundo capitalista. Por un lado, el sueño futurista o constructivista de una autosupresión del arte en la formación de un mundo sensible nuevo; por el otro, la lucha por preservar la autonomía del arte de todas las formas de estetización de la mercadería o del poder; para preservarla no como puro goce del arte por el arte sino, al contrario, como inscripción de la contradicción irresuelta entre la promesa estética y la realidad de un mundo de opresión» (2011, 156-157).

¹³³ «Kester's position adds up to a familiar summary of the intellectual trends inaugurated by identity politics: respect for the other, recognition of difference, protection of fundamental liberties, and an inflexible mode of political correctness. As such, it also constitutes a rejection of any art that might offend or trouble its audience most notably the historical avant-garde, within whose avant-garde lineage Kester nevertheless wishes to situate

Uno de los aspectos centrales, que señala Bishop, Bourriaud, Kester y demás autores, a la hora de criticar y evaluar el arte social es que es juzgado desde una perspectiva ética,¹³⁴ no estética como se valora al resto del arte. Pero, además, parece haber una tendencia a valorar como «mejor» el arte social que la experiencia estética en sí:

Esta inclinación desigual hacia el componente social de este proyecto sugiere que el «giro social» del arte contemporáneo no solo designa una orientación hacia objetivos concretos en el arte, sino también la percepción crítica de que estos son más sustanciales, «reales» e importantes que las experiencias artísticas (Bishop, 2012, 19).

Además, en este carácter ético se favorecen y entienden como más valiosas aquellas prácticas en las cuales la autoría individual se reconfigura, dando lugar a la colaboración y la participación de la comunidad, privilegiándose así unos proyectos sobre otros. A su vez, se juzgan y analizan al detalle las relaciones de poder o equidad que se entablan entre los artistas, los curadores y la comunidad, observando si se continúan reproduciendo las relaciones de dominación –características de la sociedad capitalista– o se logran configurar nuevas redes y encuentros posibles; evaluándose estos últimos casos como contraproyectos y, por ende, con mayor valor y prestigio, tanto social como artístico, es decir, tanto ético como estético. Bourriaud plantea que estas obras de arte deben ser juzgadas desde la estética y no únicamente desde su valor político o social:

Lo que estas críticas olvidan es que el contenido de estas propuestas artísticas debe ser juzgado formalmente: en relación con la historia del arte, tomando en cuenta el valor político de las formas, lo que llamo «el criterio de coexistencia», a saber: la

social engagement as a radical practice. He criticizes Dada and Surrealism, which sought to “shock” viewers into being more sensitive and receptive to the world, for presuming the artist to be a privileged bearer of insights. I would argue that such discomfort and frustration along with absurdity, eccentricity, doubt, or sheer pleasure-can, on the contrary, be crucial elements of a work’s aesthetic impact and are essential to gaining new perspectives on our condition» (Bishop, 2006, 181).

¹³⁴ Interesa a este respecto la noción actualizada de *ética* que ofrece Rancière: «El reino de la ética no es el del juicio moral sobre las operaciones del arte o las acciones de la política. Al contrario, implica la constitución de una esfera indistinta en la que se disuelven la especificidad de las prácticas políticas o artísticas, pero también lo que constituía el propio corazón de la antigua moral: la distinción entre el hecho y el derecho, el ser y el deber-ser. La ética es la disolución de la norma en el hecho, la identificación de todas las formas del discurso y de la práctica bajo el mismo punto de vista indistinto. Antes de significar norma o moralidad, la palabra *ethos* significa, de hecho, dos cosas: el *ethos* es la estadía y la manera de ser, el modo de vida que corresponde a esa estadía. La ética es entonces el pensamiento que establece la coincidencia entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción» (2011, 134).

transposición en la experiencia de vida de los espacios construidos o representados por el artista, la proyección de lo simbólico en lo real. Sería absurdo juzgar el contenido social o político de una obra «relacional» desembarazándose pura y simplemente de su valor estético (2008, 103).

Lo que es curioso, comenta Bishop, es que estos proyectos nunca son comparados con otros más cercanos, en cuanto a objetivos y dinámicas que facilitan, como aquellos propios de las ciencias sociales.¹³⁵ En cambio, estos proyectos son siempre elevados al estatuto de obras de arte o procesos artísticos y valorados desde allí. La dualidad permanece abierta:

El surgimiento de criterios para juzgar las prácticas sociales no está asistido por el estancamiento actual entre los no creyentes (los estetas que rechazan este trabajo como marginal, desviado y sin interés artístico de ningún tipo) y los creyentes (activistas que rechazan las preguntas estéticas como sinónimo de jerarquía cultural y del mercado). Los primeros, en su punto más extremo, nos condenarían a un mundo de pintura y escultura irrelevantes, mientras que los últimos tienden a auto-marginarse hasta el punto de reforzar inadvertidamente la autonomía del arte, impidiendo así cualquier acercamiento productivo entre el arte y la vida. ¿Existe un terreno en el cual los dos lados puedan encontrarse? (Bishop, 2006, 180).

Cabe destacar que es desde la concepción crítica donde difieren el pensamiento de Bourriaud y Bishop. El primero, a través de su libro, busca legitimar al arte relacional para incorporarlo en mayor y mejor medida dentro de los círculos de difusión del arte, sean estos galerías o museos.¹³⁶ Pero se queda en un nivel de análisis primario y muy formalista, según Bishop, al interesarse por las relaciones que construyen ese tipo de obras pero no cuestionar cómo son esas relaciones y entre qué personas se ponen en juego las mismas. Mientras que la segunda, propone el arte participativo como un acto de crítica política, el arte en tanto su función social

¹³⁵ Sin embargo, los artistas del giro social no pueden sustituir la labor que realizan los asistentes sociales, educadores, médicos y demás profesionales del área social. Como comenta Alkistis Kontopoulou: «the issue still remains that art workers, no matter how socially engaging or relational they claim to be, they simply cannot replace social workers, carers, community organizers, or therapists. This begs the question of whether art's role is operatively transformational, to improve "educational performance", increase "employment rates", reduce levels of crime and standards of health, and produce positive social impacts, in the first place?» (2016, 105).

¹³⁶ «One of the achievements of Bourriaud's book was to render discursive and dialogic projects more amenable to museums and galleries; the critical reaction to his theory, however, catalyzed a more critically informed discussion around participatory art» (Bishop, 2012, 2).

y no como mera estética; como un espacio de conflicto para trabajar la democracia, la identidad o el tema que fuere.¹³⁷

Por otra parte, Mary Anne Francis critica ampliamente cómo la teoría y la academia se aproxima a estas prácticas artísticas, en tanto siempre toma un enfoque teórico a partir de la lectura y no se acerca en ningún momento a la sociedad y su opinión, recepción o percepción sobre el hecho artístico en sí. De esta forma, los teóricos leen a los anteriores y se leen a sí mismos, pero no hay lugar para escuchar al «otro», al que se supone se está intentando dar lugar, empoderar y emancipar. De acuerdo con esta autora, una de las mayores críticas que puede plantearse al giro social es el olvido o la ausencia de investigación sobre la recepción de este tipo de proyectos y cómo afectan al «otro»:

Tanto como «el giro social» es una lógica para la práctica artística, también es una ética, que implica un compromiso con ciertos valores (la importancia de «el otro» en primer lugar). Cuando la crítica de arte se compromete a abordar sus objetos en su totalidad ontológica, es difícil excusar la falta de abordaje de la recepción social del giro social del arte. O para poner esto como una pregunta: ¿qué confiere al arte un «estado de excepción» a este respecto? (Francis, 2014, 32).

Bishop plantea que el arte colaborativo debe estar terminado para poder exponerse a un público neutral, así es como puede ser evaluado desde la crítica. Para la autora, si el proyecto no es presentado ante el público como un trabajo completo y finalizado no puede ser considerado una obra de arte.¹³⁸ Contrario al pensamiento de Bishop, Kester plantea que no

¹³⁷ «In truth many of the projects that formed the impetus for this book have emerged in the wake of *Relational Aesthetics* and the debates that it occasioned; the artists I discuss below are less interested in a relational aesthetic than in the creative rewards of participation as a politicized working process» (Bishop, 2012, 2).

¹³⁸ «In using people as a medium, participatory art has always had a double ontological status: it is both an event in the world, and at one remove from it. As such, it has the capacity to communicate on two levels –to participants and to spectators– the paradoxes that are repressed in everyday discourse, and to elicit perverse, disturbing and pleasurable experiences that enlarge our capacity to imagine the world and our relations anew. But to reach the second level requires a mediating third term –an object, image, story, film, even a spectacle– that permits this experience to have a purchase on the public imaginary. Participatory art is not a privileged political medium, nor a ready-made solution to a society of the spectacle, but is as uncertain and precarious as democracy itself; neither are legitimated in advance but need continually to be performed and tested in every specific context» (Bishop, 2012, 284).

«Así pues, esa crítica de arte que procura traducir el diálogo a una presumible exterioridad o a una audiencia de museo no podrá existir, desde el punto de vista de Kester, si no es como un acto de traición deliberada. Si bien, desde otro punto de vista, como es el de Claire Bishop, justamente es así mismo que debe ser: al parecer de la gran rival de Kester por lo que hace a la crítica de arte de implicación social, para que el arte colaborativo llegue a funcionar como arte se requiere de un momento de escisión, por medio del que este se desactive en tanto que

tiene cabida la crítica de arte en el arte dialógico y se pregunta: ¿cuál sería la función de esta? Ya no debe explicar lo que está sucediendo, pues todos los participantes entienden lo que están haciendo, por ende su función no debería ser esa. Entonces, ¿además de la muerte del autor, se podría pensar en la muerte de la crítica?

El arte dialógico pone en jaque la crítica de arte desde varias perspectivas, en primer lugar desde su capacidad organizativa y taxonómica del arte, pero también desde su principal rol como intermediaria que «explica» las obras de arte al público, esta es su principal función desde el siglo XIX, la cual se ve cuestionada y dispensable en el arte colaborativo.¹³⁹ Como explica Fontdevila:

Un primer aspecto que el arte dialógico desafía de la crítica de arte es la función taxonómica y legitimadora que esta se atribuye. Según explica Kester, nombrar lo colaborativo como «arte» implica estabilizarlo, fijar una práctica que precisamente encuentra en la conversación la posibilidad de cruzar distintos campos culturales y sus correspondientes códigos. Por lo tanto, más que cristalizar en la forma de un proyecto artístico, el objetivo del arte dialógico será devenir una posibilidad de desafío persistente a cualquier categoría cultural preestablecida (Fontdevila, 2014). Para la crítica de arte el resultado es, por lo tanto, demoledor: con la diseminación social que propone el arte dialógico parece que no se requerirían ya los servicios de un crítico de arte para devolver las tentativas de no-arte o de anti-arte que hacía el artista de vanguardia a la jerarquía cultural (Fontdevila, 2014).

proceso y se pueda pasar a contemplar como una forma finita, completa y desde su exterioridad» (Fontdevila, 2014).

¹³⁹ «Aun así, de esta consideración también se deduce que la posibilidad de una crítica en relación con el arte dialógico se podría dar a partir del momento en que la conversación acaba. Es decir, justo en el momento en que la situación comunicativa e interactiva propuesta por, pongamos el caso, Loraine Leesson deja de expandirse por su propia acción de mediación, deja de reverberar por distintos contextos sociales y deja de circular por medio de los dispositivos variopintos que el artista sea capaz de activar, entonces se puede dar lugar a la posibilidad de un espectador no implicado y que requiera de la reconstrucción de un relato. La posibilidad de hablar de crítica conllevaría, desde este punto de vista, que exista una audiencia que pueda observar la conversación y, al mismo tiempo, mantenerse en una posición externa en tanto que interlocutores. La crítica se deberá a la posibilidad de una audiencia de arte dialógico con quien, aunque parezca paradójico, no se llegue a entablar el diálogo. En realidad, cuando encontramos proyectos colaborativos expuestos en museos son pocas las ocasiones en que así no sea. En contra a la presunción de Kaprow, no es habitual que el proyecto incida en el museo como “práctica contaminante” y se le considere como un contexto social más y en donde reverberar. Contrariamente, el proyecto que llega al museo del trabajo con comunidades no acostumbra a dialogar desde una posición antagonista, sino que la misión del museo sigue siendo la de resignificarlo como “arte”» (Fontdevila, 2014).

Otra de las fuertes críticas que se le hacen al arte colaborativo tiene que ver con la financiación que recibe, la cual responde necesariamente a la lógica del mercado:¹⁴⁰

Debido a que una parte importante de los proyectos de este tipo dependen de subvenciones institucionales, las propuestas con un marcado carácter procesual y de flexibilidad, necesarias para un planteamiento netamente colaborativo, no suelen ser aceptadas. [...] Las empresas invierten en proyectos sociales para mejorar su imagen e incrementar su capital simbólico; los ayuntamientos y demás instituciones públicas obedecen a una lógica parecida, orientada a administrar con eficacia el presupuesto del que disponen e intentar conseguir el mayor rendimiento político, manteniendo su línea ideológica o una estrategia política adecuada a cada coyuntura histórica (Guillamet y Roca, 1 de agosto 2013, §23).

Esto mismo se enraza con las exigencias que se imponen a este tipo de proyectos, sobre todo materiales y documentales, que puedan hacer patente el proceso y su exposición bajo las normas tradicionales del ámbito institucional.¹⁴¹ Pero además, en algunos casos, estos proyectos caen en el paternalismo, definiendo cuáles son las problemáticas sociales y cómo actuar sobre ellas:

Este comportamiento también conlleva aparejado un cierto carácter paternalista, donde el mensaje resultante puede reducirse a que la institución –pública o privada–

¹⁴⁰ A esto mismo es a lo que hace alusión Alkistis Kontopoulou: «This paradoxical relationship between actual struggles and curatorial representations is epitomised by the way “relational collaborations” are nowadays also used in the context of regeneration schemes, which are by now shaped by public art programmes focused on community development and consensus-building processes (and critique) within the context of large-scale urban regeneration initiatives. Artists are parachuted into sites in order to create works meant to engage with the surrounding landscape. Everywhere, the booming art market, has inscribed art institutions and its disembodied interlocutors to “cure” art works so as to inevitably facilitate the utilisation of culture by the transnational circuits of capital. Strategies of regional developments and “regeneration” via the curation of culture are used as a crucial global resource of international globalisation, fully integrated into global political strategies» (2016, 98). «Current discourse on relational practices does not take into account the contradictions internal to the “art of social exchange” and the real life processes through which relational art forms can resist subjection to the value form. In fact and as I hope to have so far showcased any claims for an art of “free relational exchange” that does not recognise that this exchange is based on a contradictory political economic system, and does not engage in the dialectic conception of “relationality”, eventually contributes towards the paradox of commodification, and the fetishisation of the social itself. In the discourse of socially engaging practice, and community development in fact, symbolic participation signifies the alignment of the participating subject with the terms of master discourses, producing a series of identifications with the master’s desire to know, to subject and colonise, where the value form of participation is extracted as surplus value to fit its purpose within “culture”» (2016, 233).

¹⁴¹ «Los organismos estatales suelen exigir una justificación pautada y programada de los proyectos artístico-educativos a los que van a destinar sus fondos, del mismo modo que esperan resultados concretos y materiales» (Guillamet y Roca, 1 de agosto 2013, §24).

pone de manifiesto que conoce las necesidades de un determinado grupo social e invierte esfuerzos con el objetivo de minimizar la problemática identificada. Existe pues la posibilidad que los proyectos propuestos desde estas instituciones ignoren total o parcialmente las necesidades de estos grupos, priorizando el rendimiento político o publicitario que estas intervenciones les pueden reportar (Guillamet y Roca, 1 de agosto 2013, §24).

Bataille Monument

Thomas Hirschhorn (1957) es un artista suizo de arte contemporáneo, según Hal Foster (2016), su obra se puede comprender desde el impulso de archivo, en tanto la mayoría de sus trabajos son abordados desde esta modalidad. A grandes rasgos, la obra de este artista se puede comprender en 4 tipologías: las esculturas directas,¹⁴² los altares,¹⁴³ los quioscos¹⁴⁴ y los monumentos. La obra que aquí interesa en mayor medida es la de los monumentos que, de acuerdo con Foster, «combinan de manera eficaz el aspecto religioso de los altares y el aspecto informativo de los quioscos» (2016, 109).

El formato en estos monumentos es el de la instalación, como una forma de recurrir a un espacio no jerárquico. Otra característica de este tipo de obras, es que la intención archivística

¹⁴² «Las esculturas directas tienden a ser modelos ubicados en interiores, frecuentemente en exhibiciones. La primera obra fue inspirada por el santuario espontáneo que se produjo en París en el lugar donde falleció la Princesa Diana: cuando sus dolientes recodificaron el monumento a la libertad que ya estaba en el sitio, transformaron una estructura oficial en un “monumento legítimo”, de acuerdo con Hirschhorn, precisamente porque “surgía desde abajo”. Sus esculturas directas apuntan a un efecto similar: diseñadas para “mensajes que nada tienen que ver con el propósito original del apoyo real”, se brindan como medios provisionales de *détournement*, para actos de reinscripción “firmados por la comunidad”» (Foster, 2016, 107).

¹⁴³ «Los altares parecen surgir de las esculturas directas. Modestas y extravagantes al mismo tiempo, estas diversas exposiciones de imágenes y textos conmemoran figuras culturales de especial importancia para Hirschhorn [...]. Salpicados a menudo de recuerdos *kitsch*, de velas votivas y de otros signos emotivos de los fanáticos, los altares se ubican “en lugares donde [los homenajeados] pudieron haber muerto por accidente, por casualidad: en una vereda, en la calle, en una esquina” (Hirschhorn, 2000: 30). Los peatones, a menudo de manera accidental en otro sentido, son invitados a ser testigos de estos sencillos pero sinceros actos de conmemoración y de ser conmovidos por ellos (o no)» (Foster, 2016, 107-108).

¹⁴⁴ Los quioscos son espacios híbridos, entre un club barrial y una biblioteca, se trata de estructuras armadas de maderas y cartones en cuyo interior se reúnen una serie de textos, imágenes, casetes, televisores, objetos cotidianos y algunos muebles en los cuales acomodarse. Los mismos también están erigidos en conmemoración de un artista o escritor apreciado por Hirschhorn.

es genuina, no se trata de un recurso para apelar a la ironía, sino todo lo contrario, el artista efectivamente busca despertar un interés inusitado por un tema aparentemente errático.¹⁴⁵

Bataille Monument es un proyecto artístico realizado para el *documenta 11* de Kassel, celebrado en el año 2002. Esta fue la tercera de las cuatro exposiciones realizadas por el artista en homenaje a un filósofo distinto cada vez, las anteriores habían sido dedicadas a Baruch Spinoza (1999), Gilles Deleuze (2000) y posteriormente a Antonio Gramsci (2013).¹⁴⁶

Este proyecto fue coordinado por el artista desde su sede en París, con reiterados viajes a la ciudad de Kassel para poder conocer en la mayor medida posible la ciudad y su población. Según explica el artista, la selección del lugar donde realizar el proyecto era un tema central a definir en la fase preparatoria de su trabajo:

Sabía que la pregunta del sitio era extremadamente importante y que, precisamente porque es tan decisiva, solo puede resolverse instintivamente, en una especie de situación de emergencia. Esto se debe a que, aunque pasé en total más de dos meses en Kassel, realmente no conozco la ciudad, por lo que necesitaba información de los residentes, conocidos, material informativo de la ciudad y, por supuesto, visitar los lugares que estaban siendo considerados (Hirschhorn, 2004, 257).

Cabe destacar que la zona en la que efectivamente se erigió la obra es un área en los suburbios de Kassel, compuesta mayormente por una comunidad turca, que escapaba a la zona central donde se desarrollaban las demás actividades del *documenta 11*.¹⁴⁷ Igualmente, esta

¹⁴⁵ «A veces tenso en efecto, el arte de archivo es rara vez cínico en intención (otro cambio que es bienvenido); por el contrario, estos artistas a menudo apuntan a transformar espectadores distraídos en comentaristas comprometidos (aquí no hay nada de pasivo en el término “de archivo”). En este sentido, Hirschhorn, quien alguna vez trabajó en un colectivo comunista de diseñadores gráficos, entiende sus improvisados homenajes a artistas, escritores y filósofos [...] como una especie de pedagogía apasionada en la que las lecciones disponibles se ocupan tanto del amor como del conocimiento» (Foster, 2016, 106).

¹⁴⁶ Los primeros dos monumentos fueron erigidos en el país natal del filósofo, si bien no en los lugares «oficiales», sino más bien en los suburbios. De acuerdo con Foster, «estas (des)colocaciones son adecuadas: el estatus radical del filósofo invitado se combina con el estatus menor de la comunidad anfitriona, y el encuentro sugiere una refuncionalidad temporal del monumento desde una estructura unívoca que oculta antagonismos (filosóficos y políticos, sociales y económicos) a un archivo contrahegemónico que podría utilizarse para articular estas diferencias» (2016, 109).

¹⁴⁷ «In locating the *Monument* in the middle of a community whose ethnic and economic status did not mark it as a target audience for *Documenta*, Hirschhorn contrived a curious rapprochement between the influx of art tourists and the area’s residents. Rather than make the local populace subject to what he calls the “zoo effect”, Hirschhorn’s project made visitors feel like hapless intruders. Even more disruptively, in light of the international art world’s intellectual pretensions, Hirschhorn’s *Monument* took the local inhabitants seriously as potential *Bataille* readers» (Bishop, 2004, 62).

deslocalización de las obras es típico en el trabajo de Hirschhorn –quien muchas veces ubica sus piezas en la calle–, pero además enlazaba muy bien con las 5 plataformas con las que había concebido Okwui Enwezor esta edición de *documenta*.

El hecho de que sus trabajos ocupen muchas veces, momentáneamente, la esfera pública es de vital importancia para comprender su obra. Este artista trabaja en la arena pública y la transforma, sobre todo respecto de las relaciones que entablan las personas con los objetos, es decir, el vínculo sujeto-objeto, pero también los vínculos interhumanos, sujeto-sujeto. Estos últimos son muy importante para él, que busca no solo la participación, sino la implicancia de las personas, ese es el intercambio final que espera tras una de sus creaciones temporales.¹⁴⁸ Para ello, considera que el que primero tiene que dar es el artista, por ello debe generar una situación para que tenga lugar dicha implicancia, en la cual importa tanto su presencia física como su capacidad de producción.¹⁴⁹

Hirschhorn trabaja a partir de materiales de fácil acceso, que pueden ser considerados precarios.¹⁵⁰ Pero esto responde además a que al artista le interesa trabajar con la materia prima propia de la realidad actual, lo que, según él, implica partir de las industrias de la cultura y la cultura del espectáculo:

Esta es la razón por la cual su trabajo, con sus estructuras descartables, materiales *kitsch*, referencias mezcladas y homenajes de fanáticos, a menudo sugieren un grotesco de nuestro medio ambiente de entretenimientos, medios y lujos en el que estamos inmersos: estos son los elementos y las energías que existen para ser reelaborados y recanalizados (Foster, 2016, 111).

¹⁴⁸ «Hirschhorn’s ambitions were not to produce objects but to engage a social dialogue. He states: “The *Bataille Monument* demanded friendship and sociability and was intended to impart knowledge and information, to make links and create connections” (Hirschhorn 2004: 135). In his writings on the *Bataille Monument*, Hirschhorn repeatedly stresses the idea of the work being an experience and an opportunity for discussion» (Child, 2012, 224).

¹⁴⁹ «Hirschhorn lived on the estate for the duration of the project as he wished to be a part of the community for the time that he worked there, rather than to be an artist who entered their social space every day and left again. He also understood that, in order to facilitate an engagement with the local community, he had to put the work in with the local participants» (Child, 2012, 226).

¹⁵⁰ La mayoría de sus obras están realizadas a partir de madera, cartón, cinta adhesiva, gomas, entre otros. A su vez, en su acumulación estos objetos denotan los graves problemas de sobreproducción y consumo excesivo que caracterizan a la sociedad capitalista.

De estos materiales y de esta forma de trabajar, se desprende, además de una crítica al capitalismo,¹⁵¹ una búsqueda por apelar a un público no exclusivo, sino un público variado, que se encuentra en la calle, en el metro o en una comunidad turca, como es el caso de *Bataille Monument*.

Otra parte fundamental de la fase inicial tenía lugar en París, donde el artista profundizaba sobre la obra de Georges Bataille¹⁵² y su contexto para luego poder generar su propia interpretación plástica. Durante este proceso de interiorización y comprensión de las teorías del filósofo el artista contó con la ayuda del poeta Christophe Fiat.

El montaje de la instalación llevó dos meses, durante los cuales trabajaron entre 20 y 30 jóvenes de la zona. Sin embargo, esta construcción no fue sencilla, ya que era realmente exigente y en reiteradas ocasiones puso a prueba la continuidad del proyecto, como da cuentas el propio artista:

La construcción fue muy exigente, en términos de esfuerzos técnicos, organización, dinámicas de grupo. Fue un gran desastre. Nunca tuve tantas dudas sobre *Bataille Monument* como durante la fase de armado. Quería crear mi proyecto con jóvenes y residentes del complejo de viviendas; no quería excluir a nadie. ¡Nadie y nunca! Dije: «¡Si vives aquí, puedes trabajar en el proyecto!» El grupo que se reunió fue muy diverso, con respecto a la edad, los antecedentes culturales y sociales, la actitud hacia el trabajo. Cuando, a pesar de todos los problemas que tuvimos durante la primera semana, fui a mi casa, me había mudado a un apartamento en el complejo, para descubrir que mi apartamento había sido robado y mi equipo personal de fotografía y video había sido robado. Sabía que era uno de nosotros y sabía que la continuación del proyecto era incierta. Tenía serias dudas sobre mi proyecto. Sabía que tendría que provocar una solución ya que esto era una puesta a prueba del contacto de mi proyecto

¹⁵¹ «Hirschhorn is not concerned with making saleable art objects [...]. Moreover, he is an artist whose *oeuvre* is proliferated with installations and temporary projects that adopt anti-capitalist tendencies. Hirschhorn is critical of the effects of capitalism and has, in the past, made works about looting – *Chalet Lost History* (2002) – and also ones that address material excess and mass consumption – *Too Too - Much Much* (2010)» (Child, 2012, 224).

¹⁵² Bataille es un filósofo francés, su pensamiento se caracteriza por las nociones de exceso y abuso, gran parte de su obra la dedica a temas como la erótica y el sexo, pero también al arte. Este teórico está en contra del mercado del arte y parte de la base de que en el mundo nada es respetado, razón por la cual estimula todo movimiento disruptivo. Se pueden encontrar rastros de su pensamiento en la teoría crítica contemporánea.

con la realidad. En otras palabras, ¿estaba mi proyecto demasiado fuera de contacto con la realidad? (Hirschhorn, 2004, 258-259).¹⁵³

Estos jóvenes trabajadores recibían una paga de 8 € la hora, al igual que todas las personas que trabajaron en el proyecto recibieron un salario por sus tareas.¹⁵⁴ Este es un punto importante en la obra de Hirschhorn, en tanto considera que sus colaboradores son trabajadores y, por ende, deben cobrar por las horas destinadas.¹⁵⁵ Este aspecto de su obra ha sido muchas veces criticado, por teóricos como Maria Lind,¹⁵⁶ sin embargo es interesante la perspectiva que aporta Sánchez de Serdio al respecto:

CoLABORar es trabajar (juntos, pero trabajar al fin y al cabo). Por consiguiente los agentes que participan de esta colaboración están invirtiendo fuerza de trabajo material, subjetiva y simbólica, y están generando una producción que adquirirá un valor determinado según los contextos en los que entre en circulación. Esta prevención sirve también para evitar romantizar los procesos colaborativos (2014, 6).

De acuerdo con Danielle Child, esto se debe a que su práctica artística se circunscribe a un mundo regido por el capitalismo económico:

¹⁵³ El artista no acudió a la policía y en su lugar se dirigió a la comunidad solicitando le devolvieran los elementos, de forma tal de poder continuar con el proyecto.

¹⁵⁴ «I paid the workers for their assistance, as I briefly mentioned at the start, and I can explain why I think that is so important, and nevertheless the issue of payment, the whole money issue, remains unresolved for me, also with respect to this project. Of course for all workers it was first and foremost a way to earn money with and through the *Bataille Monument*. There is nothing wrong with that; that is reality. Except for the college and high school students, all other workers were unemployed. The problem and unresolved issue is that as soon as payment is involved, inevitably the working hours and achievement of the coworkers are observed. A “working relationship” develops. This working relationship has nothing to do with my art project. [...] This led to many unproductive, unpleasant situations, such as regarding the division of labor and the distribution of work hours. I was overwhelmed each Monday when new groups were formed and work was divided up. I had to accept these egotistical comparisons among the workers, because I was partly responsible for them» (Hirschhorn, 2004, 276-277).

¹⁵⁵ El tema del pago en el arte contemporáneo es controversial de por sí, parece subyacer esta idea de que los artistas trabajan «por amor al arte», porque es una idea muy bonita y éticamente parece más correcto el desinterés absoluto por lo material, pero la realidad es que los artistas deben vivir de algún dinero y sus mismas obras conllevan grandes costos. Esto también lo plantea Daniel Buren, quien «considera necesaria esa remuneración para que se mantenga la calidad de su trabajo: “Siempre he pedido honorarios por trabajar, aunque es cierto que son pocos los artistas plásticos que se atreven a hacerlo. Esto permite seguir siendo artista sin fabricar necesariamente objetos vendibles”» (Heinich, 2017, 264).

¹⁵⁶ Esta teórica critica la obra de Hirschhorn en tanto considera que la colaboración de los jóvenes que realizaron la instalación se limita a la de meros ejecutantes –razón por la cual reciben una remuneración– y no a una real co-creación de la obra. Sin embargo, esto, como ha demostrado Bishop, se sostiene más desde una perspectiva ética que estética, siendo mejor para Lind un proyecto en el cual la autoría haya sido completamente renegada a uno en el cual el autor sigue recibiendo «halagos» por su obra.

El método de trabajo de Hirschhorn, al menos con sus monumentos, es el resultado de las condiciones del capitalismo bajo las cuales los artistas trabajan hoy. La autonomía del artista individual no está comprometida porque el proyecto se subsume bajo su nombre. Además, el modo en el que elige trabajar, el proyecto de colaboración, que se centra en la participación en lugar de la producción de objetos, está en consonancia con los modelos de trabajo de negocios contemporáneos. Por lo tanto, el énfasis en el individuo bajo la ideología neoliberalista se materializa en el «gran hombre» que puede trabajar con otros pero que, en última instancia, es autónomo (Child, 2012, 228).

Más allá de las críticas y los contratiempos, el resultado de *Bataille Monument* contó con una escultura,¹⁵⁷ una biblioteca,¹⁵⁸ un estudio de televisión,¹⁵⁹ una exposición sobre Bataille,¹⁶⁰ un bar,¹⁶¹ varios talleres,¹⁶² un servicio de traslados¹⁶³ y un sitio web.¹⁶⁴ Una parte fundamental de este proyecto fue el diálogo, a través de distintos mecanismos se buscó fomentar el intercambio, la conversación y la comunicación entre

¹⁵⁷ La escultura tenía forma de árbol y estaba realizada con materiales precarios con los que suele trabajar el artista. Muchas veces ha sido observada la escultura como el *Bataille Monument*, lo cual es un error, la escultura es un componente más de la obra, pero no es el monumento en sí. Esto da cuenta, en cierta medida, de la dificultad que supone desmaterializar al arte y comprender formas híbridas de presentación, como es la instalación.

¹⁵⁸ Esta biblioteca fue organizada y coordinada por Uwe Fleckner, quien definió cinco temas a partir de los cuales abrir líneas de fuga sobre la obra del filósofo, estos fueron: palabra, imagen, arte, deporte y sexo, y fue él mismo quien seleccionó los 700 libros y casetes disponibles. A su vez, se encargó de realizar una lista del acervo de forma tal que cada persona que quisiera pudiera llevarse una copia de la selección de obras presentada para ampliar sus lecturas o a modo de souvenir, como comenta Hirschhorn.

¹⁵⁹ Este tenía como cometido realizar al menos un video al día en el que se reflejara parte del proceso, la situación y las problemáticas de los habitantes, los puntos de vista de algunos teóricos del mundo del arte, etc. Estas grabaciones luego fueron emitidas por el canal público de Kassel.

¹⁶⁰ En una pequeña sala se condensaba la obra de Bataille a partir de mapas y cartografías –elemento tradicional también en la obra de Hirschhorn–, se exponían sus libros en distintas lenguas (francés, alemán, inglés y turco), videos y paneles informativos. En esta sección el artista contó con la colaboración de Christophe Fiat.

¹⁶¹ El bar fue manejado por la familia Kaban y permaneció abierto 12 horas al día durante los tres días de la exposición. Todas las ganancias de las ventas iban para la familia, a partir de las 18.00 h las bebidas eran gratis e iban por cuenta del presupuesto del proyecto.

¹⁶² La idea original del artista era poder realizar una larga saga de talleres, conciertos de música y demás coordinados tanto por artistas o personas del mundo del arte como por los lugareños. En la realidad solo se consiguió organizar tres talleres a cargo de Manuel Joseph, Jean-Charles Massera y Marcus Steinweg.

¹⁶³ El traslado desde la zona central del *documenta* hasta la obra de Hirschhorn se realizó a través de un servicio de traslados, de forma tal que los grupos de personas llegaran de manera más controlada y no en grandes grupos. Igualmente esto generó largas colas de espera e insumió grandes costos. Asimismo esto permitía que se entablara una conversación durante el traslado, de la cual también participaban los conductores, que habían sido capacitados especialmente para esa tarea.

¹⁶⁴ A través de este se quería difundir la obra y permitir a aquellos que no podían ir presencialmente observar lo que sucedía vía *streaming*. Sin embargo esto no funcionó bien, debido a distintas restricciones técnicas.

las personas de muy diversos orígenes y realidades, esta era la idea que subyacía en el snack bar y en el servicio de traslados:

La idea de snack bar no consiste, o no principalmente, en ofrecer alimentos y bebidas, sino en ofrecer la oportunidad de hablar, conversar, pasar el tiempo. Al mismo tiempo, el snack bar fue un ancla adicional para el complejo de viviendas y los residentes. Para mí estaba claro que el bar de aperitivos estaría a cargo de los residentes del complejo de viviendas. El snack bar es una puerta, una entrada al monumento, y al mismo tiempo es parte del monumento. La gente se reúne a menudo en los monumentos de las ciudades para tomar algo y hablar. También esperaba que el snack bar existiera y fuera utilizado por los visitantes de *documenta*, así como por los residentes. Este fue el caso especialmente en las noches (Hirschhorn, 2004, 267).

Como se puede observar, la obra de Hirschhorn se inserta en el seno del espacio público, juega con esta noción y la corrompe, explora sus límites.¹⁶⁵ Así sus obras surgen generalmente en el espacio marginal, se componen de formas híbridas y materiales precarios, toda su intervención puede ser pensada a partir del concepto de intersticio social de Bourriaud, en tanto promueve un tipo de intercambio que escapa al capitalismo.

Un punto clave de este proyecto es que desde un comienzo el artista lo planteó como un proyecto artístico, no como un proyecto social.¹⁶⁶ Se puede enmarcar en el giro social porque pone en relación al arte con la sociedad y fue realizado en el seno de una comunidad que trabajó de forma conjunta para llevarlo a cabo.¹⁶⁷ Pero esto no quiere decir que deje de ser un proyecto artístico. Es muy importante para entenderlo el lugar desde el cual se posicionó el artista en todo momento: como un artista que precisaba ayuda. No se trata de un artista con espíritu paternalista que viene a ayudar a una comunidad marginal a resolver los problemas

¹⁶⁵ «Hirschhorn produce intervenciones en «espacios públicos» que cuestionan cómo esta categoría podría funcionar aún hoy. La mayoría de sus proyectos juega con las formas vernáculas del trueque marginal y del intercambio casual, como la exposición callejera, el puesto del mercado y el puesto de información, arreglos que típicamente presentan ofrendas caseras, productos remodelados, panfletos improvisados y demás» (Foster, 2016, 106).

¹⁶⁶ «This selection played with the ambiguity that Hirschhorn evokes through his work, which is never quite social work (and does not intend to be); neither is it openly political. However, there is usually a definite political air around his work, and Hirschhorn is not apologetic for this ambiguity» (Child, 2012, 227).

¹⁶⁷ «From the set-up phase I remember the wonderful answer that Marco, one of the workers, gave to a passer-by who asked, “Is that supposed to be art?” He responded, “Yes, because we did it together!”» (Hirschhorn, 2004, 260).

que desde afuera intuye tiene dicha comunidad;¹⁶⁸ aquí se trataba de todo lo contrario, un vínculo de colaboración en el que cada cual podía decidir si ayudar o no. Esto se vincula justamente con el tema de la crítica, a lo cual el artista responde:

El trabajo en el espacio público no puede ser ni un éxito ni un fracaso. En cambio, se trata de la experiencia, de exponerse a uno mismo, de sobrellevar y desarrollar una experiencia. Un proyecto en el espacio público nunca es un éxito total o un fracaso total. Creo que trabajar en el espacio público no necesita estos criterios. ¿Soy capaz de hacer contacto con la gente? ¿Soy capaz de crear eventos? ¿Estoy actuando en serio? (Hirschhorn, 2004, 261-262).

Para cerrar el proyecto se planificaron las jornadas de desmantelación de la escultura y vuelta al orden inicial del espacio. Pero se trataba necesariamente de un espacio transformado, más allá de que en el registro físico no quedaran marcas que lo testimoniaran:

Quería dejar el espacio como estaba cuando llegué por primera vez, por el bien de los residentes, pero también por el *Bataille Monument*, porque siento que los recuerdos de los residentes, visitantes y trabajadores, así como mis recuerdos de la experiencia conjunta que todos tuvimos fue una parte esencial del proyecto, la noción de «monumento» (Hirschhorn, 2004, 279).

Como se puede observar, *Bataille Monument* fue un proyecto *site-specific*, limitado a un espacio y un tiempo determinados, a una comunidad en particular, que tuvo como resultado, más que una instalación, una experiencia singular e irrepetible.

¹⁶⁸ «The guideline was: “As the artist I am not helping you; I don’t want to help you or ask you how I can help. Instead, as the artist I am asking, can you and do you want to help me complete my project?” I think this was acknowledged and accepted by the residents and the workers. I wanted to make it clear to the residents of the housing complex why wanted to create my work of art right there with them. I wanted to create my work of art in a housing complex that is itself a piece of reality. Without illusions. Without phantasms. I wanted to act; I wanted to act with and through art!» (Hirschhorn, 2004, 262).

Sarai

En el año 2000 surge el proyecto *Sarai*, fundado por Ravi Vasudevan, Ravi Sundaram y los tres integrantes de Raqs Media Collective,¹⁶⁹ a saberse Jeebesh Bagchi, Monica Narula y Shuddhabrata Sengupta, como un programa del Centre for the Study of Developing Societies (CSDS)¹⁷⁰ a través del cual trabajar los temas de las nuevas tecnologías de comunicación, el dominio público, la urbanización, entre otros, en el sur de Asia. A partir de entonces y hasta ahora este proyecto ha crecido notoriamente, convirtiéndose en una de las plataformas más significativas para el desarrollo de «la investigación y la reflexión sobre la transformación del espacio urbano y las realidades contemporáneas» (Sarai, 2019) en dicha geografía.

La magnitud y líneas de desarrollo que ha tenido *Sarai* son impresionantes y abarcan todas las áreas posibles: talleres, proyectos de investigación, conferencias, programas de seguimiento y tutorías, performances, publicaciones¹⁷¹ y libros¹⁷²... Por esta misma razón es impensable abarcarlo en solo unas páginas, aquí nada más se esbozarán algunas de sus ideas y dinámicas de trabajo centrales, a modo de ejemplo. Cabe destacar, que de acuerdo a lo que se mencionó antes del impulso de archivo que teoriza Hal Foster (2016), este proyecto puede perfectamente ser enmarcado en dicha intensión, en tanto como plataforma digital provee un espacio privilegiado para el quehacer archivístico actual.¹⁷³

Una característica fundamental de este proyecto es su financiación en torno a subvenciones que recibe de organizaciones sin fines de lucro. Se trata pues de una plataforma que se

¹⁶⁹ Raqs Media Collective es un colectivo artístico indio, fundado en 1992, en Nueva Delhi, integrado por tres artistas de dicho origen, Jeebesh Bagchi, Monica Narula y Shuddhabrata Sengupta. La obra de este colectivo es muy amplia y vincula muchas veces la teoría con la práctica, su trabajo es polifacético y engloba distintos proyectos y múltiples disciplinas (literatura, filosofía, estética, arte, audiovisual, antropología, arqueología, archivo, etc.).

¹⁷⁰ Este centro de investigación independiente fue fundado en 1964 y es muy reconocido en el ámbito académico y cultural de la India y el continente asiático, en tanto nuclea a grandes pensadores y teóricos de dicha región.

¹⁷¹ Desde el año 2010 se viene publicando la revista *BioScope: South Asian Screen Studies* dos veces al año. Se trata de una revista científica que aborda los temas de cine y medios de comunicación, imagen y sonido.

¹⁷² Otra arista de *Sarai* es el proyecto *Sarai Reader*, una colección de libros que se centran en distintos temas: el dominio público, la ciudad, la tecnología de punta, las fronteras, los proyectos, entre otros. Estos libros, de libre acceso en su sitio web, comenzaron en el año 2001 y hasta ahora hay 9 volúmenes.

¹⁷³ «Este último punto podría insinuar que el medio ideal del arte de archivo es el megaarchivo de Internet y, durante la última década, los términos que evocan la red electrónica, tales como “plataformas” y “estaciones”, han aparecido en la jerga del arte, al igual que la retórica de “interactividad” de Internet» (Foster, 2016, 104-105).

mantiene al margen del mercado académico y del arte, a través de financiaciones privadas. Esto provee un marco de libertar inigualable a la hora de crear.¹⁷⁴

Interesa comprender el contexto en el que se gesta este proyecto, durante los años 90 la ciudad de Delhi se vio afectada por un incremento en la violencia y la disconformidad de la población, que parecía necesitar formas alternativas de vincularse. En este marco comenzaron a desarrollarse nuevas prácticas que evidenciaban esta necesidad:

Al mismo tiempo, Delhi fue testigo de un renacimiento silencioso de una escena independiente de las artes y los medios de comunicación. Esto se hizo evidente en las exposiciones y proyecciones que comenzaron a realizarse de manera modesta en lugares alternativos, fuera de galerías y espacios institucionales, y en iniciativas de archivo que comenzaron a estar activas. Los espacios para la disidencia y el debate se mantenían vivos por grupos de profesores y estudiantes en las universidades. Nuevas ideas, modos de comunicación y formas de protesta se estaban probando en las calles. Hubo una energía vibrante evidente en las improvisaciones a nivel de calle con las nuevas tecnologías. Las cabinas telefónicas públicas se estaban transformando en cibercafés, los cineastas independientes empezaban a organizarse en foros y una nueva comunidad de software libre y de código abierto dejó su marca en los BBS (Electronic Bulletin Boards) de la ciudad. La ciudad misma, como espacio y como idea, se estaba convirtiendo en un foco para la investigación y la reflexión, y una provocación para una serie de experimentos creativos (Sarai, 2001, 240).

Es a partir de esta sensación general y de un extenso diálogo que se crea *Sarai*, como una búsqueda por un nuevo espacio de interacción y encuentro:¹⁷⁵ «Detrás de estas

¹⁷⁴ «With financial backing from a combination of international nonprofits including the Cultural Economic Development Program of the Netherlands, the Montreal-based Daniel Langlois Foundation and a three-year-long partnership with the multidisciplinary Waag Society for Old and New Media in Amsterdam. Located within the CSDS building near Delhi University, *Sarai* is still run entirely on Raqs' fundraising efforts –among recent and current grantors are the Rockefeller Foundation, the Dutch nonprofit Hivos, and Canada's International Development Research Center– and it houses an archive, a media lab and multipurpose spaces for public workshops, temporary exhibitions, screenings and seminars» (Masters, 2009, 90).

¹⁷⁵ Los objetivos que se planteó *Sarai* desde un comienzo fueron: «i) To become an engaged and integral part of contemporary urban culture within the city of Delhi. ii) To foster interdisciplinary research on urban culture & politics and media history & practice. iii) To create contexts for collaboration between practitioners & scholars. iv) To collaborate with non-elite and neighbourhood media practitioners with new skills through workshops and outreach programmes. v) To demonstrate the validity of low-cost & low-tech methods and strategies in media and communication practices, with a commitment to public participation and access. vi) To promote non-proprietary (copyleft) and collaborative models of cultural practice/knowledge» (Sarai, 2001, 241).

conversaciones había un deseo por crear un espacio que, como los *sarais* por los cuales Delhi era conocida, sería un lugar agradable donde la gente de muchos orígenes podría reunirse, conversar y trabajar junta» (Sarai, 2001, 240). Es precisamente en el nombre del proyecto en el que se manifiesta esta idea vital:

Invocando el *caravanserai*, un fenómeno cultural compartido en gran parte del subcontinente indio, Asia Central, el Imperio Persa y la Ruta de la Seda. Los *caravan* eran un grupo de viajeros de larga distancia, peregrinos y comerciantes, exploradores y aventureros, en misiones tanto sagradas como profanas, y *sarai* eran sus lugares de refugio: paradas de descanso para los caminantes a lo largo de la carretera. A través del intercambio de historias, creencias, ideas, capital y cultura material que tuvo lugar allí, estos *caravanserai* se convirtieron en puntos-nexos generadores de hibridez, sincretismo y difusión cultural. En otras palabras, eran lugares que ofrecían miles de mentes de un amplio espectro de profesiones y brindaban la rara oportunidad de conocer y «moverse juntos» (Kóvskaya y Raqs Media Collective, 2016, 54).

Subyace aquí la idea crear espacios-tiempo, que plantea Bourriaud, justamente las nociones de espacialidad y temporalidad son vitales en la obra de Raqs. Afloran nuevamente en su concepción del proceso curatorial:¹⁷⁶

Cuando fundamos *Sarai* en el 2000, la curaduría no era lo más importante en nuestras mentes. Lo que sabíamos era que necesitábamos crear un espacio generativo, un contexto para hacer y pensar, y un medio para reunir diferentes energías y prácticas. Durante los primeros cinco años de *Sarai*, fuimos envueltos por la producción de diversos tipos de obras y declaraciones de más de miles de personas. [...] Alrededor del final de 2005, nos dimos cuenta de que en *Sarai* estaba ocurriendo una forma de pensamiento llamada «curatorial», y comenzamos a desarrollarla con conciencia y experimentación. Con el tiempo, hemos llegado a reconocer que cuando curamos, tratamos de crear contextos para la generación de ideas, sentar las bases cada vez más

¹⁷⁶ «We are interested in what we would like to call the “propositional”—as a procedure, as a protocol, as a prognostic. The proposition always has a dual character; it is an utterance as well as an invitation for a response. It enters the present primarily to inflect the futures dispersed within it. It calls out, it invites; we could say it offers a promise, even that it holds out the frank possibility of seduction. The proposition is never closed in on itself. To be itself, it has to invoke, invite, or invent a response. It involves a risk, because propositions need not be honoured. They can be refused. But whatever they do, they produce a transformation in the person who responds, regardless of whether the response is an acceptance or a refusal. We are interested in how arguments, counterarguments, and stories, instead of being tangential or adversarial to each other, can be made to act propositionally» (Kóvskaya y Raqs Media Collective, 2016, 49).

para una arquitectura que puede atraer un rango de práctica y múltiples disciplinas, y crear nuevos públicos; invocándolos desde las corazonadas, los deseos y las intersecciones de la paciencia y el pronóstico. [...] Se podría argumentar que «lo curatorial» es un modo de pensar que tiene que lidiar con una reunión robusta e indisciplinada dentro de arcos de tiempo frágiles (Kóvskaya y Raqs Media Collective, 2016, 54-55).

También está presenta en este colectivo la idea de la liminalidad, entre la autonomía y la heteronomía del arte, mencionada por Bishop, en la posición periférica que ocupa Raqs dentro y fuera del mundo del arte a la vez:

La actividad de Raqs se mueve con fluidez dentro y fuera de los espacios artísticos. Están involucrados con diferentes ubicaciones, instituciones y tipos de participación creativa, ya sea la edición de *Sarai Reader*, en *Sarai* o una instalación multimedia para *documenta*. Este tipo de práctica, movilidad intelectual y física los ha llevado a hablar sobre su actividad como «nómada». También se puede percibir una «sensibilidad nómada» en su enfoque del «lugar» con el interés y el compromiso de Raqs por la ciudad de Delhi (Bernardini, 2007, 4).

Otro rasgo distintivo de la obra de Raqs Media Collective es la búsqueda por una práctica colectiva y horizontal, desjerarquizada,¹⁷⁷ donde el rol del artista no es superior al del público, sino que ambos son «compañeros de viaje».¹⁷⁸ Sirve a este respecto repasar un fragmento del diálogo que tuvo lugar en una entrevista realizada al colectivo:

[Pregunta de Kóvskaya] Si se consideran a sí mismos, junto con los artistas que están curando, como compañeros de viaje, y los visitantes a las exposiciones están invitados a venir a su *sarai* curatorial como viajeros pasantes, ¿cómo cambia esto la configuración jerárquica habitual de las relaciones de autoridad entre el curador, el artista y el espectador de la obra? ¿Qué está en juego en esta reconfiguración? ¿Qué posibilidades surgen al interrumpir las relaciones familiares de autoridad jerárquica en las que el curador y/o el artista se encuentran en una «posición autorizada» en relación con el público y la obra de arte? ¿Cómo cambia esto la experiencia del arte

¹⁷⁷ «In many of their projects, Raqs join the metaphor of tile palimpsest or recension with that of the rhizome, a nod to French Marxist-Freudian philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari's concept to describe non-hierarchical or decentralized systems of information that resemble botanical root structures» (Masters, 2009, 92).

¹⁷⁸ «We see contemporary art as a kind of philosophical laboratory and artists as adventurer foragers in the forests of our contemporary consciousness» (Kóvskaya y Raqs Media Collective, 2016, 52).

y desafía lo que significa «saber» algo sobre el arte o nos obliga a reconsiderar quién está «calificado» para ser un proveedor autorizado de ese «conocimiento»?

[Respuesta de Raqs] Ser «autoritario» en el mundo de hoy es estar encarcelado por prioridades fuera de lugar. Tenemos que pensar qué otras opciones se abren cuando dejamos de tratar de ser autoritarios todo el tiempo. Estas aperturas son lo que estamos buscando dentro y a través de nuestro pensamiento y acciones curatoriales (Kóvskaya y Raqs Media Collective, 2016, 57).

Interesa comprender qué entiende Raqs por *colaboración*, en tanto la mayor parte de sus trabajos son abordados desde esa mirada. Para ellos, muchas veces cuando se habla de proyectos colaborativos subyacen dos concepciones: una es la falta de coraje para enfrentarse de forma individual a la tarea de creación y la otra como una idea altruista. Sin embargo, ellos consideran que hay otra opción posible:

Pero hay otra forma de pensar acerca de la colaboración: verla como la consecuencia y el corolario de lo que los individuos extraen (en lugar de simplemente contribuyen a) una matriz común y compartida. En este sentido, la colaboración no es un mero «regalar» (ya sea de forma altruista o suicida) de los recursos del yo, sino un «despojar de» y, podríamos añadir, un recíprocamente «nutrirse de» lo que ocurre entre los diferentes actores. Esto requiere que pensemos en actos de colaboración a lo largo de ejes temporales diferentes: no como casos esporádicos o incluso episódicos de personas que se unen para finalizar o iniciar un proyecto, sino como rastros de procesos de larga duración del despliegue de un conjunto de deseos (Raqs Media Collective, 2011, 78).

Cabe destacar a este respecto, si bien obvio, que la estrategia de trabajo de Raqs toma por lo general formas y dinámicas colaborativas, que traen sus integrantes del área audiovisual en la que se formaron inicialmente. Pero además su modalidad de trabajo es dialógica,¹⁷⁹ razón

¹⁷⁹ Como explican en una entrevista que les hicieron previo a la Bienal de Shanghái (2016): «Let's assume that we encounter an artist with an argument: they respond to us with a counterargument, and we get back to them with a story, which in turn takes both the artist and us to another plane in the argument. We think that this is how we will end up working in Shanghai, by stitching together a range of arguments, vivid counter-arguments, and tangential fables, or, if you like, maneuvers, disputations, and stories. We enjoy the act of slow stitching, of tying together seemingly disparate objects, fine threads, ungovernable affects, laughter, misspelt quotations, blinding insight, and glowing, luminous darkness» (Kóvskaya y Raqs Media Collective, 2019, 49).

por la cual su quehacer artístico se diferencia en gran medida del de sus contemporáneos y cuestiona la dimensión autoral tradicional:

De hecho, la forma colectiva de Raqs plantea un desafío fundamental a la imagen romántica del artista como un genio solitario, que lucha contra las influencias y las colaboraciones para dar forma a su estilo único: un ideal que todavía es considerablemente influyente en el arte indio contemporáneo, por mucho que se pueda negar o diluir. A largo plazo, el enfoque proteico e interdisciplinario de Raqs [...] tendrá el efecto de dismantlar la primacía del trabajo artístico autocontenido y validar la participación colegial y participativa, y las estrategias de creación artística post-media (Hoskote, 2004, 2).

Si bien *Sarai* se podría enmarcar también en el giro educativo, en tanto tiene muchos puntos en común y está íntimamente vinculado con la creación y difusión del conocimiento, aquí se lo considera en tanto una plataforma que posibilita un espacio-tiempo, lo que permite una lectura desde giro social. Esto no quiere decir que un enfoque impere por sobre el otro, sino más bien que ambos son posibles y en esta tesis se ha hecho foco en el segundo, que podría considerarse con unos márgenes más amplios que el primero. De forma tal, que el proyecto *Sarai* podría pensarse como un desborde del giro educativo que deviene en giro social, al generar un profundo proceso de transformación social en la comunidad de la ciudad de Delhi.

Reflexiones finales

Los diferentes ejemplos mencionados en este capítulo ponen de manifiesto la pluralidad y diversidad de enfoques y acercamientos que conviven en el giro social. Sin embargo, hay elementos comunes en todos ellos. Se trata, pues, de proyectos que se centran en generar una experiencia, que logre transformar el tejido social y las relaciones jerárquicas imperantes aunque sea por un momento y en un espacio determinado.

El espacio del museo se reconfigura como un espacio-tiempo, desjerarquizado, desmaterializado, colectivo y dialógico. El museo como un espacio de encuentro. Así sus paredes se difuminan y sus límites se pierden en formatos, proyectos, espacios y tiempos híbridos no determinados. A su vez, en el giro social se concibe la exposición como un intersticio social, que posibilita un espacio para el cuestionamiento de las lógicas y relaciones

imperantes en la sociedad actual, abogando estas prácticas por la crítica y la deconstrucción de dichas relaciones en pro de unas más igualitarias, horizontales y colectivas.

En el caso de Hirschhorn la autoría sigue estando presente, el no reniega de su rol como director de orquesta, pero sí abre el espacio a la participación y tiene presente que sus proyectos no pueden ser llevados a cabo sin la ayuda de la comunidad, que a su vez modifica el resultado de la obra.¹⁸⁰ En este punto el artista se dispone a recorrer un camino desconocido, con un final incierto. Más allá de sus concepciones previas, durante el proceso la idea va cambiando y se va adaptando a la realidad colindante.

Sarai, por su parte, es una plataforma abierta a la colaboración, donde no hay límites. En los casi veinte años que lleva funcionando sus prácticas han variado muchísimo y todo ha tenido lugar, es justamente este carácter abierto e impredecible lo que la define.

En cuanto a la crítica se refiere, en el caso del monumento de Hirschhorn este puede ser observado desde esta concepción doble que plantea Bishop, en tanto que proyecto participativo y obra acabada para ser experimentada y observada por un espectador externo –que no ha participado de la creación de la obra–. Desde cada una de estas miradas se obtiene una lectura completamente diferente, por parte de los visitantes se observa en términos de un acontecimiento o evento, con su cuota de singularidad y particularidad, pero se desconoce en gran medida la cantidad de partes que lo componían y su compleja organización. A su vez, desde la comunidad el proyecto tuvo claras implicancias en la vida cotidiana del espacio común y su organización interna. Pero a su vez a nivel laboral y económico supuso una entrada de dinero relativamente estable (por los meses que duró la construcción) para un gran número de la población. Si bien a nivel cultural e intelectual es difícil saber qué tan profundo caló el proyecto en la comunidad, hay indicios que incitan a creer que pudo, al menos por un momento, crear un espacio diferente para la convivencia.

Si se piensa en *Sarai* a la luz de la crítica se observa que esta mirada no tiene sentido. En primer lugar porque se trata de un proyecto de larguísima duración, que funciona de forma

¹⁸⁰ Esto se puede vincular con las palabras de Heinrich: «la economía del arte se aproxima a la del cine, donde el artista ocupa la posición de director al frente de un equipo encargado de dar forma a su proyecto, salvo que en el arte no hay títulos de crédito en reconocimiento a los intervinientes (salvo por Murakami, que hizo estampar en la parte posterior de uno de sus cuadros los nombres de los veinticinco colaboradores que trabajaron en ella)» (2017, 172).

autónoma y como un ser vivo, que se va transformando y mutando de un momento a otro de acuerdo a los intereses y propuestas que surjan. Esta plataforma se acerca mucho al complejo funcionamiento de la estructura interna de la web, que es a la vez de código abierto y colaborativa. Esta plataforma abre una ventana de posibilidad en tanto que activa a la comunidad y brinda herramientas que posibilitan la emancipación de la audiencia.

Un elemento común en los dos ejemplos planteados es la falta de una materialización del arte, en el caso de Hirschhorn si bien hay una instalación que existe físicamente esta es una construcción temporal y precaria, que tiene una existencia muy acotada en el espacio y el tiempo. En *Sarai*, este proyecto directamente no puede singularizarse ni identificarse con un objeto en particular, sino que se constituye de múltiples elementos, formas y espacios digitales. En ambos casos se manifiesta un interés por ir en contra de la producción de objetos de arte comercializables; proponiendo otro tipo de relaciones sujeto-objeto, unas más relacionales y afectivas, y menos comerciales y fetichistas.

Un rasgo interesantísimo de estas prácticas es el marcado interés por generar espacios, espacios-tiempos, geografías, lugares... Esto está íntimamente ligado con el traspaso de una era moderna, en la que se necesitaba más tiempo para alcanzar los objetivos de la modernidad, a una era posmoderna o posposmoderna, en donde lo que se precisa es espacio para generar nuevas realidades posibles, no comprensibles en el mundo actual.

Se tiene conciencia de las limitaciones de estas experiencias, ya que por el mismo hecho de ser proyectos artísticos y no sociales sus objetivos son acotados y no pueden tener la responsabilidad de cubrir las necesidades políticas y sociales de una sociedad enferma. Esto es lo que los agentes políticos «esperan» en muchos casos, financiando este tipo proyectos como si fuera una forma de suplantar los programas sociales, más costosos y de larga durada.

Se podría pensar que esta es parte de la liminalidad irresoluta en la que queda inserto el giro social, entre la autonomía y la heteronomía, entre el arte y lo social, la autoría y el público, lo individual y lo plural, el objeto y el proceso, la utopía y la realidad, el mercado y la colaboración, el capitalismo y los intersticios sociales.¹⁸¹

¹⁸¹ Bourriaud plantea el concepto de *intersticio social* a partir del término *intersticio*, acuñado por Karl Marx cuando alude a aquellos modelos económicos que escapan al capitalismo y se rigen bajo otras lógicas que no son las de un sistema de ganancias, sino que pueden ser el trueque entre otros sistemas alternativos.

Mediación desde el giro performativo (*performative turn*)

Para hablar del giro performativo es preciso, en primer lugar, definir performance y performatividad. Estos dos conceptos son complejos y escurridizos, lo cual fue positivo en un comienzo en tanto brindó libertad para la creación a los artistas.¹⁸² La performance encuentra sus inicios, como se la conoce actualmente, sobre finales de los años 60 y principio de los 70 del siglo pasado, surge junto con otras acciones artísticas como los *happenings*, las instalaciones, el arte de acción (*action art*) o el *body art*.¹⁸³ De acuerdo con RoseLee Goldberg, una posible definición de performance es la de *live art*:

Si este género posee algún denominador común subyacente, es que la performance es un «live art» [arte en vivo] creado por artistas que relacionan estrechamente sus confrontaciones públicas con los modos de las bellas artes de la época. La decisión de actuar en vivo ante un público en lugar de trabajar en un estudio aislado y exhibir en una galería separada de cualquier relación directa con el público es un factor importante para llegar a entender el fenómeno de la performance. Por el contrario, el interés público en el medio se deriva de un deseo aparente de ese público de obtener acceso al mundo del arte, a ser un espectador de su ritual y su comunidad. Al igual que el ritual tribal, proporciona una presencia para el artista en la sociedad, mientras que sus referencias permanecen unidas a ese contexto artístico (2010a, 22).

De acuerdo con Goldberg, una característica propia de la performance es la hibridación, se trata de un género artístico difícil de analizar y ubicar desde la historia del arte, ya que utiliza todas las formas y materiales que encuentra a su disposición y no parece tener límites:¹⁸⁴

¹⁸² «This lack of a strict definition [...] was not necessarily bad. For a number of reasons it proved advantageous to the artists and to the development of the form. Performance was suited to experimentation in ways that traditional forms such as painting and sculpture, with their restrictions and physical limitations, were not, neither could they expect to be. Undefined, there were no rules to break. Artists were able to employ the widest range of subject matter, using virtually any medium or material; they could present their work at any time, for any duration of time, at the location of their choosing, in direct contact with their audience» (Nickas, 2010, 5).

¹⁸³ Son representativos de esta época los trabajos de Joseph Beuys, Wolff Vostell, John Cage, los integrantes de Fluxus, entre otros artistas de la época.

¹⁸⁴ «Performance art remains an extraordinarily complex and expressive idea, which transcends language, form, image and monetary value. It defies categorization: it's live; it's mediated; it appears; it disappears; it's an experience; it's an image; it's a smell; it's a sound; it exists; it persists; it's a video; it's a photograph; it's a story; it's an object; it's an idea; it's a relationship; it's called Live Art; it's called Body Art; it's called Performative Practice. It is Performance Art, asking "us what it means to be here, now"» (Coogan, 2011, 19).

La performance siempre se ha desarrollado a lo largo de los límites de disciplinas como la literatura, la poesía, el cine, el teatro, la música, la arquitectura o la pintura. Ha involucrado video, danza, diapositivas y narrativa, y ha sido realizada por individuos solos o por grupos, en calles, bares, teatros, galerías o museos. Como medio abierto y permisivo, con infinitas variables, siempre ha sido atractivo para los artistas impacientes con las limitaciones de las formas de arte más establecidas (Goldberg, 2010a, 22).

Se ha dicho mucho sobre los orígenes de la performance, hay autores como José Antonio Sánchez, Erika Fischer-Lichte, Amelia Jones y Cee S. Brown que los vinculan con el teatro, como una búsqueda de libertad dentro del marco mismo de la teatralidad y la puesta en escena,¹⁸⁵ liberándose así del texto literario y otras restricciones:

El interés por la performatividad a partir de los años cincuenta del siglo pasado coincidió con el desarrollo de prácticas escénicas que prescindían del texto y que intentaban producir una teatralidad sin representación o incluso una acción sin teatralidad. Subyacía a este propósito una rebeldía contra lo establecido y una afirmación de la experiencia, de la singularidad y de la libertad. Al mismo tiempo, se buscaban formas de convivencia, modos de estar juntos que no fueran contradictorios con esa defensa radical de la libertad (Sánchez, 2014, 92).

De acuerdo con Andrés Grumann Sölter (2009), en la historia del teatro se habla de dos *performative turns*, uno opuesto al otro. El primero tuvo lugar a principios del siglo XX, en el 1900, cuando varias personalidades del ámbito del teatro, entre ellos Craig, Reinhardt, Meyerhold, Tairov, Piscator, Brecht y Artaud, buscaron volver a los orígenes, encontrándolos en el «movimiento corporal» y la «acción real», es decir, llevar «el arte a la vida». El segundo giro tiene lugar en los años 60 del mismo siglo, cuando se pretendió trasladar «la vida al arte», prestando especial atención a la relación entre los actores y los espectadores, en lo que

¹⁸⁵ Cortés, Polanco, Retamal, Guerra y Farfán retoman las ideas de Erika Fischer-Lichte acerca del teatro y la puesta en escena: «Es así como teatro y performance conciben el escenario o puesta en escena como espacio para vivenciar hechos, acciones o acontecimientos fortuitos y transitorios que no representan hechos, sino más bien los presentan bajo su puesta en escena. Evidenciando en el escenario cuatro elementos categóricos que permiten comprender en profundidad el giro performativo del teatro durante el siglo XX: materialidad, medialidad, estética y semioticidad» (2018, 16).

De acuerdo con Fischer-Lichte, esta preponderancia de la puesta en escena por sobre el texto literario o como un ente autónomo de éste, se vincula con los estudios teatrales que se iniciaron en Alemania hacia 1920, siendo uno de los principales teóricos de esta época Max Herrmann, quien defendía la idea de que el teatro era «un logro del público y quienes estaban a su servicio» (Fischer-Lichte, 2011, 61).

se llamó el «redescubrimiento del espectador», en tanto se observa a este último como un co-creador de la puesta en escena.¹⁸⁶

Sin embargo, el performer mexicano Guillermo Gómez-Peña discrepa con las similitudes que pueden establecerse entre la performance y el teatro, para este artista se trata de dos disciplinas diferentes, más allá de tener elementos en común, como el escenario y el cuerpo:

A pesar del hecho de que con frecuencia ambos ocupan el mismo escenario, existen algunas diferencias fundamentales: el virtuosismo, el entrenamiento y las aptitudes son muy apreciadas en el teatro; mientras que en el performance, la originalidad, los asuntos de interés local, y el carisma son mucho más apreciados. Incluso las formas más experimentales y antinarrativas de teatro que no dependen de un texto, tienen un principio, una crisis dramática (o una serie de ellas), y un final. Un «evento» o «acción» de performance es simplemente el segmento de un proceso mucho más largo que no está disponible para el público y, en este sentido, *stricto sensu*, no tiene principio ni fin. Nosotros sencillamente elegimos una porción de nuestro proceso y abrimos las puertas para exponer al público a esta experiencia (2005, 217).¹⁸⁷

Para nosotros, los ensayos, en el sentido tradicional, no son tan importantes. De hecho, los artistas de performance pasamos más tiempo investigando el sitio y el tema del proyecto, reuniendo utilería y objetos, estudiando a los públicos, debatiendo ideas con nuestros colaboradores, escribiendo notas oscuras y preparándonos psicológicamente, más que «ensayando» a puerta cerrada. Es simplemente un proceso diferente (Gómez-Peña, 2005, 218).

También se puede pensar la performance como una práctica inmersa dentro del giro social y el arte relacional que plantea Bourriaud, que se abordó en el capítulo anterior. Desde esta perspectiva se comprende la experiencia y el espacio de interacción que propone la performance como un intersticio social, en el cual es posible generar otra realidad con nuevos

¹⁸⁶ «Con la aparición del Performance Art en la década del sesenta, se intensificó el gesto material de traspasar las características de las artes plástico-visuales al teatro y entregarle, de este modo, las características propias de la puesta en escena. De este modo, la responsabilidad del movimiento ya no recayó solo en el actor-intérprete, sino que fue traspasada al espectador que se identificaba con el cuerpo que se presenta-instalaba en escena: él era parte de este cuerpo como un co-jugador. Los estudios teatrales han interpretado, en el último tiempo, a este traspaso de responsabilidades del actor-intérprete al espectador, como el redescubrimiento del espectador» (Grumann Sölter, 2009, 129).

¹⁸⁷ Cabe destacar que en las palabras de este artista subyace una comprensión del arte como un ente autónomo en donde es el artista el que vehiculiza y habilita la interacción con el público. Aquí la figura del artista y su capacidad autoral sigue estando muy marcada, en tanto denota una relación de desigualdad entre el artista y el público, que necesariamente ocupa un rol más «pasivo» o menos activo.

mecanismos de relacionamiento, no anclados en el capitalismo y la jerarquía social (Manonelles Moner, 2016).¹⁸⁸

Sin embargo, para trazar una historia de la performance es preciso ir aún más atrás en el tiempo y buscar sus antecedentes en las primeras vanguardias, en los movimientos artísticos de principios del siglo XX, como el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. En los comienzos de estas corrientes artísticas se pueden encontrar rastros de lo que posteriormente devino en performance. Las acciones futuristas que provocaban al público;¹⁸⁹ los encuentros dadás en los cabarets donde poetas y artistas recitaban y actuaban sus obras;¹⁹⁰ al igual que los surrealistas en sus reuniones entre poetas, escritores y performers¹⁹¹ (Bishop, 2006; Goldberg, 2010a). También se pueden asociar estos orígenes con el *action painting* o el expresionismo abstracto desarrollado durante los años 40 y 50 del siglo XX:

La afluencia de artistas europeos a Estados Unidos en los años 30 y 40, en particular los asociados con el surrealismo y la Bauhaus, contribuyó a la aparición del expresionismo abstracto y la pintura de acción como los modos dominantes de

¹⁸⁸ «Las *utopías de proximidad*, las *pequeñas resistencias* y sus múltiples concreciones pueden entenderse como un modo de sacudir y afectar a la audiencia, provocándole un movimiento emocional, íntimo. El arte de acción, dentro de tales parámetros, puede devenir un detonador para conmover al espectador y activar otros modos de posicionarse frente a la creación y el sistema establecido, conectando la experiencia individual con la colectiva y estimulando la participación, el debate y el pensamiento crítico» (Manonelles Moner, 2016, 333-334).

¹⁸⁹ «Some of the most effective early Futurist performance work was executed by Filippo Tommaso Marinetti. [...] On February 20, 1909, he published the initial *Foundation and Manifesto of Futurism* in the large-circulation Parisian daily *Le Figaro*. [...] There Marinetti and his friends played on the underlying political tension of the town as an additional element in the unrehearsed performance. They flamboyantly declaimed the tenets of the manifesto, abusing the audience for its bourgeois values and triggering a riot. Public scuffles, arrests, a day or two in jail, and considerable press coverage became the typical Futurist fare in the wake of the Trieste episode. [...] The artists turned to variety theatre as a model for their performances, because it destroyed “the Solemn, the Sacred, the Serious and the Sublime in Art with a capital A”. Above all, Futurist performance was an attack on the public’s notion of life and art» (Goldberg, 2010a, 24).

¹⁹⁰ «The original Zurich Dadaists came together as a group as a result of particular political circumstances – World War I. Zurich was the neutral retreat for conscientious objectors to the war, and a small bar in the Spiegelgasse became the fertile setting for Dada performance. [...] The cabaret, which was decorated with Futurist posters and included a small stage, was soon bursting at the seams. Participants became adept at particular performance styles. According to contemporary accounts, Emmy Hennings sang in French and Danish, and Tristan Tzara read “traditional style” poems, which he fished out of his various coat pockets» (Goldberg, 2010a, 24).

¹⁹¹ «The *Manifesto of Surrealism* can be considered a starting point in the creation of a new trend in art – surrealism. The author of the manifesto is the poet and writer A. Breton. The manifesto explained that the basis of surrealism is “a belief in the higher reality of certain associative forms that were neglected before, the belief in the omnipotence of dreams, in the disinterested play of thought”. Surrealism became a way of life and thought, the meaning of which was in blurring the boundaries between sleep and reality. Thanks to these definitions, it became possible to understand the interpretation of the performances, which carried an attempt by their words and actions to completely immerse themselves in the image of their fantasies» (Mukhametzyanov, Martynova, Martynov y Mingalieva, 2018, 63).

expresión artística durante los años 40 y 50. El desarrollo de la performance está asociado con la documentación fotográfica y cinematográfica de los pintores de acción. Los artistas percibieron la acción de crear el objeto de arte como un potencial de performance en sí mismo y lo reinterpretaron a través de representaciones de pintura en vivo utilizando el cuerpo humano como pincel¹⁹² (Byrne y Moran, 2011, 6).

Asimismo los movimientos liberacionistas de los años 60 generaron un momento prolífero para la experimentación en el arte y sus límites, que buscó revelarse contra el concepto idealista del arte y devolverlo a la sociedad,¹⁹³ rompiendo con la escisión entre arte y sociedad. Aquí se pone de manifiesto nuevamente esta dicotomía entre la autonomía y la heteronomía del arte.¹⁹⁴

A partir de los años 70, la performance comienza a estar vinculada a la representación del «yo» y de las comunidades, ya no se trata de apelar a la performance para llamar la atención del público –típico de las experimentaciones de las primeras vanguardias–, sino que se lo elige como un medio de comunicación:

La performatividad proporciona una manera de conceptualizar el cambio a los modelos propuestos a mediados del siglo XX para describir y cartografiar las representaciones fenomenológicas y psicologizadas del «yo», tanto en el lenguaje cotidiano (donde el lenguaje se podría ver como una capacidad activadora) como en las categorías recientemente desarrolladas en las artes visuales, a saber, el arte performance y el arte «intermedial» tal y como Dick Higgins, el gurú de Fluxus, denominó las prácticas híbridas (Jones, 2014,60-61).

¹⁹² Esta será justamente la idea con la que jugará Yves Klein en sus *Antropometrías* (1960). En la Galerie Internationale d'Art Contemporain de París, Klein propone una performance en la que él figura como autor y creador, mientras que las pinturas son realizadas por tres modelos desnudas que dejan impresiones sobre los lienzos con sus cuerpos embadurnados en pintura azul Klein, una técnica que se conoce como *pinceau vivant* (pincel vivo). En simultáneo, en la misma sala una orquesta toca *Monotone Symphony*, una pieza que consiste en 20 minutos del mismo acorde.

¹⁹³ «Performance art, sometimes hardly distinguishable from a casual gesture, emerges like an artistic regression. It expresses the need for real human relations in art, free of the restrictions imposed by education, money, and social hierarchies» (Molderings, 2010, 96).

¹⁹⁴ Como ya se había señalado en el primer capítulo de esta tesis: «Practiced as performance, art became ephemeral and fragmented like all the other activities of life. In contrast to the traditional painter or sculptor the performance artist was not concerned anymore with the organization of colors and masses but rather attempted to provoke a new awareness of social habits and to create interrelations between various patterns of cultural behavior. In traditional art, market and exhibition mechanisms had separated the artist from the people; performance art aimed at bringing them back together» (Molderings, 2010, 94).

En última instancia, la performance se propone como un momento de encuentro en el cual conectar con el público, a través de un acercamiento experiencial se quiere interpelar al espectador y generar algún tipo de incidencia sobre este.¹⁹⁵

Una vez que la performance se termina y el público se va, nos queda la esperanza de que se haya detonado un proceso de reflexión en sus perplejas psiques. Si el performance es efectivo (no dije «bueno» sino efectivo), este proceso puede durar varias semanas, incluso varios meses, y las preguntas y dilemas encarnados en las imágenes y rituales que presentamos pueden seguir rondando los sueños, recuerdos y conversaciones del espectador. El objetivo no es «gustar de» ni siquiera «comprender» el performance, sino crear un sedimento en la psique del público (Gómez-Peña, 2005, 206).

En cuanto al concepto *performativo* o *performatividad*, este tiene una trayectoria compleja.¹⁹⁶ El término es acuñado por primera vez por el filósofo del lenguaje John L. Austin (1911-1960), quien en su trabajo *Cómo hacer cosas con palabras* (1955), observó por primera vez que el lenguaje podía ser en sí mismo, en ciertas condiciones, un acto performativo, es decir, el acto de hablar podía constituir una acción en sí misma, no la descripción de una realidad. A partir de este hallazgo, el teórico definió como enunciados performativos aquellos que tenían dicha capacidad. A grandes rasgos, en este contexto *performativo* vino a significar autorreferencial y constitutivo de realidad, en tanto los enunciados performativos hacían alusión a sí mismos –eran autorreferenciales– y generaban ellos mismos una realidad, alteraban el estatuto social de la realidad. Si bien este hallazgo fue revolucionario para el ámbito de la lingüística, posteriormente cayó en desuso una vez fue superado por nuevas teorías lingüísticas (Fischer-Lichte, 2011).

Sin embargo, hacia finales de los años 80, aparece nuevamente el término en el escrito de Judith Butler titulado *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1989). En este texto la autora relaciona el concepto

¹⁹⁵ «La performance y su representación son conceptos que activan la realidad y que entran en juego con el mundo. El resultado no es lineal ni unidimensional. Lo real se convierte en un organismo complejo de múltiples facetas. En este sentido, la *performatividad* (o lo que activa la representación y la performance) ofrece resistencia a la homogenización del mundo. Lleva a la renovación y el cambio y amplía la potencialidad de los objetos y los seres. En un mundo formado por el capital y el peso de la historia, necesitamos el cambio y la *performatividad* para desbloquear mentalidades y situaciones» (CA2M, 2014, §2).

¹⁹⁶ Para conocer la historia de dicho término se recomiendan los textos *Perform or Else: From Discipline to Performance* (Jon McKenzie, 2001) y *La estética de lo performativo* (Erika Fischer-Lichte, 2011).

de *performatividad* con el de *género*, para poner en evidencia la construcción y los procesos de normativización a los que están sometidos los cuerpos desde que nacen, los cuales a través de la reiteración y la sanción se van formando hacia un modelo de género y sexualidad hegemónico, heteronormativo y dual (masculino/femenino), donde todo lo que se salga de dicha regla es condenado y castigado. Pero a su vez el cuerpo en sí tiene cierta capacidad performativa, es decir que puede actualizar de diferentes modos cada vez dichas acciones, si bien la mayor parte del tiempo se limita a las posibilidades marcadas por la tradición. Como explica Fischer-Lichte:

Esto significa que también el cuerpo, en su particular materialidad, es el resultado de una repetición de determinados gestos y movimientos. Únicamente este tipo de actos dan lugar al cuerpo como algo individual, sexuado, étnico y culturalmente marcado. Así pues, la identidad –como realidad corporal y social– se constituye siempre a través de actos performativos. *Performativo* significa en este sentido, sin duda, como en Austin: constitutivo de realidad y autorreferencial (2011, 55).

Pero, entonces, ¿cómo se comprende la performatividad en el marco de la performance como disciplina artística? Teniendo en cuenta todo lo anterior, una performance es necesariamente un acto autorreferencial y constitutivo de realidad, tal como definía Austin a los enunciados performativos. Es por esta doble caracterización que muchos autores han encontrado en este término el carácter híbrido y liminal, que define a la performance en muchas ocasiones, y se caracteriza por una doble significación:

La performatividad se evidencia en la carga semántica derivada de los movimientos, acciones y actos que remiten a dos niveles de significación o semiótica. Es decir, un nivel de significación –primero– de carácter reducido que remite al acto mismo. Mientras el acto de significación –segundo– de carácter abierto que remite a su carga simbólica enraizada culturalmente. [...] La *performace art* es performativa en la medida en que la acción misma posee un significado reducido bajo sanción cultural y a su vez un significado simbólico ampliado que transgrede la norma (Cortés et al., 2018, 19).

La performatividad explora el espacio intermedio, lo que ocurre cuando dejamos que los cuerpos y los objetos actúen en una performance. *Representar*¹⁹⁷ una performance es permitir que uno mismo o los objetos trabajen a través de su forma. Y dejar que la forma hable por sí misma (CA2M, 2014, §1).

En base a las citas anteriores, se puede pensar la performatividad en su doble significación como un significado inmediato, el de la acción que está teniendo lugar en la performance en sí; y un significado más profundo mediado, que se vincula con el marco social y contextual en el que se presente dicha performance, se ahondará en este punto más adelante.

Como se observa a través de esta brevísima etimología e historia de la performance y la performatividad, se comprende que la performance esté íntimamente ligada al cuerpo, al valor de este y el valor de la presencia.¹⁹⁸ Pero se trata de un cuerpo no normativo,¹⁹⁹ un cuerpo que escapa a los cánones y a los mandatos sociales.²⁰⁰ En el marco de la performance, entonces, el cuerpo se erige como una contrapropuesta al cuerpo normativizado:

La performance tiene la característica esencial de estar muy próxima al cuerpo como materia prima para pensar y hacer. La importancia del cuerpo en el planteamiento del mundo se ha ido transformando a lo largo del tiempo. Ya no se trata de moldear el cuerpo para adaptarlo a ciertas normas o modas. Este enfoque del cuerpo corresponde a unos modos de pensar que pretendían someterlo a la disciplina (pensemos en el ballet, el ejército, la moda, la psiquiatría y otros muchos modos de estar en la historia, que han forzado al cuerpo con el fin de que encajara con ciertos ideales). La década

¹⁹⁷ Se proponen el uso de cursiva en el término *representar* porque en performance no se trata de representar sino de presentar, como se verá más adelante.

¹⁹⁸ Es interesante la reflexión que ofrece Lola Hinojosa sobre la dualidad que supone esta presencia en la performance actual: «El título de la obra se volvió revelador [*The artist is present*, 2010], pues, en efecto, la presencia de la artista –o su aura– se convertía en un hecho fundamental para la reactivación de afectos, aunque no necesariamente de sus efectos o significados. La artista [Marina Abramović] describe cómo esta pieza versa sobre la idea de presencia, por lo que no puede ser reinterpretada por otra persona que no sea ella misma, ni experimentada más que de forma presencial. Por lo tanto, podríamos señalar una cierta relación perversa entre performance y artista, cosificado este último en nuevo bien de consumo» (2017, 32).

¹⁹⁹ Es preciso tener presente el trabajo de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967), donde alega que la principal producción del capitalismo es el espectáculo y que a través de este se estandariza a la población, que alienada sigue un modelo de vida pautado (Manonelles Moner, 2016).

²⁰⁰ «Bourdieu sostiene que el cuerpo –pensado como un “producto social”– muestra la confrontación entre un cuerpo normativo, dominado, disciplinado, condicionado y modelado por la cultura y las relaciones de poder, y un cuerpo subversivo. Es decir, se perfilan distintas percepciones del cuerpo dependiendo si este corresponde al cuerpo legítimo de los que dominan o bien al cuerpo ilegítimo de “los que son dominados”» (Manonelles Moner, 2016, 345).

de los sesenta supuso una ruptura con esta concepción del mundo. Y esa ruptura todavía sigue en pie, desarrollándose (Pontbriand, 2014, 12).

De esta forma, la performance devuelve el cuerpo al sujeto, le devuelve la corporalidad. El cuerpo retorna a ser carne y a tener una presencia, una presencia que se pone en juego y se activa frente a las distintas circunstancias a las que se enfrenta.

A partir de los años 70 se desarrolló una performance estrechamente vinculada al feminismo, que buscaba en este arte de acción una forma de «materializar» sus discursos y luchas políticas. En este contexto, la performance fue un espacio para lo colectivo y para salir de la esfera privada o de la casa –espacio determinado para la mujer– y pasar a la esfera pública. Beatriz Preciado plantea la performance feminista de esa época como un espacio político:

Las prácticas artísticas y políticas performativas no encuentran su lugar propio en el cuerpo individual, sino que son siempre una transformación de los límites entre el espacio privado y el espacio público. La performance es siempre y en todo caso creación de un espacio político (2009, 9).

Más allá de la resignificación o de la resistencia a la normalización, las políticas performativas van a convertirse en un campo de experimentación, en el lugar de producción de nuevas subjetividades y por lo tanto, en una verdadera alternativa a las formas tradicionales de hacer política (Preciado, 2009, 13).

Esto sucede tanto en Europa como en Estados Unidos y América Latina, la performance como disciplina ofrece a la mujer un espacio de expresión muy amplio, que le permite desarrollar toda su performatividad en una relación profunda con la historia y con el cuerpo:

El cuerpo de la *performancera* es el soporte de la obra; su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto; son creadoras y creación artística simultáneamente. Al tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo, exploran su problemática personal, política, económica y social. Reflexionan sobre el arte mismo, sobre el papel del artista y sobre el producto; analizan sus límites, sus alcances y sus objetivos; cuestionan la separación entre el arte y la vida; y establecen una compleja relación con su audiencia. En el performance, las artistas se presentan a sí mismas, es la acción en el tiempo real; convierten su cuerpo en el significado y significante, en objeto y sujeto de la acción (Alcázar, 2008, 333).

En la performance hay un cambio sustancial respecto del arte en general y sobre todo respecto del teatro, se trata pues de que el performer²⁰¹ no está representando a un personaje o una acción, la performance es un acto de presencia y no de representación.²⁰² Como explica Gómez-Peña:

En el escenario, los artistas de performance rara vez «representamos» a otros. Más bien permitimos que se desdoble la multiplicidad de nuestros «yos» y nuestras voces y que representen sus fricciones y contradicciones frente a un público. [...] Cuando Anna Deveare-Smith, Elia Arce, o Eric Bogosian «ejecutan» múltiples personajes, no los «representan» ni los actúan. Más bien, ellos se morfean dentro y fuera de ellos sin desaparecer completamente como «ellos mismos». Más bien ocupan el espacio entre actuar y ser ellos mismos (2005, 218).²⁰³

Subyace muchas veces en la performance la idea de ritual, lo místico y ancestral,²⁰⁴ que se vincula en gran medida con los estudios desarrollados en el ámbito de la antropología social conocidos como «rito de paso». Así como también está muy presente el tema de la identidad. De igual modo, el riesgo, el peligro los límites son desafiados continuamente, ya sea los límites personales –la resistencia física y psíquica–, los grupales o sociales –la desnudez, el

²⁰¹ «The performance artist can best be described as an individual who is engaged in a learning, problem-solving or problem-seeking project. It is about challenge; challenge the self and the environment. The term *challenge* has been the most common use for the artists I have interviewed. However, it is not necessarily about challenging traditional political conflicts, but challenging oneself and the audience to be more aware of its surroundings, both political and existential» (Sandström, 2010, 21).

²⁰² Esto se vincula con las teorías del lenguaje desarrolladas por Austin, como explica José Antonio Sánchez: «Como se trataba sobre todo de desprenderse de los formatos impuestos por el sistema y de plantear resistencias a los modos de convivencia establecidos, las actuaciones corporales, verbales o conceptuales que se proponían seguían el modelo de los enunciados realizativos y no el de los enunciados constativos. No se trataba de constatar, y de ahí que se evitara la representación; se trataba más bien de realizar desde la individualidad, o realizar desde la comunidad» (2014, 92).

²⁰³ Esta idea se pueden vincular con una nueva noción de *identidad de género* que se desarrolla a partir de la teoría *queer*, donde se plantea que la identidad no es innata e inamovible sino múltiple y que se despliega de una u otra forma en los distintos contextos y escenarios (Duque, 2010). Lo cual también se puede asociar con los ideales marxistas que retomaba Anton Vidokle en la introducción de esta tesis.

²⁰⁴ «La vertiente ritual es muy importante en el performance latinoamericano. La recuperación de las tradiciones primigenias, de ceremonias religiosas y de actos chamánicos son tópicos que se abordan reiteradamente. El tema de la identidad se aborda frecuentemente con relación a las raíces etnoculturales y se retoman la imaginería y la cosmogonía ancestral, como se ve en algunas acciones realizadas en Cuba, Brasil, México y Venezuela, que tienen fuertes ecos del pasado y en las que se presenta el cuerpo y su relación con lo sobrenatural. Se crea un espacio sagrado y se incorporan elementos dotados de una significación mística, como la sangre, la tierra, el agua, las flores, las velas y el copal» (Alcázar, 2008, 334). Cabe destacar que este rasgo ritual y místico no se limita a Latinoamérica, sino que también se puede pensar en las obras de Joseph Beuys, por nombrar un ejemplo.

dolor, el hambre, el sufrimiento, el flagelo o autoflagelo– y hasta los institucionales, como se verá más adelante.

Ante todo, la performance prioriza lo inmaterial, el encuentro, la experiencia, el proceso en lugar del producto. De esta forma se ejerce una crítica al mercado del arte y al capitalismo. Sin embargo, más allá de esta declarada intensión contra la mercantilización del arte, en los últimos veinte años se vienen registrando formas y modelos de comercialización del arte de acción, de la performance y de las instalaciones, algo inconcebible en los años 60 y 70.²⁰⁵ A pesar de que el mercado trate de apropiarse de estas prácticas, esto no las inhabilita inmediatamente, sino que todavía hay lugar para un arte performativo que vaya en contra del mercado y de la objetivación y el fetichismo del arte, que ofrezca resistencia y ponga el foco en los problemas sociales de la actualidad (Goldberg, 2010b; Sánchez, 2014).

Este carácter inmaterial de la performance supone cierta tensión en su vínculo con las instituciones. El museo en sus inicios (siglos XVIII y XIX) fue concebido como un espacio para guardar y conservar los bienes patrimoniales, este tipo de instituciones buscaron atesorar los bienes materiales y luego exponerlos para su adoración y contemplación. Sin embargo, de un tiempo a esta parte el museo se ha mostrado permeable a otras formas de representación –o presentación– no tradicionales, como las instalaciones o las performances. Pero estas nuevas formas no solo suponen un nuevo formato o un cambio en la materialidad o inmaterialidad de las obras, sino que además suponen repensar para qué sirve un museo y cuál es su función.²⁰⁶ Lo que remite a otra pregunta importante: ¿cómo puede darse a conocer

²⁰⁵ «Una vez que el trabajo inmaterial ha adquirido más valor que el material y el propio trabajo ha sido convertido en mercancía, el que haya o no haya obra (sea este objeto o acción) resulta secundario, pues el valor se acumula en el nombre. La conversión del trabajo inmaterial en mercancía afecta al núcleo de resistencia de la performatividad, tanto en su versión manifestativa como en su versión realizativa. La fetichización del nombre es el síntoma de este nuevo modo de capitalización. Pero el nombre puede ser también pura manifestación o pura realización. Desactivar la productividad del nombre puede ser el reto al que tanto los artistas de destino como los de carácter se enfrentarían para hacer efectiva su resistencia a la cultura especulativa» (Sánchez, 2014, 105). En esta fetichización del nombre se podría comprender el caso de Marina Abramović, una artista de performance cuyo reconocimiento y fama llega casi al estatuto de marca.

²⁰⁶ «La performance permite al mundo real infiltrarse en los muros normalmente cerrados de la institución. Deconstruye muchas cosas en el museo: el rol del observador/espectador que se convierte en el de un «activador», el significado y la exposición de los objetos, la creciente presencia de los cuerpos o la importancia que se les atribuye, la ampliación de los temas que se abordan en relación con el mundo real, la creciente transversalidad de las formas que tratan estos temas, el rol del comisario o del educador, junto con muchas de las demás funciones en la organización, la forma de manejar las comunicaciones» (Pontbriand, 2014, 14).

la performatividad? ¿Corresponde que esta se haga presente en el museo o, en realidad, debería realizarse en otros espacios, como en sus inicios, en la calle, el cabaret o el teatro...?²⁰⁷

Llevar la performance hasta las salas de los museos es, entonces, una declaración de intenciones: reclamar la institución como un lugar en el que se ensayen otras fórmulas de acercarse al conocimiento del arte del pasado reciente y del presente, al mismo tiempo que se establece como una plataforma de su audiencia para la experimentación y la imaginación. [...] En esta búsqueda, el museo también concentra su deseo de superar su vieja condición de mero panteón de objetos de valor pero sin alma. Ha encontrado una forma de acercarse a una cultura contemporánea que se pretende cada vez menos material y más cercana a la noción de experiencia que de contemplación (Barenblit, 2014, 8).

En un inicio la performance apareció en el museo a partir de la documentación, ya fuera fotográfica o filmada, con escasos acontecimientos de *live art*.²⁰⁸ Sin embargo, desde 2005 en adelante se han ido registrando una serie de inclusiones de la performance en los ciclos de los museos, lo que ha dado gran visibilidad al género. En 2005, en Nueva York tuvo lugar la primera bienal dedica a esta disciplina, llamada *Performa*, dirigida por RoseLee Goldberg, teórica de referencia en el tema. Posteriormente, museos de referencia como el MOMA y la Tate han realizado importantes ciclos de performance, sobre todo a partir de artistas como Marina Abramović y Tino Sehgal (Albarrán y Estella, 2017).

Si bien una de las características más distintivas del *performance art* es que la acción sea en vivo –*live art*, como ya mencionó Goldberg– a partir de los últimos años de los 70 y principios de los 80 comenzaron a aparecer otro tipo de performances que se hacían en privado

²⁰⁷ En 1970, Tom Marioni fundó en San Francisco el Museum of Conceptual Art (MOCA), el cual tuvo un rol fundamental como espacio alternativo para la difusión de la performance «Marioni invited such artists as Nauman, Acconci, Barbara Smith, Howard Fried, Terry Fox, Robert Barry, and others whose work was difficult to exhibit in conventional exhibition spaces. He astutely framed the context of their performances with the word “museum”, endowing MOCA, and the art shown in it, with historical significance. MOCA was one of the first artist-directed alternative spaces to specialize in installation, language and conceptual works, video, and especially performance» (Stiles, 2014, 691).

²⁰⁸ «Hasta hace no mucho tiempo –y todavía hoy–, las exposiciones que tematizaban trabajos performativos parecían centrarse en sus rastros documentales –fotografías, vídeo, memorabilia–, restringiendo las acciones a las inauguraciones o eventos paralelos. Sin embargo, desde hace poco más de una década se ha generalizado la presentación de escenificaciones o re-inversiones –*re-enactments*– y performances delegadas en el espacio dedicado al arte y se han multiplicado las exposiciones e iniciativas institucionales que tratan de superar la anterior retórica documental que envolvía la performance para recuperar los elementos experienciales –vivenciales– de lo performativo» (Albarrán y Estella, 2017, 15).

y eran fotografiadas o filmadas. Aquí la fotografía o el video pasan a cumplir un rol fundamental como testimonio y evidencia de la acción que tiene lugar en la esfera privada de cada artista. Este fue el caso de artistas como Martha Wilson, Cindy Sherman, Bruce Neuman, Lotty Rosenfeld, entre otros (Hinojosa, 2017; Stiles, 2014).

En la actualidad esta dicotomía entre el testimonio –ya sea fotográfico en video o el formato que sea– y el *live art* sigue presente, artistas como Marina Abramović y Tino Sehgal pueden servir para ejemplificar ambas posturas. Abramović realizó una retrospectiva de su obra en el MOMA de Nueva York en el año 2010, allí ofrecía una serie de documentos y archivos que testificaban gran parte de su obra, además había otros artistas –entrenados por ella– realizando algunas de sus performances y ella permaneció en el museo performando *The artist is present* (2010) los 3 meses que duró la exposición. Para esta artista la difusión de su obra es muy importante, cuantas más personas puedan apreciarla y conectar con ella mejor, por ello considera que parte de su trabajo es transmitir la performance a través de la enseñanza de otros artistas y la difusión. Por su parte, Tino Sehgal ofrece una mirada completamente diferente, un artista que ha logrado que la mayor parte de su obra no sea fotografiada, filmada o registrada bajo ningún formato. Pues para él ese momento es irreplicable y pierde sentido en una reproducción, es justamente el encuentro y la experiencia sensible la que lo dota de significado (Manonelles Moner, 2016).

A su vez, la performance resulta conflictiva para la crítica de arte, en tanto cuestiona fuertemente casi todos los aspectos más reconocidos y valorados del arte a lo largo de toda su historia, siendo uno de ellos su resolución matérica. En palabras de Goldberg:

La performance sigue siendo un desafío tanto para los críticos de arte como para el público, ya que continúa cuestionando los criterios básicos por los cuales se evalúa el arte. La postura de los artistas de performance ha sido históricamente radical: contra el establecimiento (ya sea arte o política), contra la comercialización del arte y contra el estricto confinamiento de museos y galerías. Los artistas de performance han actuado en contra de la creencia primordial de que el arte se limita a la producción de objetos de arte, insistiendo en que el arte es principalmente una cuestión de ideas y acciones. Cada performance requiere que el público experimente la realización de una obra de arte en lugar de contemplar objetos estáticos dentro del marco de una exhibición (Goldberg, 2010a, 26).

Esto se vincula con otro rasgo esencial de las artes performativas, que es la temporalidad, el tiempo de la acción y de su realización es el tiempo y la durabilidad que tendrá la obra en sí, pudiendo ser este de segundos, minutos o días. Esta característica la diferencia por completo de las obras de arte materiales, aquí el proceso de creación y recepción se da en simultáneo, la recepción deja de existir como tal y pasa a ser una experimentación.²⁰⁹ El momento de recepción se convierte en un espacio de encuentro y presencia:

El *acontecimiento*²¹⁰ sustituye o desplaza al objeto u artefacto artístico, centrando su atención en la acción artística, en un espacio y tiempo que involucra activamente a espectadores/as y artistas. Otorgando al cuerpo del sujeto artista (performer) un rol transformador a los modos de relacionarse con sus espectadores [...]. En lugar de una obra de arte, que es independiente de artistas y receptores, se crea y genera un acontecimiento en el que todos los presentes se involucran. Lo que implica que los espectadores no tienen frente a sí un objeto independiente de ellos que pudieran percibir e interpretar una y otra vez de modo distinto. Sino más bien, tiene lugar una situación en el «aquí y ahora» (*hic et nun*), en la que los presentes comparten un mismo espacio y tiempo, convirtiéndose en co-sujetos (Cortés et al., 2018, 11-12).

Así como el cuerpo es esencial en la performance, el público también es revalorizado. En el giro performativo las audiencias ocupan un espacio central en la escena,²¹¹ dejan de ser meros espectadores y se convierten en parte constitutiva de la obra, a veces como convidados, otras como coautores, partícipes, intérpretes...²¹²

²⁰⁹ Se entiende aquí *experiencia* de acuerdo al concepto de John Dewey que es retomado por Cometti: «la experiencia posee virtudes terapéuticas, tanto más apreciables en la medida en que ponen en juego las potencialidades de lo que designamos comúnmente por medio de la palabra “arte”. La “performance” [...] se puede certificar legítimamente por ser precisamente una “experiencia”, y porque restablece la continuidad que toda experiencia presupone y actualiza» (2014, 56-57).

²¹⁰ En inglés se suele utilizar la palabra *evento*, pero para mantener el significado y sus connotaciones es preferible utilizar la palabra *acontecimiento* en castellano. Tal como señala Grumann Sölter: «En el caso de una traducción al español la mejor sería *acontecimiento* ya que el término *evento* ha tomado la connotación de espectáculo comercial o proporcional, mientras el acontecimiento remite a ese espacio-tiempo único e irrepetible que buscamos como un acontecimiento o situación-teatro: aquella “contingencia del instante” como la describen Fischer-Lichte y Roselt» (2009, 128).

²¹¹ «Sehgal reflexiona en sus obras sobre la propia naturaleza del arte de acción y expone la necesidad de crear unas propuestas en las que el espectador devenga la figura central: “Lo que me disgusta de la palabra performance es que implica un antagonismo entre el intérprete y su público, en el que el primero es activo y el segundo pasivo. La noción de interpretar algo ante alguien supone que el espectador quede marginado del proceso cuando, para mí, tiene que estar siempre en el centro”» (Manonelles Moner, 2016, 343).

²¹² Esta idea necesariamente se vincula con las teorías de Rancière y su escrito *El espectador emancipado* (2008). «Aparecen nuevos espacios de diálogo, desde el silencio, al detenerse y al mirar a los ojos, al sostener la mirada, creando una relación emocional que dista del “ruido” que desvía la atención y distrae de lo esencial

Los artistas que llegaron a la performance pudieron investigar su relación con su público, de quien previamente habían estado muy alejados. Se puede decir que antes de la performance, el público del arte vio el trabajo de los artistas, el producto del arte, con mayor regularidad que al artista o la producción de arte en sí. Con la performance fue a la vez testigo de ambos. Como tales, los artistas tuvieron un nuevo acceso a la recepción de su trabajo, que ya no dependían únicamente de críticos y comerciantes, con sus propios intereses en juego, y lograron cierto grado de control sobre la presentación y el destino de su trabajo (Nickas, 2010, 5-6).

Tal como señala la cita anterior, gracias a la performance un gran número de intermediarios perdieron valor y lugar, ya que dejaron de ser necesarios tal como se los conocía. El problema que supone pensar en la mediación a partir de la performance es que esta misma se define como inmediata, no en el sentido que le atribuye Oriol Fontdevila a esta palabra, sino como un arte que se produce en presencia tanto del artista como del espectador, razón por la cual a priori no hay una necesidad de mediación.

Sin embargo, se puede pensar aquí la mediación como una articulación con el entorno, con el contexto que rodea y da marco a cada performance. El contexto, al igual que el público, es central a la hora de vivenciar una obra de performance en tanto su contenido está tanto dentro como fuera de ella. De esta manera, una forma posible de pensar la mediación desde el giro performativo sería el marco que debe generarse para que tenga sentido realizar una performance dentro de una institución museal, para ello es preciso revisar todas las dificultades que entraña el vínculo performance-institución y trabajarlo desde la mediación.

A su vez, el artista de performance en muchos casos es uno de los principales mediadores de su obra, en tanto esta es parte de su vida y de su quehacer artístico, razón por la cual están

en la comunicación humana. Esta potencialidad del “mirar” la destacaba Jacques Rancière en *El espectador emancipado*, cuestionando directamente la oposición entre mirar y actuar, pues según el pensador francés mirar deviene una manera de “interpretar el mundo” que ya es una manera de volver a configurarlo y transformarlo. Para Rancière los espectadores son observadores e intérpretes tal y como explica: “El poder común a los espectadores no radica en su condición de miembros de un cuerpo colectivo; ni siquiera consiste en una clase particular de interactividad. Lo que asemeja a unos y otros, en la medida en que el camino de cada cual no se parece al de ningún otro, es el poder de traducir a su manera lo que están viendo, es el poder de conectarlo con una aventura intelectual. El poder común de la igualdad de la inteligencia. Este poder une a los individuos en la medida en que los mantiene separados, en la medida en que son capaces de servirse de él para abrirse su propio camino” (...) “No tenemos que transformar a los espectadores en actores, tan solo tenemos que reconocer que cualquier espectador es ya un actor de su propia historia, y que el actor es igualmente espectador de la misma historia”» (Manonelles Moner, 2016, 339).

íntimamente ligados. La obra de un artista de performance no se puede desvincular de la historia personal de dicho artista, ya que se inciden mutuamente, se entrelazan en un diálogo continuo –recuérdense los comentarios que hacía antes Guillermo Gómez-Peña–. Pero además el curador o la institución puede ofrecer un marco local en el cual contextualizar dicha obra en un momento y espacio particular, resignificando algunos de los temas trabajados por el artista a partir de la realidad colindante.

Es preciso que a la hora de pensar en estas estrategias de mediación, se tenga en cuenta la importancia de no convertir la performance en un mero evento o espectáculo, sino que lo que el curador debe cuidar es que la performance sea un proceso de activación de disidencias y pensamientos alternativos, no un entretenimiento puntual, contribuyendo así a la performatividad de la obra, en tanto su sentido mediado. Esta será la más importante labor que enfrentará la mediación en el giro performativo.

This Variation

La performance *This Variation* (2012)²¹³ de Tino Sehgal (1976)²¹⁴ fue presentada en el *docuemta 13* (2012) de Kassel y consistía en una habitación oscura²¹⁵ en la que al entrar los individuos una serie de performers –contratados y entrenados por Sehgal– comenzaban a hablarles, susurrarles, cantarles y todo lo que les pareciera apropiado en el momento. La «situación construida» de Sehgal duró los 100 días de la exposición.²¹⁶

La obra de este artista se caracteriza, en primer lugar, por su inmaterialidad, Sehgal ha pedido especialmente a las distintas instituciones con las que ha trabajado que no fotografíen o

²¹³ Esta obra fue posteriormente adquirida por el Stedelijk Museum Amsterdam, donde fue expuesta ya dos veces (2015 y 2019) y se ha convertido en una de las obras de la colección preferida por el público.

²¹⁴ Este artista nacido en Londres, con raíces germánicas e indias, se formó en economía política y danza. Su filosofía se conoce como «capitalismo ecológico», el cual parte de la base de que el capitalismo ya ha creado suficientes objetos por lo tanto no es necesario crear más. Por dicha razón en sus performances utiliza la danza, la palabra, la canción o el grito, todas estrategias que se desarrollan únicamente a partir del ser humano, sin la utilización de ningún objeto externo.

²¹⁵ Cabe destacar que la performance se realizó en un antiguo salón de baile de Hessenland, en los suburbios de la ciudad de Kassel. Es interesante cómo desarrolla el concepto de *oscuridad* Martin Welton, en donde lo aborda desde su presencia y no como «ausencia de luz». «The aesthetics of darkness and the visual sensibility they afford provide a sense of the potential presence and movement of others that paradoxically risk being lost or obscured in a cultural milieu of ubiquitous illumination» (Welton, 2017, 497).

²¹⁶ El concepto de *situaciones construidas* fue acuñado anteriormente por la Internacional Situacionista, y busca reemplazar las obras de arte por acciones construidas en el seno de la vida cotidiana.

filmen las situaciones que genera, ya que para él es vital preservar el encuentro.²¹⁷ Es preciso indicar que esta aguda búsqueda por la inmaterialidad no se debe a una ideología política contra el capitalismo, sino que es una estrategia para disminuir la creación de objetos físicos. Según Sehgal, en el mundo actual se debe producir para ganar dinero y poder vivir, de acuerdo con esto él ha conseguido producir de forma inmaterial. De esto da cuenta el mercado del arte, ya que su obra está muy presente en él y cuesta alrededor de seis dígitos en su inmaterialidad.

En segundo lugar, su obra es muy directa,²¹⁸ estas situaciones interpelan de forma inmediata al espectador con preguntas claras y de difícil respuesta, lo que necesariamente conlleva una posterior reflexión, ya sea por la pregunta en sí o por el hecho de que una niña en el medio del Guggenheim de Nueva York plantee dicha pregunta.²¹⁹ Esta es justamente la idea de performatividad que se desarrolló antes.

De igual manera, otro rasgo típico de su obra es el hecho de contratar a *intérpretes* –como él los llama– para realizar sus performances, estos pueden ser bailarines, actores, cantantes, académicos o incluso personal del museo. A los mismos les paga de acuerdo a los parámetros de un salario mínimo. Este artista, a diferencia de la mayoría de los performers, no aparece en escena, sino que opta por contratar personas que lo hagan por él. Sumado a esto, muchas veces sus actores aparecen camuflados entre el público y solo se hacen evidentes a partir de un determinado momento:

²¹⁷ «Sehgal trabaja el valor de lo efímero, de lo incorpóreo, de la experiencia e interacción humanas, no permitiendo fotografiar sus obras ni incluirlas en los catálogos, posicionándose contra la “cultura del espectáculo”» (Manonelles Moner, 2016, 344).

«La producción artística de Sehgal se encuentra estrictamente basada en una política de “no documentación”, la cual significa que no puede existir ningún registro fotográfico o de video de ninguna de estas situaciones artificiales. Parte de la justificación de ello es la liberación del arte sobre la aglutinación causada por la sobreproducción material en el mundo. Este criterio también afecta el modelo transaccional, ya que no existe ningún tipo de recibo o factura impresa que sirva como evidencia de que la pieza ha sido comprada. El proceso oficial de transferencia de derechos ocurre durante un performance, en donde el título de propiedad es conferido por el mismo artista directamente al comprador en presencia de testigos, quienes pueden declarar la legítima existencia de la transacción» (Adrastus Collection).

²¹⁸ Este es el caso, por ejemplo, de la obra *This objective of that object* (2004), realizada en la galería Institute of Contemporary Art, donde al entrar el público en la sala comenzaban a seguirlos 5 performers que cantaban: «The objective of this work is to become the object of a discussion» (Manonelles Moner, 2016).

²¹⁹ Se está haciendo referencia aquí a la performance *This Progress* (2010), donde al comenzar el ascenso al museo Guggenheim de Nueva York el individuo se encontraba con una niña que le preguntaba qué es el progreso; más adelante se cruzaba con un adolescente, un adulto joven y, por último, una persona mayor, todos ellos continúan preguntando y conversando con la persona. Se podría resumir como un diálogo *en* progreso.

No hay coreografías circunscritas, estas se funden por momentos con la actividad cotidiana de la gran sala, alentadas por consignas e historias que se repiten a lo largo de la jornada. Estos relatos son emitidos por los diferentes personajes que se ocultan entre la masa, sin distintivos que los diferencien del resto (Calvo Ulloa, 3 de agosto 2015, §3).

Sehgal utiliza a los intérpretes como instrumentos a partir de los cuales crea sus situaciones construidas. Este artista diferencia su arte de la performance, para él sus obras son más similares a una escultura que siempre está presente.²²⁰ Sin embargo, cabe destacar que como esculturas sus obras requieren otro tipo de acercamiento por parte del público del que requiere efectivamente una escultura moderna. Su obra muta, cada segundo es diferente, por ende el público debería estar presente toda la duración de la performance para comprenderla en la medida en que comprendía la escultura tradicional sobre un pedestal. Sehgal se preocupa mucho por la estética, para él no hay obra si no hay una composición, una agencia, una artificialidad...

El artista discute el concepto de *participación*, tan aclamado por el giro social, al cual muchas veces es circunscrita su obra.²²¹ De acuerdo con Sehgal, toda obra de arte exige un público, si no hay público no hay obra, por más de que la función del público, en algunos casos, sea solo la contemplación, para él esta es una actitud activa, no pasiva –se puede leer entre líneas a Rancière aquí–.²²² Más allá de esto, aquí se comprende su obra plenamente inscrita en el giro performativo, dada la importancia que tiene el cuerpo, la inmaterialidad y la presencia tanto de los intérpretes como del público en sus trabajos.

La audiencia es central en su obra y prefiere referirse a ella en términos de *individuos*, generando situaciones de contacto individual, particular y significativo. No se trata de

²²⁰ Esto se vincula justamente con la durabilidad de sus performances, que deben mantenerse activas durante todo el horario de apertura del museo, lo que implica un gran nivel de organización y resistencia: «Endurance is another part of the equation. The artist demands that his works be presented without pause for eight hours solid, sometimes more, during the venue's opening hours. Teams are replaced, but the piece continues, almost uninterrupted, taking on subtle variations dictated by the practitioners' idiosyncrasies and personal approaches to the project» (Milliard, 2016, 49).

²²¹ Este es el caso de Laia Manonelles Moner (2016) y Jennifer Thatcher (2012), entre otros.

²²² «The conventions that govern our interaction with the piece have much to do with the way we traditionally interact with art objects. Just like most sculptures, Sehgal's *Kiss* is meant to be looked at, circled, absorbed through contemplation. But while Rodin's *Baiser* can be viewed in one circumambulation, Sehgal's *Kiss* is constantly moving, and thus constantly redefining the relationship it generates with the viewer. Sehgal's work demands time from the spectator and a willingness to engage. There are no shortcuts» (Milliard, 2016, 50).

dirigirse al público como una «masa uniforme», sino apelar a sus distintivos personales, a aquellas cuestiones que le interesan e interpelan específicamente a cada individuo. A su vez, es preciso tener presente que el cuerpo del individuo también se pone en juego, en tanto es a partir de las emociones y sus reacciones que vive y experimenta la performance, por ejemplo en *This Variation* el hecho de estar en una sala a oscuras pone de manifiesto las limitaciones del cuerpo humano y la dependencia de la luz para moverse por el espacio, la preponderancia de la vista por sobre los demás sentidos. Aquí esta relación queda invertida, el oído y el tacto pasan a cobrar mucha más importancia a la hora de evitar tropezar con algo o alguien. Si bien cada individuo pasa por un proceso de aclimatación en el cual la vista va adaptándose a la oscuridad y comienza a poder delinear sutilmente las formas sobre el fondo.

En cuanto a la recepción de las masas, es necesario tener presente que sus obras tienden a ser rechazadas o «no comprendidas» –si es que se puede hablar de comprender el arte de performance– por estas, si bien en los últimos años ha ganado mucha popularidad y reconocimiento.

De forma análoga, el espacio en el que se realizan sus obras es muy significativo. Para él una obra de este tipo debe ser expuesta necesariamente en el marco de una galería o museo, una institución que remita a la historia del arte y al mundo del arte,²²³ porque justamente lo que quiere cuestionar es qué es una obra de arte y su dimensión objetual.²²⁴ Igualmente la cantidad de gente puede ser un desafío para algunas de sus obras, ya que debe mantener cierta relación entre el espacio, el público y los intérpretes. Así cada encuentro es diferente, particular y singular, no puede ser relatado, debe ser experimentado de primera mano, como testimonia Angel Calvo Ulloa:

Experimentar el trabajo de Sehgal exige estar ahí, introducirse en el espacio sin información previa o con información imprecisa. Da igual que nos cuenten el final de la película porque no se trata de eso, sino de una experiencia que en algunos casos

²²³ «I ask whether Sehgal could imagine working outside the museum context in a different type of public space –a train station or shopping mall, perhaps. But Sehgal is clear that his work needs to be contextualised within the history of art institutions, and specifically in the context of objects. “My work always deals with the question: what can you do instead of producing objects?” he says. “This ‘instead of’ is really important. You only get the instead of by placing it in a gallery, because immediately –although there are no objects– you think, oh, but where are the objects? You have this comparison going on”» (Sehgal y Thatcher, 2012, 3).

²²⁴ «Sehgal raises questions about what makes a work of art a work of art; about the artwork as an object of value, intellectual property, originality, social processes and the role of the maker and the viewer» (Stedelijk Museum Amsterdam, 29 de enero, 2019).

perturba nuestros sentidos creando una confusión ante la cual, por exceso de influencia del avance tecnológico, parecíamos habernos inmunizado. Sehgal deja claro, de un modo avasallador, que lo que nos rodea jamás dejará de sorprendernos. No es necesario infestar el mundo de criaturas u objetos misteriosos, ni jugar con efectos enlatados a provocar el pánico o la felicidad. Es en las situaciones que se nos muestran incontrolables en las que nos sentimos confusos. Cuando no sabemos qué va a suceder a nuestro alrededor, un mínimo gesto puede fracturar nuestro equilibrio y es ahí donde Tino Sehgal ha decidido rascar (3 de agosto 2015, §6).

Es esta idea de experiencia la que sobresale y perdura de todos los encuentros con la obra de Sehgal. A lo largo de muchos textos, comentarios, críticas y artículos sobre su trabajo si hay un elemento que se repite es la necesidad de narrar en primera persona esa experiencia sensorial, las vicisitudes por las que se enfrentó cada cronista ante la obra. En todos los escritos persiste una necesidad por comprender, mantener, sostener y conservar parte de esa experiencia, como si la sola vivencia no fuera suficiente y hubiera que preservarla de alguna manera para que no se escape, se pierda, huya. Lo que denota la dificultad que supone la inmaterialidad, ese no dejar rastros.

Lo que me corresponde

En 1995, la artista cubana Tania Bruguera (1968)²²⁵ realizó un proyecto denominado *Lo que me corresponde*, donde abrió las puertas de su casa en La Habana y permitió que el público transitara por cinco espacios dentro de la misma: el salón, un baño, dos habitaciones y un estudio. El salón se organizó como una sala de exposiciones, exhibiendo algunas obras de arte. En el baño, que se podía ver por un pequeño agujero, había una modelo desnuda. Una de las habitaciones permanecía casi cerrada, acolchada y con poca iluminación. La otra sala estaba llena de objetos religiosos, tanto afrocubanos como orientales, de donde emanaba un olor a incienso y flores, y se podía escuchar una música sonando. La última habitación oficiaba de estudio de trabajo para la artista, que permanecía inmersa en lo que podía ser otro proyecto.

²²⁵ Bruguera se formó en la Escuela Elemental de Artes Plásticas 20 de Octubre, en la Escuela de Artes Plásticas San Alejandro y en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Posteriormente realizó una maestría en el Instituto de Arte de Chicago. Actualmente reside entre las ciudades de La Habana y Chicago.

Esta obra puede comprenderse tanto como una instalación como una performance. Desde el giro performativo, se puede entender la casa y sus objetos como la puesta en escena de dos acciones en simultáneo que tienen lugar en dos habitaciones de la casa: el baño y el estudio. Las dos acciones son realizadas por mujeres, una desnuda y otra vestida, una encerrada y acosada por los ojos de los visitantes que se entrometen en su mundo y vida privada – ¿qué lugar más privado que un baño?–; mientras que la otra permanece absorta en sus propios pensamientos y acciones detrás de un vidrio por el cual el espectador la puede observar todo el tiempo que quiera. Pero además la casa y sus objetos, especialmente dispuestos, se convierten en *sujetos* de la performance, su presencia no es anodina, sino performativa.

De igual manera, en este espacio el público cobra una relevancia de lo más significativa. Ya que en primer lugar debe dirigirse a la casa de la artista para ver la obra, lo que denota una intención muy marcada, llena de curiosidad y fantasía sobre cómo vivirá la artista. No es lo mismo ir al museo, al museo se puede ir por muchas razones y no todas ellas están vinculadas con el arte o con la intención de querer conocer la vida y obra de una determinada artista. Aquí la intención es doble. Una vez en el lugar, es el individuo el que se adentra en la puesta en escena, como un extraño que entra a una casa por una puerta abierta sin ser llamado. De esta forma va recorriendo las salas, investigando, pensando, sacando sus propias conclusiones, sorprendiéndose o frustrándose, pero interactuando con la obra, formando parte de ella sin siquiera darse cuenta. Él es ese ojo que mira a la modelo desnuda, ese que se adentra en la casa y vida de una artista. Así el público se convierte también en agente de la performance y es sujeto de la misma, es una parte constitutiva de la acción. Sin él la escena pierde sentido y se desvanece.

A su vez el hecho de que la performance sea llevada a cabo en la casa de la artista pone de manifiesto, una vez más, esta relación entre arte y vida, jugando con lo público y lo privado. Este gesto supone también un hecho de resistencia, una forma alternativa de hacer y exponer arte, bajo otro circuito, no legitimado por la institución. Esto es justamente lo que hizo la artista durante la Sexta Bienal de La Habana en 1997, cuando no le permitieron participar de

la bienal. Bruguera, junto con otros artistas, abrieron su casa para realizar las performances allí, inaugurando un recorrido alternativo o un contracircuito de la bienal.²²⁶

La obra de esta artista se caracteriza por un marcado interés político y social, su cuerpo queda puesto a disposición del cuerpo social, los límites se vuelven borrosos y su cuerpo encarna el cuerpo de la mujer cubana y el cuerpo de Cuba. Su obra es dual, sus gestos se puede interpretar de maneras diversas.²²⁷ Desde sus trabajos muchas veces ofrece una crítica al autoritarismo, a las jerarquías, al régimen cubano, entre otros. También ha trabajado mucho el tema de las migraciones y el dolor de morir fuera de la tierra de origen.²²⁸ En sus performances muchas veces introduce elementos propios del ritual y, casi siempre, se auxilia de objetos, todos ellos cargados de un simbolismo profundo, tanto sobre sus raíces afrocubanas como por el hecho de ser mujer.²²⁹

En su obra el contexto es un factor muy importante. Las performances no pueden ser trasladadas de un espacio a otro tan sencillamente como si de esculturas se tratase. Sino que su relación con el espacio circundante es más estrecho, lo que lleva a una profunda revisión y reflexión sobre los distintos elementos que la componen y cuáles son sus significados en cada contexto. En cada puesta en escena los significados se ven alterados. En esta pieza en particular, la casa cumple un rol fundamental, al igual que el hecho de que se pueda observar el baño desde un pequeño agujero, lo que necesariamente remite a la idea de *voyerismo*. De igual manera, el hecho de que haya una modelo desnuda dentro del baño resignifica todos los demás elementos y su puesta en relación. Lo mismo se puede decir del estudio y la presencia de la artista allí, detrás de un vidrio.

²²⁶ Se hace referencia aquí al trabajo *El peso de la culpa* (1997), una de las obras más conocidas y difundida de la artista, cargada de simbolismos sobre su tierra y la historia de su país.

²²⁷ Bajo estos temas se pueden enmarcar una gran cantidad de obras de la artista, por mencionar algunas *El susurro de Tatlin #5* (2008, Tate Modern), *Yo también exijo* (2014, La Habana). En 2016 fundó el Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR), el cual tiene por misión crear herramientas pacíficas para el cambio de las políticas públicas y la alfabetización cívica de Cuba.

²²⁸ Este es el caso, por ejemplo, del proyecto llevado a cabo en Queens, denominado *Movimiento inmigrante internacional* (2011), a través del cual se trabajan los problemas que enfrentan los inmigrantes en Estados Unidos, donde acuden por ayuda para aprender inglés y cuestiones legales. Este proyecto fue patrocinado por el Queens Museum of Art y Creative Time.

²²⁹ Se hace referencia aquí al uso de sangre, tierra, agua, pelo, piedra y cordero a lo largo de su obra.

Reflexiones finales

Se puede vincular sin dificultad el giro performativo con el giro social, muchas de las prácticas que se han mencionado aquí suelen asociarse al giro social o hacer ecos en este. Sin embargo, hay ciertos rasgos y características propias de lo performativo que no necesariamente aparecen en el giro social, pueden verse como un apéndice, con una lógica propia o como otro enfoque, con sus propias variantes.

Como se expuso antes, en la performance el cuerpo tiene un valor fundamental, es el principal instrumento de trabajo, es sujeto y a la vez objeto, es forma y contenido. Aquí la obra se convierte meramente en experiencia, no hay nada más, es ese «intercambio vacío» que critica Marcela Iacub (2011). Una vez desaparece el cuerpo –ya sea el del artista o el del público, los dos están ahí en su calidad de cuerpos– se desvanece la obra. La lógica del arte relacional se queda corta aquí, pues se trata de un proceso mucho más interno y trascendental, que no apela tanto a lo colectivo sino a lo individual. Esta transformación o interpelación al público se da en la relación de uno a uno, los grupos se desintegran y cada cual sigue sus propias intuiciones, curiosidades, fantasías y miedos.

En el giro performativo los espacios y los objetos se modifican y cobran nuevos significados, todo aquello que parecía inofensivo o fortuito empieza a cobrar sentido, un sentido que se teje en silencio y de forma intermitente, en la psique de cada individuo. La performatividad en su doble significación logra activar en las personas un proceso lento y pausado de reflexión, que no necesariamente significará un cambio, pero que no por eso pierde valor o se vuelve nulo, sino más bien silencioso, casi como un susurro.

Se puede establecer un paralelismo entre la performance y la música –salvando las distancias–, en tanto las dos apelan al público por medio de la experiencia sensorial. Para responder a ambas no es preciso saber solfeo, cómo hacer los acordes o entender el tema si quiera, sino que se trata del efecto y la sensación que evocan en cada individuo, pudiendo ser esta positiva o negativa y todo un abanico de posibilidades intermedias.

En el caso de Sehgal todos los elementos materiales y objetuales son desdeñables y apela meramente a las personas y su relacionamiento físico y psíquico. Aquí el uso de la palabra y del cuerpo remite igualmente a un uso ritual y ancestral. Mientras que en el caso de la obra

de Bruguera, los objetos cumplen un rol fundamental, materializando y teniendo una presencia vital en la experiencia de la obra, que retoman la historia del lugar y del ritual.

Es preciso señalar que en un ejemplo la obra se circunscribe a los círculos tradicionales de difusión, en este caso la *documenta 13* de Kassel, que si bien no es un espacio expositivo tradicional si tiene cierta institucionalidad y un muy marcado reconocimiento en el ámbito artístico. En cambio, en el caso de Bruguera se sale por completo de estos círculos de reconocimiento y se inmiscuye en el espacio urbano, social, público y privado a la vez. Las connotaciones en uno y otro caso son muy diferentes, en tanto en el primero las personas están más predispuestas a recibir ciertos estímulos y los compararán con otros parecidos o diferentes que hayan tenido en circunstancias similares; mientras que en el segundo caso la experiencia es necesariamente refrescante y nueva, en tanto no es común que las personas recorran la casa de un artista aún vivo y con personas performando acciones en ella.

Como se comprende a partir de todo lo anterior, el giro performativo apela a la inmediatez de sus realizaciones, en el sentido de que no sea necesaria una mediación entre el artista, la obra y el público, en tanto no hay espacio para un tercero en cuestión que medie entre dos partes en conflicto con una brecha entre ellas, aquí la brecha ha desaparecido. Obra y público se unen en una misma cosa, se trata de una experiencia de la cual todos forman parte y pueden tener injerencia sobre la situación que se construye –se utiliza la expresión verbal «poder tener injerencia» porque el público no siempre utiliza este recurso, si bien está a su disposición–. Sin embargo, más allá de esto, sí parece haber una creciente demanda por una mediación entre el arte de performance y la institución.

Esto se vincula con la difícil relación que ha tenido desde un inicio el género de la performance con la institución, en tanto justamente surgió como un movimiento de ir en contra de esta. En este marco, el curador tendrá como desafío articular una serie de estrategias que acerquen la performance al museo y que a su vez deconstruyan, en cierta medida, la formalidad atávica e inamovible de dicha institución; buscando generar espacios dentro y fuera de los museos que puedan ser activados por medio de la performance, sin caer en la espectacularidad o la banalidad. Aquí el museo se piensa como una plataforma para la reflexión de las audiencias.

Conclusiones

A través de esta tesis se exploró la relación entre arte y sociedad a partir del concepto de mediación, entendiendo esta como una estrategia de articulación, facilitación y agilización de las dinámicas culturales, del intercambio y el diálogo entre las partes, de la incidencia mutua del tejido social y el campo del arte, como dos agentes inmersos en una relación indisoluble. A su vez, se planteó un modelo posible de curador como agente que posibilita la mediación en concordancia con cada uno de los giros. También se observó cómo se reconfigura la institución museal y con esta la concepción de las exposiciones cada vez que se reconfigura dicha relación.

En cada capítulo se dejó constancia de los distintos programas de mediación que se vienen llevando cabo en el ámbito artístico, respondiendo al giro educativo, giro social y giro performativo, que fue como se estructuró el trabajo. Se presentaron los tres giros con sus respectivas características, aciertos y desacierto, así como se brindaron numerosos ejemplos para una mayor comprensión de cómo se manifiestan en la práctica cada uno de ellos. Asimismo, se mencionaron las principales dificultades y críticas de cada enfoque y cómo estas repercuten en el alcance de los mismos. Si bien se presentaron los tres giros por separado, a partir de sus características más distintivas, es evidente que las relaciones entre uno y otros son muy estrechas y sus límites son lábiles. No se pueden pensar como esferas cerradas y autónomas, sino más bien como células en expansión que reconfiguran sus límites, dependiendo del contexto pueden expandirse o ceñirse.

El giro educativo tiene como finalidad la producción de conocimiento y la resignificación de las obras de arte a partir y desde la comunidad. Se parte de la comprensión del museo como un espacio abierto, social, participativo y, sobre todo, para el aprendizaje, en donde se intenta construir el conocimiento a partir de una mirada local, heterogénea y polifónica para que tengan lugar todas las subjetividades posibles. Para ello se deben cuestionar y repensar las relaciones sujeto-objeto y público-institución. En tanto no es el objeto el que posee unos significados que le son intrínsecos, sino que estos son atribuidos al objeto por la comunidad; y no es la institución la que tiene el conocimiento o la verdad, sino que estas nociones deben ser construidas, actualizadas y cuestionadas en conjunto con la comunidad.

En este contexto, la curaduría se concibe como un proceso horizontal, crítico y deconstructivo. Este rol debe cuidar que a través de estos proyectos no se perpetúen u acrecienten las desigualdades de acceso al arte y la cultura, debe abogar por la democratización del arte y el capital cultural a la mayor cantidad de públicos posibles.

Por la propia lógica interna y horizontal de este tipo de proyectos, los resultados son inciertos, una vez que se habilita un proceso de este tipo el devenir del mismo no está pautado y necesariamente es inesperado. El resultado podrá ser una exposición, un taller, un *meeting*, un encuentro, una clase, un programa, entre muchísimas posibilidades, en donde fallar también es una opción válida.

El giro social, por su parte, busca generar espacios-tiempos para la desalienación del público. A través de las distintas prácticas de arte social se quiere activar a las audiencias, hay una trasposición entre el rol del autor y el del espectador. Aquí el público se vuelve un agente activo –si bien en la contemplación de las obras también hay una interpretación personal y subjetiva, como deja en claro Rancière– pasa a tener injerencia sobre la construcción de la obra y su significación.

El arte relacional entiende el museo como un espacio social, como un espacio de lucha política para trabajar y reflexionar sobre las diferencias y las desigualdades. Bishop destaca sobre todo la importancia política de este tipo de arte, que a través de las relaciones humanas que genera intenta revertir las jerarquías imperantes en la sociedad actual. En este marco, la exposición de arte se convierte en un intersticio social, pudiendo tanto perpetuar las relaciones hegemónicas y capitalistas como cuestionarlas en pro de unas horizontales, anticapitalistas y antitotalitarismos.

En el marco del arte dialógico, el curador se convierte en un agente relacional, su principal función será la de poner en contacto y establecer redes relacionales entre las distintas instituciones y comunidades, dentro y fuera del museo, superando sus límites. Su desafío aquí tendrá que ver con acusar las diferencias y trabajarlas en el seno de la comunidad, cuidando no volverse elitistas a través de discursos excesivamente teóricos que se alejen de la población, en lo que Heinrich llama el *efecto perverso* de la mediación.

Por último, el giro performativo desde sus inicios se demarca en contra del mercado del arte y el capitalismo, a través de distintas estrategias que buscan desmaterializar el arte,

quitándole valor al objeto y reivindicando el proceso. La performance, entendida como *live art*, privilegia la comprensión de la obra de arte como experiencia y momento de encuentro, entre el artista y el espectador. Este arte de acción busca en última instancia generar algún tipo de incidencia, por más mínima y silenciosa que esta sea, en el individuo. En este tipo de arte se revaloriza el lugar del público, que se vuelve parte de la obra, sin el espectador la obra no tiene lugar, se construye en conjunto con él.

La performance tiene un rol decisivo en la liberación de los cuerpos, aquí el cuerpo es un cuerpo disidente, un cuerpo no normativo. La performance devuelve el cuerpo al arte y a la sociedad desde su presencia y desde su agencia, tanto como objeto como sujeto. A partir de aquí se han trabajado mucho temas como la identidad, la sexualidad, los roles sociales y los ritos de paso, entre otros.

La inmaterialidad y temporalidad de los acontecimientos de performance suponen un gran desafío y conflicto para las instituciones de arte. Para que estas puedan acoger la performance deben deconstruirse como almacenes y reconstruirse como plataformas que habiliten la reflexión de las audiencias. En este caso, la mediación viene a insertarse en el conflicto entre la obra de performance y la institución. Su rol deja de estar vinculado a la relación arte-público y pasa a encarnar la problemática que supone exponer o contener obras de performance dentro de un museo. Esta es la labor que tendrá el curador en el marco del giro performativo, la de trabajar, cuestionar y problematizar estos vínculos y relaciones.

Si bien en el arte se vienen dando cambios significativos desde los años 70, estos no han sido acompañados por las correspondientes adaptaciones en las instituciones, la crítica, la academia ni las audiencias del arte. Esto, por supuesto, no es responsabilidad de estas últimas. Sino más bien de los museos, la academia y la crítica, con sus respectivos profesionales, que perpetúan la construcción de relatos expositivos desde una mirada hegemónica, normativa y jerárquica. De esta forma, se inhabilitan y deslegitiman otro tipo de prácticas, que quedan relegadas a los márgenes, en una consecuente situación de precariedad.

Un aspecto clave a tener en cuenta en los proyectos de mediación y una de sus principales limitantes es su falta de prestigio y reconocimiento, tanto dentro como fuera del mundo del arte, lo que se manifiesta en una baja sostenibilidad. La mediación queda circunscripta siempre al término *proyecto*, lo cual de por sí limita su duración y alcance. Rara vez se habla

de programas de mediación, en un marco más amplio e institucional, de mayor alcance y durabilidad en el tiempo. Así las prácticas de mediación quedan reducidas a escasos proyectos puntuales, en base al esfuerzo personal de unos pocos que creen en un «arte para todos», sin por ello caer en la idea ilusa de que toda la población tendrá acceso en igualdad de condiciones. Se trata justamente de problematizar estas diferencias y es allí donde la mediación y la figura del curador tienen un rol esencial.

Esta falta de sostenibilidad se enraba con la precariedad que experimentan, por lo general, estas prácticas. Esto se debe a que habitualmente cuentan con presupuestos extremadamente reducidos, espacios expositivos menores, nula difusión de sus actividades, limitados recursos humanos y breves plazos de exposición. Todo lo cual continúa desprestigiando los resultados obtenidos y así, en un círculo de difícil desenlace.

En cuanto a la autoría, en algunos casos, el curador y/o los artistas han relegado su lugar de autores para ponerlo al servicio de la comunidad. Mientras que en otros esta noción sigue estando presente, pero admite la colaboración o participación de otros agentes en el proceso de creación. Es importante intentar dismantelar la tradicional idea de autoría, para desarmar el «aura» que continúa embistiendo a la figura del artista. Cuanto menos importe el artista como persona en sí más inmerso estará el arte en el tejido político y social.

El punto anterior se relaciona justamente con la preponderancia de las audiencias por sobre los artistas. En una experiencia el creador pierde importancia, mientras que el rol del espectador se ve revalorizado, ya que es aquel que experimenta y vivencia la obra. En los tres giros abordados en esta tesis las comunidades o los individuos son centrales y parte integral de la obra de arte. En todos los casos mencionados el valor del público aumenta notablemente respecto del arte moderno.

Cuando se habla de arte performativo, arte relacional y proyectos educativos persiste una clara priorización de los aspectos éticos por sobre los estéticos. Tiende a juzgarse la idea, su conceptualización y su coherencia interna por sobre cualquier aspecto formal u estético. Lo que se vincula con otro nudo de tensión clave en la mediación, que es el de la crítica de arte. Esta parece perdida ante las prácticas artísticas actuales, no sabiendo cuál es su rol o si tiene razón de ser. Tal vez un rol que puede llegar a desarrollar la crítica en el arte contemporáneo actual es el de proponer nuevos parámetros y criterios estéticos a través de los cuales juzgar

el arte. En un momento en que el arte ha devenido en experiencia y el rol de espectador ha pasado a ser uno mucho más activo es preciso reajustar los criterios estéticos y de valoración del arte: ¿cómo apreciar una experiencia?, ¿cómo se puede saber si una experiencia es efectiva?, ¿cuánto aporta el espectador a la construcción de la obra?, ¿en qué medida y cómo se ve implicado? Sin duda este tema no ha sido agotado hasta la fecha.

Esto también se vincula con la continua adherencia a una tradición del arte, concepción del museo y de la exposición de arte modernos. Están aún presentes y son considerados prestigiosos y potentes los conceptos de autor, curador en su sentido más tradicional (*curating*) y el *white cube*, como modelos que tienen una injerencia activa en el mundo del arte actual. Es preciso un profundo movimiento de deconstrucción de estas instituciones y tradiciones para que el mundo del arte devenga educativo, colaborativo y performativo.

Cuanta menos mediación sea necesaria más cerca se estará de una reconciliación entre arte y vida, tan anhelada desde el marxismo. Pero esta no-mediación no es en los términos de Oriol Fontdevila, como inmediatez, sino como la superación de esta, lo que da paso a una nueva etapa, donde la mediación deja de ser necesaria, porque la escisión ha sido revertida. Hacia allí apuntan la curaduría y los artistas desde el giro educativo, el giro social y el giro performativo, con prácticas que se expanden y se cuelean por los intersticios, silenciosamente.

A partir de los resultados obtenidos de este trabajo y de cara al futuro se considera interesante reflexionar acerca de la mediación y la dualidad entre la autonomía y la heteronomía del arte contemporáneo a la luz de la teoría de Jürgen Habermas de la modernidad como proyecto inacabado. Este autor plantea la época actual no en términos de posmodernidad, sino como el proyecto moderno incompleto. El filósofo retoma la concepción de modernidad que planteaba Max Weber, quien caracterizaba la modernidad como la separación de las esferas del conocimiento (ciencia, moral y arte). En el momento actual, es preciso volver a unir estos conocimientos, que se erigieron como autónomos y específicos, para conectar con las personas y la vida en sociedad. En este marco, cabe preguntarse sobre cómo podría pensarse la mediación de acuerdo a la teoría de la modernidad como proyecto incompleto de Habermas; y reflexionar sobre el concepto de *mediación* como un sustituto o un remplazo del de *vanguardia*, en términos positivos, es decir, sin caer en el efecto perverso de volverse excluyente sobre su propia autonomía.

Bibliografía

- ACOSTA, CARLOS ANDRÉS DUQUE. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de Educación & Pensamiento*, 17, pp. 85-95.
- ADRASTUS COLLECTION. *Guards kissing. 2002. Situation.* Recuperado de <http://adrastuscollection.org/sellado-con-un-beso-tino-sehgal/?lang=es>
- AGUIRRE, PEIO. (2010). Education with innovations: beyond art-pedagogical projects. En P. O'Neill y M. Wilson (Eds.), *Curating and the Educational Turn* (pp. 174-185). Londres: Open Editions.
- ALBARRÁN, JUAN Y ESTELLA, IÑAKI. (2017). Introducción. Llámalo performance: historia, disciplina y recepción. En J. Albarrán y I. Estella (Eds.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* (pp. 9-22). Madrid: Brumaria.
- ALCÁZAR, JOSEFINA. (2008). Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. *Estudios sobre Sexualidad en América Latina*, pp. 331-350.
- ALKISTIS KONTOPOULOU, ANNA. (2016). *Curation of Autonomy: Participatory Art's Potential to Enunciate Alternative Social Forms* [tesis doctoral]. Kingston University.
- ALONSO LOREA, JOSÉ RAMÓN. (2006). Tania Bruguera o el performance como medio de reflexión. *Estudios Culturales*.
- AMADO, ANA. (2010). Arte participativo. El trabajo como (auto)representación. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 37(34), pp. 87-102.
- ARIAS FERNÁNDEZ, MARÍA ANTONIA. (2007). Investigación social cualitativa y análisis de la mediación. Notas para un esbozo de este diálogo. *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, 1, pp. 113-127.
- ASOMATOS, CHRISTOS. (2016). Inclusion and Community: The Problematics of Contemporary Art in the New Democratic Paradigm. *eSharp*, 24: *Belonging and inclusion*, pp. 1-12.

- AUBIN, RAPHAËLLE. (2007). Sarai New Media Initiative: Sarai Media Lab. En *The Daniel Langlois Foundation*. Recuperado de <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=205>
- AUSTIN, JOHN L. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras* [edición electrónica]. Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS.
- BALLART HERNÁNDEZ, JOSEP Y JUAN Y TRESSERRAS, JORDI. (2005). *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel.
- BANG LARSEN, LARS Y ANDREASEN, SOREN. (10 de abril, 2006). Notas sobre mediación. *A*DESK*. Recuperado de <https://a-desk.org/magazine/remarks-on-mediation/>
- BANG LARSEN, LARS Y ANDREASEN, SOREN. (22 de agosto, 2013). Archivo: Remarks on Mediation (parte 1). *A*DESK*. Recuperado de <https://a-desk.org/magazine/archivo-remarks-on-mediation-parte/>
- BANG LARSEN, LARS Y ANDREASEN, SOREN. (23 de agosto, 2013). Archivo: Remarks on Mediation (parte 2). *A*DESK*. Recuperado de <https://a-desk.org/magazine/archivo-remarks-on-mediation-parte2308/>
- BARÃO, ANA LUÍSA. (2010). Egídio Álvaro: o crítico como comissário. En *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, 2 (pp. 284-299).
- BARENBLIT, FERRAN Y MEDINA, CUAUHTÉMOC. (2014). Paciencia cosmopolita. Diálogo entre Ferran Barenblit y Cuauhtémoc Medina. En *Raqs Media Collective. Es posible porque es posible*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, Museo Universitario Arte Contemporáneo y Fundación PROA.
- BARENBLIT, FERRAN. (2014). Prólogo. En C. Pontbriand (Ed.), *Per/Form. Cómo hacer cosas con [sin] palabras* (pp. 8-9). Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo y Sternberg Press.
- BARENBLIT, FERRAN; MEDINA, CUAUHTÉMOC Y RAQS MEDIA COLLECTIVE. (2014). *Raqs Media Collective. Es posible porque es posible*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, Museo Universitario Arte Contemporáneo y Fundación PROA.

- BARTHES, ROLAND. (1968). The death of the Author. En *Image, music, text* (pp. 142-148). Londres: Fontana Press.
- BAZON BROCK [sitio web]. Recuperado de <http://bazonbrock.de/>
- BEECH, DAVE. (2010). Weberian lessons: art, pedagogy and managerialism. En P. O'Neill y M. Wilson (Eds.), *Curating and the Educational Turn* (pp. 47-60). Londres: Open Editions.
- BERNARDINI, ELENA. (2007). Raqs Media Collective. Nomadism in Art Practice. *Global and Local Art Histories*, pp. 1-27.
- BINETTI, MARÍA J. (2008). Mediación o repetición: de Hegel a Kierkegaard y Deleuze. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, 45, pp. 125-139.
- BISHOP, CLAIRE. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October Magazine*, 110, pp. 51-79.
- BISHOP, CLAIRE. (2006). The social turn: collaboration and its discontents. *Artforum*, 44(6), pp. 178-183.
- BISHOP, CLAIRE. (2012). *Artificial hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Nueva York: Verso.
- BLANCA, ROSA MARIA. (2015). Performance: entre el arte, la identidad, la vida y la muerte. *Cadernos pagu*, 46, pp. 439-460.
- BOURRIAUD, NICOLAS. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BOURRIAUD, NICOLAS. (2018). Arte y memoria. Situaciones construidas: Félix Guattari y el arte. *Quaderns de la Mediterrània*, 26, pp. 216-222.
- BUREN, DANIEL Y DAVIDTS, WOUTER. (2010). Teaching without teaching. En P. O'Neill y M. Wilson (Eds.), *Curating and the Educational Turn* (pp. 217-229). Londres: Open Editions.
- BUTLER, JUDITH. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, (40)4, pp. 519-531.

- BYRNE, SOPHIE Y MORAN, LISA (Eds.). (2011). *What is Performance Art?* Dublin: Irish Museum of Modern Art.
- CALVO ULLOA, ANGEL. (3 de agosto, 2015). Archivo: Tino Sehgal en la sala de turbinas. Y donde le dé la gana. *A*DESK*. Recuperado de <https://a-desk.org/magazine/archivo-tino-sehgal-en-la-sala-de/>
- CASTRO, LAURA. (2010). Os museus dos curadores. En *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, 2 (pp. 300-309).
- CEJUDO MEJÍAS, VANESA. (2017). Mediación cultural, un ejercicio para posibilitar una cultura contemporánea. *Cultura, ciudadanía. Pensamiento*, pp. 1-6.
- CHAUMIER, SERGE. (2014). O público, ator na produção da exposição? Um modelo dividido entre entusiasmo e hesitação. En *O lugar do público. Sobre o uso de estudos e pesquisas pelos museus* (pp. 275-287). San Pablo: Editora Iluminuras.
- CHERIX, CHRISTOPHE. (2009). Prólogo. En H. U. Obrist (Ed.), *Breve historia del comisariado* (pp. 9-13). Madrid: Exit Publicaciones.
- CHILD, DANIELLE. (2012). The artist as project manager: Thomas Hirschhorn's *Bataille Monument* (2002). *Journal of Arts & Communities*, 4(3), pp. 217-230.
- COCA JIMÉNEZ, PABLO Y PÉREZ MULAS, ÁLVARO. (2011). Repensar las prácticas educativas en museos y centros de enseñanza. Relato de una experiencia. *Arte y políticas de identidad*, 5, pp. 13-26.
- COMETTI, JEAN-PIERRE. (2014). La performance como experiencia. En C. Pontbriand (Ed.), *Per/Form. Cómo hacer cosas con [sin] palabras* (pp. 46-57). Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo y Sternberg Press.
- COOGAN, AMANDA. (2011). What is Performance Art? En S. Byrne y L. Moran (Eds.), *What is Performance Art?* (pp. 9-21). Dublin: Irish Museum of Modern Art.
- CORREBO, MARÍA NOEL. (2010). Las *Muestras Ambulantes* o cuando el arte vivo intervino un ferro-barrio. *VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*.

- CORTÉS, LUIS; POLANCO, M. VICTORIA; RETAMAL, M. ELENA; GUERRA, KARINA Y FARFÁN, SESBASTIÁN (2018). Lo performativo en la performace art. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, pp. 9-20.
- DE LARA, ROSE. (2015). *Curating or the Curatorial? What are the different claims made for curating and the curatorial? How do they produce different roles for the curator, different modes of engagement, and differing possibilities for authorship and / or notions of (curatorial) action?*
- DELEUZE, GILLES. (1985). Mediators. *L'Autre journal*, 8, pp. 281-293.
- DESSAJAN, SÉVERINE. (2014). Um comitê de visitantes no museu Do Homem ou como os usuários do museu tomam a palavra. En *O lugar do público. Sobre o uso de estudos e pesquisas pelos museus* (pp. 309-326). San Pablo: Editora Iluminuras.
- DOCUMENTA [sitio web]. Recuperado de <https://www.documenta.de/en/>
- DOURADO BINA, ELIENE. (2010). Museus: espaços de comunicação, interação e mediação cultural. En *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, 2 (pp. 75-86).
- ELDAHAB, MAI ABU. (2006). On How to Fall With Grace –or Fall Flat on Your Face. En *Notes for an Art School* (pp. 1-6). International Foundation Manifesta.
- ELDAHAB, MAI ABU; VIDOKLE, ANTON; Y WALDVOGEL, FLORIAN. (7 de junio, 2006). Letter from former curators of Manifesta 6. *e-Flux*. Recuperado de <https://www.e-flux.com/announcements/41260/letter-from-former-curators-of-manifesta-6/>
- FERNÁNDEZ-SAVATER, AMADOR. (2012). Aforismos sobre mediación. *Hacer Mundos: prácticas de mediación en la sociedad-red, Medialab Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA. (2011). Aclaración de conceptos. En *Estética de lo performativo* (pp. 47-61). Madrid: Abada Editores.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA. (2011). Fundamentos para una estética de lo performativo. En *Estética de lo performativo* (pp. 23-46). Madrid: Abada Editores.
- FONTDEVILA, ORIOL [sitio web]. Recuperado de <http://oriolfontdevila.net/es/>

- FONTDEVILA, ORIOL. (2010). *Una breve cronología de incidentes comisariales del siglo XX*. Barcelona: LaPinta.
- FONTDEVILA, ORIOL. (2012-2013). Capgirar el museu. Interseccions entre el comissariat i l'educació en la perspectiva de la crítica institucional. *Mnemòsine: revista catalana de museologia*, 7, pp. 71-84.
- FONTDEVILA, ORIOL. (2014). *Visualidades estrábicas. Crítica y comisariado en la representación colaborativa del arte*. Recuperado de <http://oriolfontdevila.net/es/visualidades-estrabicas/>
- FONTDEVILA, ORIOL. (2015). Comisariar arte colaborativo, ¿colaborativamente? En *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias*. Recuperado de <http://oriolfontdevila.net/es/comisariar-arte-colaborativo-colaborativamente/>
- FONTDEVILA, ORIOL. (2018a). *El arte de la mediación*. Bilbao: Consonni.
- FONTDEVILA, ORIOL. (2018b). *The public as mediator*. Recupardo de <http://oriolfontdevila.net/es/the-public-as-mediator/>
- FOSTER, HAL. (2015). *Bad new days: Art, criticism, emergency*. Londres: Verso Books.
- FOSTER, HAL. (2016). El impulso del archivo. *Nimio: Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, 3, pp. 102-125.
- FRANCIS, MARY ANNE. (2014). The dark side of art's social turn: towards a discourse on the impact of art's use of social forms upon the social. *Journal for Cultural Research*, 18(1), pp. 25-43.
- FURIÓ, VICENÇ. (2012). Rechazo e integración en el arte contemporáneo: geografía y sociología del reconocimiento. En *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico* (pp. 143-177). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- GILLICK, LIAM. (2010). Educational turns part one. En P. O'Neill y M. Wilson (Eds.), *Curating and the Educational Turn* (pp. 165-173). Londres: Open Editions.

- GOLDBERG, ROSELEE. (2010a). Performance: A Hidden History. En G. Battcock y R. Nickas (Eds.), *The art of performance. A critical anthology*, (pp. 22-26). Buenos Aires: Ubu Editions.
- GOLDBERG, ROSELEE. (2010b). The Golden Years. En G. Battcock y R. Nickas (Eds.), *The art of performance. A critical anthology*, (pp. 44-55). Buenos Aires: Ubu Editions.
- GOMBRICH, ERNST H. (1981). El museo: pasado, presente y futuro. En *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GÓMEZ REDONDO, CARMEN. (2011). Proceso de patrimonialización en el arte contemporáneo. *Educación Artística Revista de Investigación*, 2, pp. 108-112.
- GÓMEZ-PEÑA, GUILLERMO. (2005). En defensa del arte de performance. *Horizontes Antropológicos*, 11(24), pp. 199-226.
- GRAHAM, JANNA. (2010). Between a Pedagogical Turn and a Hard Place: Thinking with Conditions. En P. O'Neill y M. Wilson (Eds.), *Curating and the Educational Turn* (pp. 124-139). Londres: Open Editions.
- GREEN, KATE. (2017). Tino Sehgal: Palais de Tokyo. *Art in America*, 105(3), p. 139.
- GRUMANN SÖLTER, ANDRÉS. (2009). Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales. *Revista Apuntes*, 130, pp. 126-139.
- GUASCH, ANNA MARIA. (2016). Las exposiciones de lo global. En *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Madrid: Alianza Forma.
- GUILLAMET, LAIA Y ROCA, DAVID. (1 de agosto, 2013). La doble cara del arte colaborativo: el cruce entre teoría y praxis. *Interative*. Recuperado de <https://interartive.org/2013/08/arte-colaborativo>
- HABERMAS, JÜRGEN. (1989). Modernidad: un proyecto incompleto. En *El debate Modernidad Pos-modernidad* (pp. 131-144). Buenos Aires: Editorial Punto Sur.
- HEIKKILÄ, ELINA. (2014). Educational Turn: so what? *SYNNYT/ORIGINS*, 1, pp. 1-15.

- HEINICH, NATHALIE. (2004). Las fronteras del arte contemporáneo: entre esencialismo y constructivismo. En N. Heinich y Jean-M. Schaeffer (Eds.), *Art, Creation, Fiction. Entre Philosophie et Sociologie*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- HEINICH, NATHALIE. (2010). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión Editorial.
- HEINICH, NATHALIE. (2011). Para terminar con la polémica sobre el arte contemporáneo. *Revistas de Occidente*, 364, pp. 61- 78.
- HEINICH, NATHALIE. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro Libros.
- HENNION, ANTOINE. (2017). De una sociología de la mediación a una pragmática de las vinculaciones. Retrospectiva de un recorrido sociológico dentro del CSI. *Cuestiones de Sociología*, 16(032), pp. 1-23.
- HIGGINS, DICK. (1966). Statement on intermedia. En W. Vostell (Ed.), *Dé-coll/age*, 6. Nueva York: Something Else Press.
- HINOJOSA, LOLA. (2017). Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos. En J. Albarrán y I. Estella (Eds.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* (pp. 23-48). Madrid: Brumaria.
- HIRSCHHORN, THOMAS. (2004). Bataille Monument. En *SITAC III: Resistencia* (pp. 255-280). México: Patronato de Arte Contemporáneo.
- HOOPER-GREENHILL, EILEAN. (1999). Museums and interpretive communities. *Musing on Learning Seminar*, pp. 1-11.
- HOPPS, WALTER. (2009). Walter Hopps. En H. U. Obrist (Ed.), *Breve historia del comisariado* (pp. 15-37). Madrid: Exit Publicaciones.
- HULTÉN, PONTUS. (2009). Pontus Hultén. En H. U. Obrist (Ed.), *Breve historia del comisariado* (pp. 39-59). Madrid: Exit Publicaciones.
- IACUB, MARCELA. (2011). Tino Sehgal Drives a Hard Bargain. *Art-Press*, 382, pp. 67-68.
- JOHNSTON, MEGAN. (2014). Slow Curating: re-thinking and extending socially engaged art in the context of Northern Ireland. *On curating*, 24, pp. 23-33.

- JONES, AMELIA. (2014). Performar, performatividad, performance... y la política de la huella material. En C. Pontbriand (Ed.), *Per/Form. Cómo hacer cosas con [sin] palabras* (pp. 58-87). Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo y Sternberg Press.
- JONES, JOSH. (10 de septiembre, 2014). Georges Bataille: an introduction to the radical philosopher's life & thought through film and e-texts. *Open Culture*. Recuperado de <http://www.openculture.com/2014/09/georges-bataille-an-introduction-to-the-radical-philosophers-life-thought.html>
- KESTER, GRANT. (2003). Beyond the white cube: Activist art and the legacy of the 1960s. *Public Art Review*, 14(2), pp. 4-11.
- KESTER, GRANT. (2004). The eyes of the vulgar. En *Conversation Pieces. Community and communication in modern art* (pp. 17-49). Berkeley: University of California Press.
- KESTER, GRANT. (2005). Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art. *Theory in Contemporary Art since 1985*, pp. 1-10.
- KESTER, GRANT. (2006). Another turn (The «Social Turn - Collaboration and Its Discontents» by Claire Bishop). *Artforum International*, 44(9), p. 22.
- KHAN, HASSAN. (2010). A simple turn: notes on an argument. En P. O'Neill y M. Wilson (Eds.), *Curating and the Educational Turn* (pp. 118-123). Londres: Open Editions.
- KHATCHIKIAN, ALICJA. (2013). *Art worlds and aesthetics. Relational Aesthetics in Tino Sehgal and Marina Abramović*. University of Vienna, pp. 1-12.
- KÓVSKAYA, MAYA Y RAQS MEDIA COLLECTIVE. (2016). Propositioning the World: Raqs Media Collective and the Shanghai Biennale. *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, 15(5), pp. 48-58.
- KRZYS ACORD, SOPHIA Y DENORA, TIA. (2008). Culture and the Arts: From Art Worlds to Arts-in-Action. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 619, pp. 223-137.
- KUNSTCOOP [sitio web]. Recuperado de <http://www.kunstcoop.de/>
- LÁZÁR, ESZTER. Educational Turn. *Curatorial Dictionary*. Recuperado de <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/educational-turn/>

- LE MAREC, JOËLLE. (2014). Museologia participativa, avaliação, considerar o público: a palavra inexistente. En *O lugar do público. Sobre o uso de estudos e pesquisas pelos museus* (pp. 289-308). San Pablo: Editora Iluminuras.
- LÉSPER, AVELINA. (2012). *Arte contemporáneo: el dogma incuestionable*. Recuperado de <https://www.nodalcultura.am/2018/03/libroslibres-arte-contemporaneo-el-dogma-incuestionable-de-avelina-lesper/>
- LIND, MARIA. (2007). The collaborative turn. En *Selected Maria Lind Writing* (pp. 177-204). Berlin: Sternberg Press.
- LIND, MARIA. (2011). Why mediate art? *Ten Fundamental Questions of Curating*, 4, pp. 99-127.
- LÜTTICKEN, SVEN. (2012). General Performance. *e-Flux Journal*, 31. Recuperado de <https://www.e-flux.com/journal/31/68212/general-performance/>
- MANIFESTA [sitio web]. Recuperado de <https://manifesta.org/>
- MANONELLES MONER, LAIA. (2016). Micro-utopías de lo cotidiano, espacios de encuentro en el arte relacional: una aproximación a ciertas acciones de Marina Abramović y Tino Sehgal. *Espacio, tiempo y forma*, 4, pp. 329-349.
- MARIÑO ORTEGA, ANA ISABEL. (2014). Prefacio. En C. Pontbriand (Ed.), *Per/Form. Cómo hacer cosas con [sin] palabras* (pp. 6-7). Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo y Sternberg Press.
- MARKMAN, ANA INÉS. (2009). Pensando el arte y la sociedad contemporáneos: la recepción del concepto benjaminiano de *aura* en Bourriaud y Michaud. *Filosofía UIS*, 8, 2, pp. 167-186.
- MARTÍN PRADA, JUAN LUIS. (1999). Recepción estética y función mediática de la obra de arte en la postmodernidad: las propuestas de W. Benjamin y P. Bürger. *Arte, individuo y sociedad*, 11, pp. 113-111.
- MARTIN, STEWART. (2010). An aesthetic education against aesthetic education. En P. O'Neill y M. Wilson (Eds.), *Curating and the Educational Turn* (pp. 108-117). Londres: Open Editions.

- MASTERS, H. G. (2009). Talking Cure. Raqs Media Collective. *Art Asia Pacific*, 64, pp. 88-93.
- MATEOS RUSILLO, SANTOS M. (2014). Actualizando los museos. Nuevas plataformas de mediación cultural. *Telos. Revista de Pensamiento sobre Comunicación, Tecnología y Sociedad*, 98, pp. 25-31.
- MERLAU-PONTY, CLAIRE. (2014). Instrução. As «museologias participativas»: associar os visitantes a concepção das exposições. En *O lugar do público. Sobre o uso de estudos e pesquisas pelos museus* (pp. 269-273). San Pablo: Editora Iluminuras.
- MILLIARD, COLINE. (2016). You had to be there. *Modern Painters*, 24(4), pp. 48-51.
- MOLDERINGS, HERBERT. (2010). Life Is No Performance: Performance by Jochen Gerz. En G. Battcock y R. Nickas (Eds.), *The art of performance. A critical anthology* (92-97). Buenos Aires: Ubu Editions.
- MÖRSCH, CARMEN. (2014). *Time for cultural mediation*. Zurich: Arts and Audiences Programme. Institute for Art Education. Recuperado de <https://www.kulturvermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1&lang=e>
- MUKHAMETZIANOV, RUSTEM; MARTYNOVA, YULIA; MARTYNOV, DMITRY Y MINGALIEVA, LEYSAN (2018). Cultural and Historical Roots of Performance Art. *Journal of History Culture and Art Research*, 7(4), 62-68.
- MUSEUM OF ARTE ÚTIL. *Free International University (FIU) for Creativity and Interdisciplinary Research*. Recuperado de <http://museumarteutil.net/projects/free-international-university-fiu-for-creativity-and-interdisciplinary-research/>
- NEGRI, ANTONIO. (2014). Construyendo lo común. Performance como praxis. En C. Pontbriand (Ed.), *Per/Form. Cómo hacer cosas con [sin] palabras* (pp. 35-45). Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo y Sternberg Press.
- NICKAS, ROBERT. (2010). Introduction. En G. Battcock y R. Nickas (Eds.), *The art of performance. A critical anthology*, (pp. 5-13). Buenos Aires: Ubu Editions.
- O'NEILL, PAUL Y WILSON, MICK (Eds.). (2010). *Curating and the Educational Turn*. Londres: Open Editions.

- O'NEILL, PAUL Y WILSON, MICK. (2010). Introduction. En P. O'neill y M. Wilson (Eds.), *Curating and the Educational Turn* (pp. 11-22). Londres: Open Editions.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. (1995). La deshumanización del arte. En *El sentimiento estético de la vida* (pp. 316-328). Madrid: Tecnos.
- PADÍN, CLEMENTE. (2006). La performance desde la perspectiva latinoamericana. *Performancelogía: todo sobre arte de performance y performancistas*. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/la-performance-desde-la-perspectiva.html>
- PEDRÓN NICOLAU, MANUELA Y GONZÁLEZ CELA, JAIME (Eds.). (2015). *C.I.T.I. Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- PEDRÓN NICOLAU, MANUELA Y GONZÁLEZ CELA, JAIME. (2015). Técnicamente Imprevisible: Investigación artística y espacio urbano. En *C.I.T.I. Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible* (pp. 10-18). Madrid: Comunidad de Madrid.
- PÉREZ TORT, SUSANA. (2012). Arte medial: complejidad, mediación y sociedad. *Iconofacto*, 8(11), pp. 61-76.
- PODESVA, KRISTINA L. (2007). A pedagogical turn: brief notes on education as art. *Fillip*, pp. 1-5.
- PONTBRIAND, CHANTAL. (2014). Un manifiesto para Per/Form. En C. Pontbriand (Ed.), *Per/Form. Cómo hacer cosas con [sin] palabras* (pp. 10-33). Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo y Sternberg Press.
- PONTBRIAND, CHANTAL. (Ed.). (2014). *Per/Form. Cómo hacer cosas con [sin] palabras*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo y Sternberg Press.
- PONTBRIAND, CHANTAL. (Ed.). (2014). *Per/Form. Cómo hacer cosas con [sin] palabras*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo y Sternberg Press.
- POZO, ALEJANDRA. (1997). Cuerpos de artistas en plena acción. Performances durante y alrededor de la Sexta Bienal de La Habana. *ArtNexus*, 26. Recuperado de http://www.universes-in-universe.de/artnexus/no26/pozo_esp.htm

- PRECIADO, BEATRIZ. (2009). Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans... *Debate feminista*, 40, pp. 1-14. Recuperado de http://labonne.org/empoderar_t/01_PColaborativas/Pdfs_PColaborativas/8_PCol_Preciado_Genero_performance.pdf
- PRICE, MARK. (2004). Eroticism by Georges Bataille. *Philosophy Now: a magazine of ideas*. Recuperado de https://philosophynow.org/issues/46/Eroticism_by_Georges_Bataille
- PRINZ, ULRIKE Y RITH-MAGNI, ISABEL. (Diciembre, 2011). Mediación artística. En *Humboldt, una publicación del Goethe Institut*. Recuperado de <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/es8622648.htm>
- RANCIÈRE, JACQUES. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- RAQS MEDIA COLLECTIVE [sitio web]. Recuperado de <https://www.raqsmediacollective.net/default.aspx>
- RAQS MEDIA COLLECTIVE. (2010). Wonderful uncertainty. En P. O’neill y M. Wilson (Eds.), *Curating and the Educational Turn* (pp. 76-82). Londres: Open Editions.
- RAQS MEDIA COLLECTIVE. (2011). On the time of collaboration. A mediation by artist group Raqs Media Collective. *Collaboration –All together now?*, 65(1), pp. 76-79.
- RIBEAUX, ARIEL. (1999). Work in Progress, Tania Bruguera y lo que nos corresponde. *Heterogénesis*, 27. Recuperado de <http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/H28/Bruguera.html>
- RODRIGO MONTERO, JAVIER Y SÁNCHEZ DE SERDIO, AIDA. (2017). Zonas de contacto: Límites, negociaciones y posibilidades de los procesos de mediación en las instituciones culturales. *Plataforma DSP*. Recuperado de <http://plataformadsp.org/zonas-de-contacto-limites-negociaciones-y-posibilidades-de-los-procesos-de-mediacion-en-las-instituciones-culturales/>
- RODRIGO MONTERO, JAVIER. (2012). Los museos como espacios de mediación: políticas culturales, estructuras y condiciones para la colaboración sostenible en contextos. *Obert per Refelxió: Un Laboratori de treball en xarxa i producció artística i cultural*.

- RODRIGO MONTERO, JAVIER. (2015). Kunstcoop: Experiencias de mediación artística en Alemania. *Arte, individuo y sociedad*, 27(3), pp. 375-393.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, SUSANA. *Arte contemporáneo y público: entre el desencuentro y la posibilidad de un acercamiento*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 1-14.
- ROGOFF, IRIT. (2008). Turning. *e-Flux Journal*, 0, pp. 1-10.
- SABATINI, SARA. (2017). *La Mediazione dell'Arte Contemporanea attraverso la pratica della Residenza d'Artista. I progetti Hipervincole e The Spur* [tesis de maestría]. Génova: Università Degli Studi di Genova, Scuola di Scienze Umanistiche, Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo.
- SÁNCHEZ DE SERDIO, AIDA Y LÓPEZ MARTÍNEZ, ENERITZ. (2011). Políticas educativas en los museos de arte españoles. Los departamentos de educación y acción cultural. *Desacuerdos*, 6, pp. 205-221.
- SÁNCHEZ DE SERDIO, AIDA. (2014). Pedagogías colectivas e investigación colaborativa en las prácticas culturales contemporáneas. En S. Alonso y Craciun (Eds.), *Colaboración. Formas de hacer colectivo*. Montevideo: Departamento de Cultura de Montevideo.
- SÁNCHEZ DE SERDIO, AIDA. (2015a). Diga mediación. *Nativa. Música i cultura. Vistes des de Barcelona*. Recuperado de: <https://nativa.cat/2015/09/diga-mediacion/>
- SÁNCHEZ DE SERDIO, AIDA. (2015b). *Unitat Mòbil de Paisatge. La fragilitat del mètode, el poder de la col·laboració / el poder del mètode, la fragilitat de la col·laboració*. Recuperado de <https://app.box.com/s/14rvawwpeb4h2z0zbqbsqi31ve3r2x3t>
- SÁNCHEZ DE SERDIO, AIDA. (2016). Imagining the Relational Museum: Institutional Destabilization, Pedagogies and Archives. En D. Grlja y A. Sekulic (Eds.), *Performing the Museum. The Reader* (pp. 41-48). Belgrado: Museum of Contemporary Art Vojvodina.
- SÁNCHEZ DE SERDIO, AIDA; AÑÓ, CRISTIAN Y FENDLER, RACHEL. (2015). Giros y fricciones. La mediación pedagógica como interrogación del museo a través de la proliferación relacional. En Fundació Joan Miró (Ed.), *Lesson 0* (pp. 47-50). Barcelona: Fundació Joan Miró.

- SÁNCHEZ, JOSÉ ANTONIO. (2014). Actuar, realizar, manifestar. En C. Pontbriand (Ed.), *Per/Form. Cómo hacer cosas con [sin] palabras* (pp. 88-117). Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo y Sternberg Press.
- SÁNCHEZ, MATILDE. (2010). La supervivencia del museo – hacia un nuevo modelo museal. En *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, 2* (pp. 216-224).
- SANDSTRÖM, EDVIN. (2010). *Performance art: A mode of communication*. Estocolmo: Department of Sociology, Stockholms Universitet.
- SARAI [sitio web]. Recuperado de <http://sarai.net/>
- SARAI. (2001). How Sarai Happened. En *Sarai Reader 01: The Public Domain* (pp. 239-242). Recuperado de <http://sarai.net/sarai-reader-01-public-domain/>
- SCHMILCHUK, GRACIELA. (2012). Públicos de museos, agentes de consumo y sujetos de experiencia. *Alteridades*, 22(44), pp. 23-40.
- SCHMITZ, EDGAR. (2010). Some turn and some don't (On set-ups). En P. O'Neill y M. Wilson (Eds.), *Curating and the Educational Turn* (pp. 140-147). Londres: Open Editions.
- SEHGAL, TINO Y THATCHER, JENNIFER. (2012). Tino Sehgal. *Art monthly*, 359, pp. 1-3.
- SHEIKH, SIMON. (2010). Letter to Jane (Investigation of a function). En P. O'Neill y M. Wilson (Eds.), *Curating and the Educational Turn* (pp. 61-75). Londres: Open Editions.
- SISINNI GANLY, FELICITAS. (2015). ¿Por qué hacemos mediación en C.I.T.I.? En *C.I.T.I. Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible* (pp. 92-98). Madrid: Comunidad de Madrid.
- STEDELIIK MUSEUM AMSTERDAM [sitio web]. Recuperado de <https://www.stedelijk.nl/en/esp>
- STEDELIIK MUSEUM AMSTERDAM. (29 de enero, 2019). *Tino Sehgal: This Variation. February 4 - March 3. Visitor favourite This Variation by Tino Sehgal on view once more at the Stedelijk Museum Amsterdam*. Recuperado de <https://www.stedelijk.nl/en/news/tino-seghal-variation>

- STEINBERG, LEO. (2004). El arte contemporáneo y la incomodidad del público. *Otra parte, Inseguridad*, 2. Recuperado de <https://assets.una.edu.ar/files/file/steinberg-el-arte-contemporaneo-y-la-incomodidad.pdf>
- STERNFELD, NORA. (2010). Unglamorous Tasks: What Can Education Learn from its Political Traditions? *e-Flux Journal*, 14, pp. 1-12.
- STEYERL, HITO. (2015). ¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como resistencia y conflicto. En *C.I.T.I. Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible* (pp. 52-58). Madrid: Comunidad de Madrid.
- STILES, KRISTINE. (2014). Performance art. En *Performance art* (pp. 679-694). Oxford: Oxford University Press.
- STOJANOVIĆ, DRAGANA. (2017). Educational Turn in Art: Turning art into the production of a new knowledge. *Zbornik radova Akademije umetnosti*, 5, pp. 56-64.
- SUMMERHILL SCHOOL [sitio web]. Recuperado de <http://www.summerhillschool.co.uk/>
- SZEEMANN, HARALD. (2009). Harald Szeemann. En H. U. Obrist (Ed.), *Breve historia del comisariado* (pp. 89-112). Madrid: Exit Publicaciones.
- TENSTA KONSTHALL. (2014). *What does art mediation do?* Tensta Konsthall, Department of Visual Arts Education and Curatorlab, Konstfack.
- TORRES HERNÁNDEZ, ISABEL L. (2007). Nuevos retos, espacios y fronteras en pedagogía museística contemporánea. *1º Jornada Internacional de Educación, La dimensión educativa en los museos de arte y centros culturales*, pp. 8-12.
- ULRICH OBRIST, HANS. (2009). *Breve historia del comisariado*. Madrid: Exit Publicaciones.
- VALENZUELA, FERNANDO A.; ESPINOSA, ALEJANDRO; MADERO-CABIB, IGNACIO; MOYANO, CAMILA; Y ORTIZ, FRANCISCA. (2015). Los museos de arte como mecanismos de inclusión y exclusión social en el arte y en la sociedad: un estudio de caso en Chile. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 10(3), pp. 723-737.
- VALÉRY, PAUL. (2005). El problema de los museos. *Cuatro Cuadernos. Apuntes sobre Arquitectura y Patrimonio. Fundamentos de arquitectura y patrimonio*, pp. 105-107.

- VÁSQUEZ ROCCA, ADOLFO. (2017). Joseph Beuys «Cada hombre, un artista». *Revista Almiar*. Recuperado de <https://margencero.es/biblioteque/joseph-beuys-cada-hombre-un-artista/>
- VERWOERT, JAN. (2010). Control I'm Here: A call for the free use of the means of producing communication, in curating and in general. En P. O'Neill y M. Wilson (Eds.), *Curating and the Educational Turn* (pp. 23-31). Londres: Open Editions.
- VIDIELLA PAGÈS, JUDIT. (2017). Performance y mediación: tensiones, fricciones y contactos entre prácticas performáticas y restricciones performativas. En J. Albarrán y I. Estella (Eds.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* (pp. 95-139). Madrid: Brumaria.
- VIDIELLA, JUDIT. (2012). Pràctiques i pedagogies feministes de contacte. És possible repensar la mediació des de les polítiques de cura i afecte? *Obert per reflexió. Un laboratori en xarxa i producció artística i cultural* (pp. 50-59). Tarragona: Centre d'Art de Tarragona.
- VIDOKLE, ANTON. (2006). Exhibition as School in a Divided City. En *Notes for an Art School* (pp. 1-6). International Foundation Manifesta.
- VIDOKLE, ANTON. (2010). Art without artists? *e-Flux Journal*, 16. Recuperado de <https://www.e-flux.com/journal/16/61285/art-without-artists/>
- VIDOKLE, ANTON. (2011). Art without work? *e-Flux Journal*, 29. Recuperado de <https://www.e-flux.com/journal/29/68096/art-without-work/>
- WALDVOGEL, FLORIAN. (2006). Each One Teach One. Adorno: Thinking is action, theory is a form of practice. En *Notes for an Art School* (pp. 1-11). International Foundation Manifesta.
- WELTON, MARTIN. (2017). Dark Visions: Looking at and in Theatrical Darkness. *Theatre Journal*, 69, pp. 497-513.
- YOUNG, JAMES O. (2010). Art and the Educated Audience. *The Journal of Aesthetic Education*, 44(3), pp. 29-42.