

Les pratiques artistiques participatives:
una aproximació al debat teòric i als límits discursius

Llúcia Aubia Bonachi

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA
GRAU EN HISTÒRIA DE L'ART

TREBALL DE FINAL DE GRAU

Tutora: Tania Alba Ros

CURS: 2024-2025

Resum

Les pràctiques artístiques participatives en l'art contemporani s'han constituït com a catalitzadores de socialització per se. Des de la seva concepció fins als mètodes processuals de participació i la pròpia materialització, configuren un panorama molt plural. Aquest treball elabora una aproximació als principals autors que han contribuït debat teòric, amb l'objectiu d'identificar-ne i analitzar-ne els punts de conflicte. A través del diàleg entre perspectives provinents de la teoria de l'art, l'antropologia a la filosofia, s'ofereixen reflexions entorn el rol de l'artista i el públic, la potencialitat política i social, així com el seu valor estètic i ètic.

Paraules clau: art participatiu, pràctiques artístiques participatives, col·lectiu, autoria, gir social, estètica relacional, intrínsec social, antagonisme, eficàcia política, judici estètic, judici ètic, institucionalització.

Objectius ODS

En el marc d'aquest treball confiem contribuir, des d'una perspectiva crítica, a la consecució dels Objectius de Desenvolupament Sostenible (ODS). En particular, els relatius a la igualtat de gènere (5) i a la reducció de les desigualtats (10) proposant obres, discursos i col·lectius històricament invisibilitzats, sense obviar les possibles jerarquies institucionals i socials que es poden generar en el marc de la participació artística. En aquest sentit, també s'aposta per col·laborar en la promoció de la pau, la justícia i institucions sòlides (16).

Índex

1. Introducció	4
1.1. Objectius i Hipòtesis.....	5
1.2. Justificació de la investigació	6
1.3. Disseny metodològic i estructura.....	6
2. Genealogia de l'art participatiu: dels antecedents d'avantguarda al <i>gir social</i>	8
3. Debat(s) entorn l'art participatiu.....	15
3.1. Estat de la qüestió. Tendències i crítiques principals del debat.....	15
3.2. Participació: vers una autoria col·lectiva?	24
3.2.1. El públic com a coautor: el model concèntric de Suzanne Lacy	24
3.2.2 L'artista com a etnògraf: Hal Foster	28
3.3. En tensió: judici estètic o judici ètic?	30
3.4. La qüestió política de les pràctiques artístiques participatives	35
3.4.1. El projecte polític de l'estètica relacional	35
3.4.2. Autonomia o heterònima. Stewart Martin	38
3.4.3. Activisme i art. La potencialitat política d'habitar/deshabitar les institucions	41
4. Conclusions.....	45
Bibliografia.....	47

1. Introducció

El propòsit vertebrador d'aquest treball és traçar un esquema comparatiu i relacional de les reflexions teòriques envers l'art participatiu. No es tracta d'una qüestió menor, atès que han estat extensament desenvolupades per una gran varietat d'autors implicant diverses disciplines com és el cas de l'estètica, la teoria i la crítica de l'art, l'antropologia i la filosofia. Davant d'un ventall ambiciós quant a perspectives d'estudi - i donat l'abast d'aquest TFG -, el treball és centra en les aportacions que han tingut més repercussió en la literatura acadèmica. I, per poder abordar, d'aquesta manera, les tensions teòriques derivades d'uns artefactes artístics que posen sobre la taula aspectes socials, polítics, estètics i ètics.

L'elecció d'aquest tema respon a una inquietud inicial per les vies de democratització i dessacralització de l'art i les seves conseqüències i derives en l'art contemporani. Una d'aquestes vies s'ha materialitzat en el desplaçament de la voluntat de l'artista: de la creació d'objectes estètics al treball amb les relacions, cercant la implicació d'un determinat entorn social. El tipus d'obres generades amb aquesta intenció, lluny de ser objectes, esdevenen processos.

La principal dificultat que comportava la tria d'aquest tema d'estudi és la gran pluralitat de propostes artístiques que engloba. Parlem d'obres en les quals la participació esdevé un factor constitutiu de contingut i d'aspectes estètics. El treball en col·lectiu, del tipus que sigui, comporta modes molt diversos: des de la socialització o l'activisme a la co-creació. Serveixi aquesta constatació per precisar l'elecció de la terminologia utilitzada en el títol i el desenvolupament de l'estudi. El camp estès de les pràctiques participatives inclou nombroses denominacions: art socialment compromès, art de comunitats, art públic, art dialògic, art d'intervenció, art contextual, pràctica social, art relacional, entre d'altres.

Per aquesta raó, per referir-nos a les propostes analitzades – seguint l'aportació de la historiadora i crítica de l'art Claire Bishop (Bishop 2006) – utilitzarem el terme genèric *art participatiu*. Aquest concepte inclou les pràctiques en què les persones - abans concebudes com a audiència - constitueixen el mitjà i el material central de la proposta artística, i la seva participació, en la majoria dels casos, es planteja com la base de la dimensió política i estètica de l'obra. Per evitar la repetició; també es farà ús també de l'expressió de pràctiques artístiques participatives. Altres expertes en la matèria, com Suzanne Lacy (1995), fan servir el terme “art col·laboratiu”, però per evitar confusions amb l'art que consisteix en la col·laboració entre artistes, prescindirem d'aquesta terminologia.

Aquestes primeres dificultats assenyalades ens avancen els reptes que comporta aquest àmbit d'estudi.¹ En aquest context es planteja el present treball, que tractar d'afrontar, en la mesura del possible, les qüestions teòriques que presenten les pràctiques participatives actuals: des de quins paràmetres es pot comprendre la participació a l'art contemporani? Quines tensions genera envers els rols de públic i artista tradicional? Aquesta metodologia, en el marc de l'experimentació artística, és innovadora respecte els desenvolupaments de l'art del segle XX? Per altra banda, sota quins criteris es pot valorar un tipus d'art que treballa des de les relacions? On queda el camp estètic quan s'entrecreu amb l'ètica? Quin grau d'implicació política poden generar aquest tipus d'obres? I, en aquest sentit, quin ha de ser el tracte amb la institució: travessar-la o evitar-la?

1.1. Objectius i Hipòtesis

En el present treball ens proposem fer un estat de la qüestió sobre les pràctiques artístiques participatives. Per fer-ho, remetrem als autors que han afrontat el tema amb les aportacions de més ressò. Es pretén, doncs, identificar des d'una lectura crítica quins són aquests autors, quina ha estat l'evolució del debat i en quin punt està, a què es refereixen quan parlen de pràctiques en què l'espectador constitueix una part de l'obra i quines problemàtiques presenta aquesta metodologia en el panorama artístic, polític i social actual.

Per concretar i comprendre la tipologia de pràctiques sobre les quals es centra el treball, en primer lloc, realitzarem una genealogia dels antecedents de la participació en l'art; des de les avantguardes fins a la contemporaneïtat. L'objectiu és reconèixer possibles connexions entre les estratègies d'artistes i col·lectius del primer i segon terç de segle XX i les pràctiques participatives a partir dels anys noranta del segle XX. La nostra hipòtesi, en aquest punt, és que l'art participatiu forma part d'una llarga trajectòria experimental.

En tractar-se d'unes pràctiques on l'esfera artística i social coincideixen, la nostra hipòtesi és que el seu marc teòric no estarà exempt de divergències. En aquesta direcció, es proposaran obres i projectes pràctics per complementar i aprofundir en l'abast teòric del debat. Així, el propòsit és analitzar les possibles tensions posant en diàleg les aportacions de filòsofs, teòrics de l'art i antropòlegs amb l'objecte d'estudi.

¹ En el subapartat 3.1. "Tendències i crítiques principals del debat" (pàg. 16-17), es desenvoluparà la problemàtica terminològica.

En definitiva, caldrà fer un treball de síntesi de les obres i autors que ens ocupin, seguit d'una tasca comparativa continua entre estudis de tendències i disciplines diverses. D'aquesta manera, la nostra recerca aspira a generar una sistematització articulada i plural del debat entorn de l'art participatiu.

1.2. Justificació de la investigació

L'interès per les pràctiques participatives ha crescut en els darrers anys, tant en l'àmbit institucional com en l'art compromès. Aquest augment ha anat acompanyat d'un gran nombre de publicacions teòriques. En aquest punt, ens sembla oportú realitzar una revisió crítica del seu marc discursiu i les seves implicacions.

Un dels autors que ha tractat amb més fortuna aquesta tendència de l'art contemporani ha estat el curador francès Nicolas Bourriaud a *Estètica Relacional* (1998/2006). Tanmateix, no ho afronta de manera inèdita. A Anglaterra i en el marc nordamericà altres autors ja havien posat el debat sobre la taula des de perspectives diverses: Matarasso (1997), Lacy (1995), Felshin (1995), Gablik (1992). Tot i instituir les bases teòriques per l'establiment de les pràctiques artístiques relacionals, l'aportació de Bourriaud va desencadenar, a inici de segle XXI, una sèrie de crítiques que no es limiten a ser rèpliques, sinó que configuren un mapa teòric plural i ric en matisos: Foster (2002), Bishop (2006), Martin (2008), Helguera (2011) i Kester (2011). Més enllà de les contestacions a la proposta relacional, el focus dirigit a afrontar teòricament l'art participatiu s'estén a un ampli ventall de publicacions, des de la teoria de l'art a l'antropologia i la filosofia. D'aquestes, n'hem fet una selecció d'aquelles que enriqueixen més la comparació en aportar noves lectures interpretatives: Sansi (2015), Blanco (2001), Rancière (2010), Expósito (2004) i Ramírez (2014).

Algunes de les problemàtiques a les quals apunten les diferents tradicions teòriques són compartides. Aquest fet ens permet elaborar, en la nostra aportació, un estat de la qüestió i un diàleg crític entre autors.

1.3. Disseny metodològic i estructura

Part de les tendències que posarem en diàleg en el present treball han estat tractats prèviament de manera conjunta en altres estudis, fins i tot de manera directa entre els mateixos autors. Tot i això, en poques ocasions aquest diàleg ha anat més enllà de qüestions particulars entre dues propostes. El que ens proposem és teixir un mapatge més ampli, incloent a altres autors que no s'han posat en discussió.

És pertinent apuntar en aquesta introducció, doncs, que el treball es fonamenta en la revisió i l'estudi crític i comparatiu de les fonts teòriques i bibliografia, recurrent directament a les referències originals d'aquests autors. Proposem compaginar l'explicació amb imatges i exemples representatius de les creacions artístiques del tipus que ens ocupa. Així, s'intentarà aplicar metodologies d'anàlisi pertanyents al camp de la història i teoria de l'art, l'estètica, la filosofia o l'antropologia.

En el primer capítol realitzarem una genealogia de la participació en l'art des de les avantguardes fins a l'actualitat recollint la tesi d'autores – Bishop (2006), Ramírez (2014), Crespo (2020) – que tracen ponts respecte experimentacions artístiques del segle XX. En el segon capítol, realitzarem un estat de la qüestió per comprendre quin ha estat l'evolució del debat i el seu punt actual. D'aquesta manera, detectarem els conceptes principals que es desenvoluparan en els subapartats següents.

A continuació, doncs, es desenvoluparan tres qüestions corresponents als eixos que protagonitzen el dissens en l'aparell discursiu de l'art participatiu. Per aprofundir en el que s'entén com a pràctiques artístiques participatives, en primer lloc, s'analitzaran els conceptes de participació i autoria a partir dels plantejaments de Lacy (1995) i Kester (2011), i de Foster (2020) a través del qual es farà una lectura actualitzada de “L'artista com a productor” de Walter Benjamin (1934).

En segon lloc, s'examinarà la polèmica derivada dels criteris de valoració utilitzats per l'avaluació d'aquestes pràctiques. Es farà seguint les dues tendències identificades pel curador Nato Thompson (2012): la prioritització d'un judici ètic per part de Bourriaud (2006) i Lind (2004); l'aposta per mantenir la tensió entre ètica i estètica de Bishop (2006), Rancière (2010) i Manonelles (2022). Més enllà d'aquesta divisió, s'esmentarà la reflexió d'Expósito sobre el valor d'ús i de transmissió col·lectiva (2009).

Finalment, estretament relacionat amb els blocs anteriors, en el darrer capítol ens disposarem a afrontar la qüestió política de les pràctiques participatives contemporànies. S'iniciarà per l'anàlisi del projecte polític de Bourriaud (2006) i es continuarà per considerar diverses crítiques en referència a la radicalitat política proclamada respecte l'estètica relacional pel curador francès. Ho tractarem principalment amb els plantejaments de Bishop (2005), Rancière (2010) i Martin (2007). De nou, per obrir el marc respecte “l'estètica relacional”, s'explorarà la potencialitat política d'habitar o deshabitar les institucions en la confluència d'art participatiu i activisme de la mà dels experts Expósito (2004); (2009) i Ramírez (2014); (2021).

2. Genealogia de l'art participatiu: dels antecedents d'avantguarda al *gir social*

A partir dels anys noranta del s. XX, les pràctiques participatives es van estendre de manera significativa en l'àmbit global i en els diferents estrats del món artístic. Autors com el curador Nicolas Bourriaud (2006) les presenten com a quelcom totalment diferent a l'art que les precedeix, altres defensen que no és una forma nova ni desproveïda d'antecedents. Depenent d'on comencem el relat, la participació en l'art pot tenir una història tan antiga com les pintures rupestres o més recent com el programa *Art in Public Places* de la *National Endowment for the Arts* (NEA)². Encara que no hi ha una visió global consensuada, es traçarà de manera sintètica una història de l'art participatiu a partir dels exemples més representatius.

Autores com Claire Bishop (2006), Julia Ramírez (2014) o Bibiana Crespo (2020) entenen que el segle XX és un reflex de com les pràctiques artístiques participatives formen part de la culminació d'una llarga trajectòria. Situen els primers indicis de la mà de l'avantguarda històrica europea. D'una banda, el moviment futurista italià, en les seves conegudes “vetllades”, proposava la introducció directa del públic. Els futuristes buscaven la reacció intel·lectual del seu públic a través de la provocació, consideraven el rebuig com una manifestació de la participació creativa del públic, perquè “evidenciava que encara no estava mort per la intoxicació intel·lectual” (Aguilar, 2012: 131). D'altra banda, els esdeveniments dadaïstes també buscaven implicar als espectadors; el 1920 Max Ernst col·locava una destrat al costat d'una de les seves escultures perquè els visitants la fessin servir en cas que no els agradés. De la mateixa manera, els surrealistes proposaven tècniques de creació com la del “cadàver exquisit”; generadora de múltiples interpretacions mitjançant un procés d'assemblatge col·lectiu d'un text amb imatges o paraules.

De la dècada dels anys vint, també destaquen els espectacles de massa soviètics que involucraven a obrers i ciutadans en la seva realització. El productivisme rus va propiciar la participació social en ambdós sentits; tant per la banda de l'artista que assumia el paper de productor i de l'obrer que prenia el rol d'artista. Bishop (2012: 41) ho relaciona amb les pràctiques contemporànies socialment compromeses ja que comparteixen certes problemàtiques, com; la idea d'autoria col·lectiva, l'ús de modes d'expressió

² *The National Endowment for the Arts* (NEA) té una llarga història com a programa de suport a l'art públic. Va col·laborar en la promoció de 700 obres entre 1967-1995. I, encara actualment, continua donant suport mitjançant subvencions i col·laboracions amb agències artístiques estatals.

específicament populars, noves fórmules d'habitar i interaccionar amb l'espai públic mitjançant la identificació simbòlica i l'acció-transformació col·lectiva.

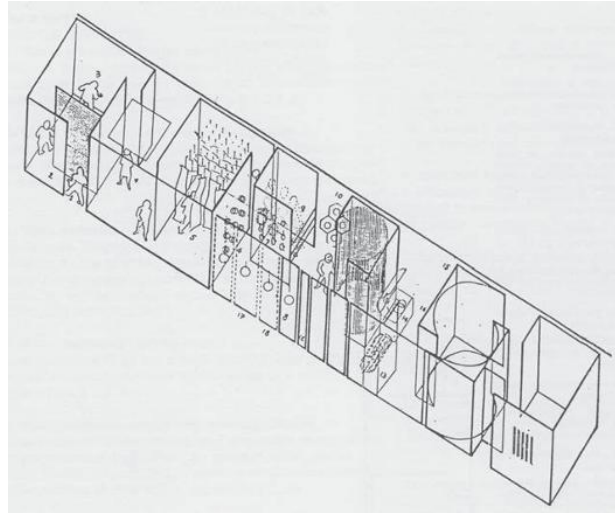
Malgrat que es podria continuar catalogant importants aproximacions a la participació en els moviments artístics d'avantguarda històrica i d'altres anteriors, Suzanne Lacy³ indica que no és fins als anys 60 – en un context d'important agitació social i política – quan emergeix significativament i de manera més o menys coherent com a pràctica artística. Anna Dezeuze (2010), historiadora de l'art, utilitza el terme “do-it-yourself” per referir-se aquesta primera onada d'obres participatives dels anys seixanta. Sota aquest concepte, es refereix a pràctiques artístiques com *Cut Piece* (1964) de Yoko Ono qui convida al públic a l'escenari per retallar i emportar-se un tros del seu vestit o l'exposició *Arte Programmata. Arte Cinetica. Opere Moltiplicate. Opera Aperta*, on els visitants van transformar algunes de les obres que es trobaven a la Galeria Vittorio Emanuele II de Milà (1963).

D'altres com l'expert François Matarasso (2016) es refereixen a l'art emergent d'aquest període amb el terme “community art”, i n'identifica les característiques comunes: pràctiques fora del món de l'art i les seves estructures econòmiques i culturals, obres visuals, comunitàries i públiques però limitades per les exigències tècniques, de temps i estètica. Matarasso (2019: 73) posa el focus sobretot a l'art de vessant activista que va sorgir a conseqüència del període vibrant de canvis i lluites socials i polítiques. Es refereix a col·lectius com Greenwich Mural Workshop – coordinadors de murals col·lectius com “People Of Greenwich Unite Against Racism” – i Amber Collective – col·lectiu filmogràfic centrat a documentar la classe obrera i vides marginals al Nord-Est d'Anglaterra. En consonància amb les dues visions, en l'exhaustiu estudi sobre la dècada dels seixanta, estesa del 1958 al 1974, l'historiador Arthur Marwick (1998: 317) identifica els trets distintius que van travessar totes les iniciatives artístiques i, un d'aquests, és la “participació”.

En el marc francès, Bishop identifica tres formes diferents que sorgeixen de la voluntat d'incorporar participació en l'art del moment. En primer lloc, parla del *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV) el qual proposa, a partir d'obres com “Labyrinthe” del 1963 (Imatge 1), la implicació activa de l'espectador a través de la percepció i la interacció. Els membres de GRAV proclamen en un tractat titulat *Assez de Mystifications*, distribuït en motiu de la Biennal de París de 1963: “Volem que ells [els espectadors] participin. Volem situar-los en una situació que activin i transformin. Volem que siguin

³ Suzanne Lacy és artista, educadora, escriptora i professora estatunidenca de l'Escola d'Art i Disseny Roski de la USC.

conscients de la seva participació” (Le Parc, 2014; traducció pròpia). Influïts pel marxisme i l’estructuralisme, defensaven una “llibertat dirigida” que, tot i promoure la participació, el control de l’artista sobre l’experiència esdevé quasi total (Woordruff, 2020: 66). Cal prendre en consideració, també, el fet que no és un intent molt inèdit davant els antecedents museogràfics de Litzitsky o Fredrick Krisler.



Imatge 1. Groupe de Recherche d'Art Visuel, dibuix preparatori per l'exposició *Labyrinthe*, 1963. Extreta de: Woordruff, L. (2020). *Disordering the Establishment. Participatory Art and Institutional Critique in France, 1958-1981*, Universitat de Duke, Durham, pàg. 66.

En segon lloc, en els *happenings* anàrquics de Jean-Jacques Lebel la participació s’entén com a forma de catarsi o alliberament. Aquests podien, però, coincidir fàcilment amb la idea d’espectacle. Finalment, sobretot en l’àmbit teòric, la Situacionista Internacional (SI) plantejava la superació entre art i vida per combatre la “societat de l’espectacle” (Debord, 2018) mitjançant la creació de *situacions*. Tot i això, Bishop posa de manifest el posicionament contradictori de la SI, que rebutjava l’art reconegut, però l’invocava contínuament com a referent de la vida no alienada; “l’art és alhora una zona privilegiada d’activitat no alienada i una coartada per a l’alienació continuada de la vida en totes les altres activitats” (Bishop, 2016: 101; traducció pròpia).

Posteriorment al Maig de 1968, Gran Bretanya va acollir diversos intents de repensar el rol de l’artista en la societat. Un cas clau és l’*Artist Placement Group* (1965), liderat per Barbara Stevini i John Latham. Els artistes s’introduïen en institucions públiques i privades per intervenir en contextos reals. Organitzaven residències artístiques en corporacions i agències governamentals amb la idea d’entrar en un entorn exclusiu de poder i interactuar amb els treballadors, des de la gerència fins a la producció. L’objectiu era impulsar, a llarg termini, canvis socials en la dinàmica interna de les empreses (Bishop, 2016: 101). Malgrat la voluntat de marxar del marc institucional de l’art, van

inaugurar l'exposició *Inno 70* [Imatge 2] per mostrar el que havien aconseguit durant els dos anys anteriors. En l'interior de la galeria Hayward es distingien tres tipus expositius: informatius de les “placement activities”, instal·lacions i una zona de debat interactiu denominada *The Sculpture* (Bishop, 2016: 168).



Imatge 2. Artist Placement Group. Vista de *Inno70*, Hayward Gallery, Londres, 1971. Extreta de: *Artforum*. <https://www.artforum.com/features/rate-of-return-the-artist-placement-group-195539/>

En aquests mateixos anys, trobem diverses aproximacions dirigides a desenvolupar noves formes d'implicació i participació de l'espectador. Els happenings, vídeos i performances d'artistes com Allan Kaprow, Vito Acconci, Adrian Piper o Mierle Laderman Ukeles, cerquen una relació més dialògica amb l'espectador. Moltes d'aquestes obres ja proposen a finals dels seixanta una relació col·laborativa entre artista i públic o institucions locals. Així i tot, aquesta col·laboració, per molt que portés a escenaris no contemplats, partia d'un plantejament ideat prèviament per l'artista de manera individual. Es parla, doncs, de participar de la idea de l'artista, no participar d'una idea fruit d'un procés col·lectiu.

Cal mencionar el creixent interès pel context als anys setanta materialitzat en obres realitzades per a un emplaçament concret, tenint en compte les característiques espacials i físiques que donen pas a les consideracions del context com espai humà i social. S'estén el nombre d'obres recollides sota els termes de *site-specific art* o *públic art*. N'és un reflex el fet que evidencia Lacy (1995: 24) en referència a la National Endowment for the Arts als EUA (NEA). Aquesta institució artística va incorporar progressivament criteris de participació ciutadana: començant per la consideració que l'obra havia de ser “apropiada per al lloc” l'any 1974, i la necessitat “d'informar al públic” l'any 1979, fins a la promoció de la participació comunitària entesa com la inclusió de representants no artístics de la comunitat en comissions i comitès de selecció i revisió de les obres. A finals de la dècada

de 1980 se suggereix explícitament un diàleg entre l'artista i la seva audiència buscant possibilitats de participació, fins i tot en la realització de l'obra (Lacy, 1995: 21-22).

Són molts els projectes d'aquest tipus que van emergir durant aquests anys. Un dels més destacats és el de l'artista Judy Baca "Great Wall of Los Angeles"; un gran mural col·laboratiu en què, conjuntament amb ciutadans implicats des del 1978, es van desenvolupar temes socialment i políticament compromesos; les minories culturals, les històries alternatives d'Amèrica, els col·lectius LGTB o les lluites pels drets civils. Hope Sandrow va fundar *Artist & Homeless Collaborative*, actiu des dels anys vuitanta, com a plataforma per desenvolupar projectes creatius amb col·lectius en situació de vulnerabilitat amb l'objectiu de generar un mitjà d'autorepresentació (Macaya, 2022: 12).

Destaca la figura i aportació de l'artista alemany Joseph Beuys (Antliff i Beuys, 2014) amb una influència fonamental en el desenvolupament de l'art participatiu cap a una direcció socialment compromesa a partir dels anys setanta. Algunes de les seves accions artístiques consistien en conferències excèntriques sobre temes socials i polítics; a l'exposició internacional Documenta 6 de 1977 va fundar la Universitat Internacional Lliure amb debats ininterromputs sobre energia nuclear, feminisme, política global, i d'altres temàtiques. Beuys no pretenia donar solucions aquestes problemàtiques, sinó proposar crides per generar una societat més proactiva políticament i socialment. Influenciat pel filòsof alemany Arthur Schopenhauer, l'artista considerava que cadascú és capaç de crear un diàleg revolucionari entre l'art (pensament creatiu) i la realitat:

Només amb la condició d'una ampliació radical de les definicions serà possible que l'art i les activitats relacionades amb l'art proporcionin proves que és l'únic poder evolutiu-revolucionari [...]. Desmantellar per construir un organisme social, una obra d'art. [...] Cada ésser humà és un artista que, des del seu estat de llibertat, aprèn a determinar les altres posicions de l'obra d'art total del futur ordre social. (Beuys, citat a Carrascosa, 2016: 26; traducció pròpia)

A més, Beuys va crear el terme "escultura social" per descriure la manera com l'art pot transformar la societat. Declarant que "tothom és un artista" dins una "escultura social", entenia que l'art no és només per a treballs comissariats institucionalitzats sinó que és a tot arreu i que tothom pot ser creador. En aquesta línia s'emmarca la pràctica a la 7a Documenta el 1982, en la qual Beuys va plantar 7.000 roures durant cinc anys amb l'ajuda de voluntaris [Imatge 3]. Proposava com l'art podia participar en la intervenció social i reconeixia la creativitat inherent als voluntaris que plantaven arbres pel seu compte, ampliant així el paper tradicional de galeria d'art, ara estesa a la ciutat. Tanmateix, tant la teoria de Beuys com les seves pràctiques semblen defensar una forma molt oberta i

abstracta d'art participatiu sense explicitar els mètodes de participació. La seva aportació ha estat més aviat una direcció guia per a l'art participatiu, una estimulació i provocació.



Imatge 3. Joseph Beuys, *7000 roures*, Kassel (Alemanya), 1982. Extreta de: Fundació 7000 roures i Ministeri per la Ciència i l'Art.
<https://www.researchgate.net/publication/346233744>

Durant els anys següents i, en la mateixa línia, un dels referents americans més destacat és, probablement, el col·lectiu Group Material, fundat el 1979 i que va comptar amb artistes com Doug Ashford, Julie Ault, Felix Gonzalez-Torres o Tim Rollins & KOS. El 1988 van elaborar el projecte *Democracy*:

Un quartet d'accions: exposicions, col·laboracions socials, reunions privades i públiques i, finalment, un llibre. [...] Però el que resulta més important pel meu fil argumental és el fet que en cada una d'aquestes exposicions el que construïem van ser contextos en els quals altres podien participar, contextos que organitzàvem per mostrar que les formes artístiques es produeixen en correspondència amb realitats més àmplies en les quals es viu. (Ashford, 2019: 12; traducció pròpia)

Des de dues vies, van generar el que Ashford explica: taules rodones davant les exposicions i, més tard, els *town meetings*. L'artista indica que la idea originària era desmantellar la noció d'expert, reemplaçant la singularitat del prosceni a la pluralitat del públic. Malgrat aquesta voluntat, el mateix Ashford (2019: 15; traducció pròpia) reconeix el fet que “la manera en la qual adoptarem els *town meetings* com a model, emulava una imatge d'inclusió – exaltant la noció de diàleg – que resultava atractiva més aviat des d'un punt de vista mediàtic”.

Moltes d'aquestes problemàtiques – també el llegat activista, col·lectiu, interdisciplinari i profundament contextual – van continuar presents en les obres recollides en el que es coneix com la segona onada de l'art participatiu als anys noranta. Aquesta va estar

estimulada per una orientació social renovada en el món de l'art, coneguda com a *social turn* o *new comitment*⁴: “un creixent interès artístic per la col·lectivitat, la col·laboració i la participació directa amb grups específics” (Bishop, 2006: 1; traducció pròpia). Tot i que gran part de les qüestions implícites a l'art participatiu ja estaven sobre la taula, no és fins a la darrera dècada del segle XX que es produeix una progressiva institucionalització. Tant l'expansió sense precedents de les biennals – més de 33 noves entre el 1996 i el 2006 (Bishop, 2006: 1) – com la publicació *Estètica relacional* i el suport curatorial de l'historiador de l'art Nicolas Bourriaud (2006), van generar el suport teòric i pràctic idoni per l'expansió d'aquestes pràctiques.

Ens referim a obres que van des dels menjars organitzats per Rikrit Tiravanija en galeries i institucions artístiques, a les performances col·lectives de Francys Allys a Perú, a les muntanyes de caramels per compartir amb el públic de Félix González Torres a la Biennial de Venècia, fins a projectes més locals i de menys reconeixement com les intervencions del col·lectiu *Dialogue* en les poblacions *adivasi* de la Índia (Sanders, 2020: 49) o l'obra *De la acció directa como una de las bellas artes*; un experiment que oscil·la entre la institució museogràfica i l'activisme (Expósito, 2009: 14). Segons Bibiana Crespo, en aquestes: “l'artista és ara un proveïdor de “serveis” culturals i artístics, en comptes d'un productor d'objectes estètics. L'artista activa un procés participatiu, crea i procura un espai d'intercomunicació, diàleg, interacció i intercanvi al qual se li dona resposta discursiva i en el que es genera una interrelació amb la societat i/o els membres d'una comunitat determinada” (Crespo, 2020: 285; traducció pròpia).

Malgrat que moltes de les obres parteixen d'un plantejament comú, parlem d'un marc molt plural pel que fa a objectius i metodologies artístiques. Tant plural com l'ampli ideari de denominacions que s'han desenvolupat per fer-hi referència: artivisme, art comunitari o *Community Based Art*, *Engaged Art* i art públic o *New Genre Public Art*, art útil, art socialment compromès, pràctiques socials, etc. En el següent apartat proposarem una aproximació al debat teòric per comprendre la complexitat discursiva que comporta aquest tipus de pràctiques i, a continuació, a partir de casos d'estudis des dels anys noranta fins l'actualitat, profunditzarem en algunes de les tensions claus.

⁴ Sobre el gir social, veure Aarsman (2003) i Bishop (2006) (2012)

3. Debat(s) entorn l'art participatiu

3.1. Estat de la qüestió. Tendències i crítiques principals del debat.

Per tal d'estudiar quins són els focus de debat entorn les pràctiques d'art participatives, serà útil presentar un panorama general de les aportacions i crítiques principals del marc teòric. Com s'ha indicat en la introducció, és un tema extensament desenvolupat, amb una gran quantitat de derives i autors involucrats. Aquest estat de la qüestió és, doncs, una primer mapatge a partir de l'estudi de les propostes més citades.

Els antecedents i les primeres formulacions de l'art socialment compromès, segons la historiadora de l'art Claire Bishop (2012: 41-75), i com s'ha desenvolupat en l'apartat anterior, les trobem a les primeres avantguardes. Més endavant, a la dècada dels anys cinquanta, sobretot als anys seixanta a França, les preocupacions per l'acció, l'autoria i la comunitat es posaven de manifest en els textos de Guy Debord⁵ com a part de la seva crítica a la *societat de l'espectacle* (1967). “L'espectacle” és per a Debord (2018) la relació social que vincula a les persones a través d'imatges, alienant als individus en subjectes passius. En aquest sentit, Debord proposa construir situacions que produeixin noves relacions socials i, per tant, noves realitats socials. Debord considera que la qüestió no és la participació de l'espectador en l'objecte artístic, sinó la participació de l'individu en la vida mateixa; generant una veritable integració entre art i vida. Com assenyala Lily Woordruff (2020: 83) en l'anàlisi sobre el desenvolupament d'estratègies artístiques de resistència política en el marc francès de 1958 a 1981, aquesta participació s'ha d'allunyar de la mera dissolució de la pràctica artística en les estructures socials existents. Tot i que la Internacional Situacionista no va ser considerada moviment artístic *per se*, els principals teòrics de la participació i la col·laboració en l'art que els han seguit revisiten i citen constantment els seus textos, en un intent de recontextualitzar les experiències situacionistes amb les problemàtiques artístiques actuals.

Un dels primers textos teòrics sobre l'experiència artística quant a participació del públic es delimita en l'escrit del professor d'Estètica i Ciències de l'Art a la Universitat de París, Frank Popper “Art, acció i participació”, publicat el 1975 a E.E.U.U. Popper (1975) explica com les noves pràctiques del moment (Art Conceptual, *Art Povera*, *Land Art*, *Happenings*, etc.) redefeixen alguns conceptes claus: entorn, participació, obra d'art i autoria. De la noció d'entorn, l'autor n'assenyala que l'obra esdevé social quan s'insereix en un context determinat i entra en joc la participació. Afirmar que d'aquest tipus d'art es

⁵ Guy Debord (Paris, 1931) és autor de nombrosos assajos i textos filosòfics; en destaca *La societat de l'espectacle* (1967). Va ser cofundador de la Internacional Llettrista (1952-1957 i la Internacional Situacionista (1957-1972).

pot esperar que el rol de l'artista es limiti al d'organitzador, coordinador o intermediari, "l'artista ha optat per assumir noves funcions, més properes a les de mediador que les de creador [...]. Pel que fa a l'espectador, se li demana que intervingui en els processos de creació estètica d'una manera completament nova; participació que permet, a Popper, declarar la desaparició en les obres de l'objecte artístic tradicional. El text està marcat per una visió democràtica i un to utòpic: "la nova estètica està estretament associada a un nou art popular que facilita el desenvolupament de l'individu en el si de les estructures socials [...], en el qual el poder de decisió estètica és compartit entre tots" (Popper, 1975: 338; traducció pròpia).

El 1993, l'organització d'investigació independent Comedia (Landry et al., 1993), per encàrrec del Consell de les Arts del Regne Unit, va elaborar un document de discussió sobre l'impacte social de les arts en el marc de la política del "New Labour". L'estudi va ser seguit entre 1995-1996 per un nou projecte d'investigació empírica centrat en l'impacte social, en aquest cas, dels programes d'art participatiu. Aquest va ser coordinat per François Matarasso i materialitzat en l'informe: *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts* (1997). L'objectiu de l'estudi és defensar el finançament dels programes d'art participatiu sobre la base que poden produir efectes socials positius desproporcionats respecte al seu cost econòmic. La publicació es tanca amb una sèrie de conclusions, com l'anterior, sobre els beneficis de promoure des del govern l'art participatiu. Es fonamenten en els resultats d'una enquesta realitzada a 513 participants de 60 projectes artístics; desenvolupament personal, cohesió social, empoderament i autodeterminació de la comunitat, imatge i identitat local, creativitat i benestar (Matarasso, 1997: 76).

Segons indica Paola Merli (2002: 108; traducció pròpia), la investigació de Matarasso ha exercit "un paper important en l'establiment d'un consens entre els responsables culturals del Regne Unit". L'estudi va adquirir importància i implicacions polítiques i, en l'àmbit teòric, ha desenvolupat un complex tema de debat entorn l'impacte social de les arts. Ha esdevingut un objecte de discussió per la mateixa Paola Merli, així com per Claire Bishop, entre d'altres. La crítica a Matarasso es centra tant en la qualitat de la investigació pel que fa a la metodologia com en les qüestions polítiques que planteja.

Paral·lelament, a la dècada dels noranta i en el context nord-americà, Suzy Gablik, Suzanne Lacy i Nina Felshin van realitzar les seves aportacions. El 1992, Gablik va publicar un breu article "Connective Aesthetics" sobre les pràctiques col·laboratives emergents. En aquest, l'artista i crítica de l'art proposa el concepte d'*estètica connectiva* per referir-se als projectes artístics que posen en pràctica valors com les cures i saber

identificar i atendre les necessitats; activitats més enfocades a escoltar que a veure. Ho presenta com l'alternativa al mite individualista que conformava la identitat de l'artista fins aleshores: “la política de l'estètica connectiva és molt diferent; està orientada cap a l'assoliment de comprensions compartides i l'entrellaçament essencial del jo i l'altre, del jo i de la societat” (Gablik, 1992: 23; traducció pròpia).

Per altra banda, l'artista, teòrica i historiadora de l'art nord-americana Suzanne Lacy proposa també un nou terme: “nou gènere d'art públic” (*New Genre Public Art*). Aquest concepte es va difondre àmpliament als anys noranta als Estats Units per referir-se, segons defineix l'autora, als projectes que s'involucren en els espais públics específics, de manera col·lectiva amb accions activistes i prescindint dels espais institucionals tradicionals com el museu. En la publicació “Mapping the Terrain: New Genre Public Art” (1995), va recopilar els assajos realitzats durant els “trenta anys d'història” de l'art públic alternatiu amb l'objectiu de generar un discurs concret. Hi va incloure el text citat de Gablik, així com textos de Mary Jane Jacob, Allan Kaprow, Lucy Lippard, etc. acompanyat d'una selecció de projectes d'artistes i col·lectius com Joseph Beuys o les Guerrilla Girls. Cal prendre en consideració el fet que el títol del compendi és el resultat d'una performance – titulada de la mateixa manera – realitzada el 1991 al Museu d'Art de San Francisco, organitzada per Lacy. En aquesta, artistes, comissaris, escriptors, teòrics i altres agents del món de l'art es van reunir per explorar i conformar la història i els possibles futurs de l'art públic. Així doncs, gran part dels conceptes recollits en “Mapping the Terrain”, sorgeixen del treball col·laboratiu elaborat en la performance.

L'aportació de Lacy (1995: 178) destaca per ser de les primeres a discernir els diferents graus de participació en l'art, posant el focus en el públic com a part essencial de l'obra. Per abordar aquesta qüestió, proposa un model basat en cercles concèntrics, que permeten veure de manera gràfica els diferents graus d'implicació.⁶ Estableix una diferenciació entre els conceptes de participació i col·laboració. Entén la col·laboració com una subcategorització de la primera, que implica un vincle més específic i profund amb la creació de l'obra. Mentre que la participació rau en una relació més àmplia i superficial amb el procés creatiu.

Malgrat les seves contribucions, tant *l'estètica connectiva* com el *New Genre Public Art* han estat, en el canvi de segle, en gran mesura ignorades. La curadora i crítica d'art Maria Lind (2009) determina que, tot i que han obert maneres de pensar sobre el paper i la naturalesa de l'art i els seus públics, situant la col·laboració al centre, molts assenyalen

⁶ La seva aportació s'analitzarà detingudament a l'apartat “Participants i artista: autories col·lectives?”, pàg. 23.

les intencions didàctiques i el caràcter lleugerament “new age” de les seves aportacions. Lind (2009: 61) cita a Kravagna: per exposar que les dues publicacions parteixen d’una manca de compromís polític, busquen “el bé” i presenten intencions poc crítiques.

Seguint en el context nord-americà dels anys noranta, Nina Felshin va profunditzar en la idea d’art com a experiència de col·lectivitat. Per fer-ho, va estudiar les noves pràctiques artístiques derivades del que la curadora i activista entén com “la unió de l’activisme polític amb les tendències estètiques democratitzadores de l’art conceptual de finals de la dècada de 1960 i principis de la de 1970” (Felshin, 1995: 10; traducció pròpia). Felshin estableix les característiques de “l’art activista”: parteix d’un caràcter processual de naturalesa col·laboradora que funciona com a “catalitzador del canvi”, fomenta l’autoexpressió i estimula a diferents nivells la consciència dels individus involucrats com a creadors o receptors.

A final dels anys noranta, després d’una dècada marcada en l’àmbit polític pels processos de globalització, a escala econòmica per les pràctiques neoliberals i, a nivell artístic, per la rellevància de la discussió sobre la multiculturalitat en el nou marc global, Nicolas Bourriaud va publicar a França el text *Estètica Relacional* (primera edició en francès el 1998, en espanyol al 2002). Es tracta d’un compendi d’assajos publicats prèviament a *Documents sur l’art* i en el catàleg de l’exposició *Traffic*. Tant la publicació com la mostra que reunia l’obra “relacional” de més de 25 artistes, van assentar les bases cap a la institucionalització de les pràctiques participatives globalment (principalment en el circuit occidental de l’art contemporani).

Durant aquests anys, Bourriaud ocupava el càrrec de curador del Centre d’Arts Plàstiques Contemporànies (CAPC) de Bordeus i, era cofundador i director del Palais de Tokyo (2000-2006), un museu de París dedicat a l’art contemporani i laboratori de processos oberts i interactius. Així doncs, des de la seva posició institucional, Bourriaud va emprendre la tasca de generar un aparell teòric i curatorial en un moment en què, l’entorn globalitzat, resultava molt adequat per a la propagació de la teoria relacional i la recepció generalitzada dels artistes que proposava. D’aquesta manera, les pràctiques relacionals han esdevingut un paradigma de la producció artística de les darreres dècades, àmpliament debatudes des del marc europeu i estatunidenc.

A *Estètica Relacional* es formulen tres afirmacions centrals. En primer lloc, s’ocupa de la definició de “relacional” com a art que treballa a partir de les interaccions humanes. Ho defensa com una completa novetat respecte a les pràctiques participatives, activistes i col·laboratives de les dècades anteriors (Bourriaud, 2006: 13). Diferencia la idea “ingènua” de les avantguardes de “fer com si” respecte a les “micro-utopies” que, segons

ell, les obres relacionals proposen a través d'intersticis oberts en el camp social (Bourriaud, 2006: 54). En tant que allò relacional representa un nou paradigma, Bourriaud (2006: 68) reclama, en segon lloc, la necessitat d'un nou criteri d'anàlisi – el de la coexistència – per poder valorar la capacitat de l'obra per integrar l'altre. Per últim, l'autor afirma que l'art relacional ofereix una radicalitat política més efectiva com a alternativa al sistema capitalista respecte a les pràctiques activistes de les dècades anteriors. Bourriaud (2006: 105) entén que la nova realitat social ha empobrit els vincles, i presenta una lectura materialista que li permet entendre l'art relacional com aquell que pren l'horitzó teòric i pràctic de l'esfera de les relacions humanes, proposant alternatives.

La seva publicació va portar a una acceptació i difusió de l'art relacional, però també va desencadenar crítiques importants. Autors com Stephen Wright, Claire Bishop, Maria Lind o Pablo Helguera han qüestionat la suposada novetat de les pràctiques relacionals respecte possibles antecedents; altres, com Hal Foster o la mateixa Bishop han debatut sobre quins han de ser els criteris idonis de valoració; si es tracta de judicis estètics o bé socials. Finalment, la declarada radicalitat política d'allò relacional ha estat àmpliament criticada per teòrics com Anthony Downey o Stewart Martin: crítiques que es desenvoluparan en els següents subapartats.

Per prendre distància crítica del terme “estètica relacional”, així com de les característiques descrites per Bourriaud, molts autors han proposat termes alternatius. Paul Ardenne va presentar paral·lelament, però sense el mateix ressò, l'*art contextual* per subratllar la relació de l'obra amb el seu entorn directe. Fa referència a l'experiència que es construeix a partir de l'actuació en un marc local del qual “l'artista n'extreu un propòsit o un posicionament inèdit” (Ardenne, 2002: 34) a la recerca de la co-implicació. Bishop va optar per l'*art participatiu* com a reflex de la naturalesa pròpia de les pràctiques. Grant H. Kester (2011: 82) proposa el concepte d'*estètica dialèctica* per apel·lar a una forma d'experiència estètica que emergeix del diàleg entre participants, en oposició a projectes que consisteixen en una “trobadà” dirigida per l'artista. Maria Lind planteja *art col·laboratiu* com a paraigües per definir les metodologies de la cooperació, l'acció col·lectiva, la interacció, la participació.

De manera generalitzada, però, es va estendre el terme d'*art socialment compromès*, àmpliament utilitzat en l'actualitat, i de “pràctiques socials” amb la idea posar al centre les implicacions polítiques i socials de les obres. L'artista Pablo Helguera subratlla el fet que aquest últim concepte exclou, respecte els anteriors, la referència explícita a l'art. Per Helguera, això permet donar un distanciament crític envers altres formes de creació artística centrades i construïdes sobre la personalitat de l'artista. D'aquesta manera,

s'evidencia el que és inherent a l'art socialment compromès que, per definició, depèn de la implicació d'altres persones. Reconeix que aquest tipus d'art funciona vinculant-se a temes i problemes que afronten altres disciplines (antropologia, sociologia, treball social, activisme, etc.), “traslladant-los temporalment a un espai d'ambigüitat” (Helguera, 2011: 5).

Fet aquest apunt sobre les definicions, retornem a Bourriaud. Una de les crítiques cabdals dirigides a l'art relacional la constitueix Claire Bishop. La seva aportació – principalment a *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* (2006) i a *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) – protagonitza la tendència teòrica del *dissens*; posant èmfasi en la importància del conflicte i la fricció com a part intrínseca de l'art participatiu. Es situa com a contrapunt a les visions harmonioses sobre la participació i adverteix que aquesta pot portar a un terreny ambigu. Mentre que pot potenciar nous espais de resistència generadors de vincles socials, també pot ser instrumentalitzada per les institucions culturals i polítiques per promoure una imatge d'inclusió sense la voluntat de realitzar canvis estructurals reals. Tot i la seva visió crítica, Bishop (2006: 68) no es posiciona en contra de l'art participatiu *per se*, però entén que la participació no hauria de ser l'essència de la pràctica artística; hauria de funcionar com un mitjà per explorar el malestar, el dissens i l'antagonisme, una crida contra *l'statu quo* (sigui capitalista o no).

Cal mencionar el fet que la seva posició també ha encetat un debat punyent en l'àmbit teòric. En la seva argumentació en contra de la renúncia dels judicis estètics a favor d'una ètica “cristiana” de col·laboració, critica al també historiador de l'art Grant Kester, representant d'una tendència teòrica més conciliadora. Kester (2011: 9) defensa que els projectes artístics col·laboratius es desenvolupen a través del treball compartit, en els quals el procés d'interacció participativa és una praxi creativa. Kester, el llibre del qual *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004) és un text clau del “gir social” en l'art, respon a Bishop amb una carta publicada al número de maig de 2006 d'*Artforum*. En aquesta, argumenta: “Bishop sembla haver decidit imposar una frontera fixa i rígida entre els projectes ‘estètics’ (‘provocadors’, ‘incòmodes’) i les obres activistes (‘previsibles’, ‘benèvols’ i ‘ineficaces’) en lloc de considerar visions alternatives de l'estètica que es deriven d'una pràctica social èticament sòlida en la qual l'artista facilita la producció en col·laboració de treball” (Kester, 2006: 22).

Malgrat el conflicte teòric entre ambdós pensadors, es poden establir ponts entre les seves propostes. Ofereixen una alternativa al vessant institucional de Bourriaud en plantejar enfocaments que s'allunyen d'entendre la participació com un bé en si mateix. Com

Bishop, Kester no és acrític en vers l'art participatiu i apel·la a la fe pel “xoc” de l'avantguarda, a la dislocació i a la revelació crítica. Tot i això, publicacions com “The Politics of Participatory Art”, de David Bell (2017), posen en evidència les mancances de les seves aportacions reclamant que “falta molta feina per fer i desengranar la complexitat afectiva i l'eficàcia política (potencial) de l'art col·laboratiu”.

En aquest sentit, el text del filòsof anglès Stephen Wright “The Delicate Essence of Artistic Collaboration” (2004) profunditza en la qüestió reconeixent la fragilitat dels processos col·laboratius i posa especial atenció al rol de l'artista. Emfatitza que la diversitat inicial promou relacions riques i fructíferes. Però, de la mateixa manera, entén que és difícil de mantenir una gestió dels conflictes i les diferències a llarg termini en un sistema artístic que, sovint, es mou per individualitats i competitivitat.

L'expert en estètica i art Stewart Martin (2008), revisa a Bourriaud, però no es limita a fer-ne una crítica reiterada. Des d'una perspectiva filosòfica, Martin contraposa la visió d'Adorno que adverteix sobre les paradoxes i els límits inherents a l'autonomia de l'art amb la suposada radicalitat política defensada per Bourriaud. D'entre aquestes posicions, proposa una mirada dialèctica de la relació de l'art amb la mercantilització; entre l'autonomia i l'heteronímia per poder discernir una teoria crítica més adequada per avaluar l'art contemporani.

En la mateixa línia de Bishop, Hal Foster – historiador i crític de l'art estatunidenc – critica l'art relacional i proposa reflexions al debat. Segons Foster (2002), malgrat creure que pot ser generador de noves possibilitats socials, l'obertura i la suposada absència de jerarquies en algunes obres relacionals no implica necessàriament un procés comunitari i igualitari. Identifica, en algunes propostes de l'art relacional, una simplificació de la complexitat de les relacions socials, passant per alt les estructures de poder que les condicionen. Per altra banda, posa sobre la taula el fet que moltes de les obres que Bourriaud recolza – de Félix González-Torres, Rirkrit Tiravanija, etc. – “posen en joc una idea de l'art com ofrena efímera o regal precari” (Foster, 2002: 3). Aquesta observació la desenvolupa extensament l'antropòleg Roger Sansi en el llibre *Art, Anthropology and the Gift* (2015).

Sansi recupera la teoria de “The Gift” de Marcel Mauss (1990); la qual reflexiona sobre l'acte de “regalar”. Mauss entén que aquest moviment resulta en un sistema total de serveis que implica una triple obligació; la de donar, la de rebre i la de retornar. En el moviment d'una obligació a l'altra, les jerarquies socials es produeixen entre aquells que donen, els que reben i els que es retornen. Sansi (2015: 97-101) aplica la perspectiva d'aquesta teoria antropològica a diverses pràctiques artístiques advertint que el “gift” en

l'art no respon només a la “cultura de l'amistat”. No sempre són gestos espontanis i intercanvis lliures entre iguals, poden generar relacions jeràrquiques, donant com a resultat el reconeixement de l'artista per part del món de l'art, un valor jeràrquic que, tanmateix, no compartiran amb els participants de les seves accions relacionals.

L'aportació de Sansi es presenta com a contrapunt a la teoria filosòfica del pensador francès Jacques Rancière entorn les pràctiques artístiques contemporànies. Rancière es centra sobretot en la relació i implicacions entre art i política i, malgrat no dirigir-se específicament a les pràctiques d'art col·lectives, ha estat referenciada i discutida repetidament en el debat. La pressuposició d'igualtat i llibertat són el centre del que el francès anomena *règim estètic*⁷: “aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento lo que ven con lo que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, ni tampoco punto de partida privilegiado” (Rancière, 2010: 23).

En el marc nord-americà, destaca la figura de Tom Finkelpearl; director del Queens Museum (2002-2014) i comissari del Departament d'Afers Culturals de la ciutat de Nova York (2014-2019), posicions que li van permetre promoure l'art socialment compromès. En el volum *What We Made. Conversations on Art and Social Cooperation* (2013) recupera una posició similar a la de Matarasso posant de manifest la incidència real que poden tenir aquestes pràctiques artístiques en les polítiques culturals. Ofereix una xarxa de converses que funcionen com arxiu de projectes que segons Finkelpearl fomenten la cooperació, la pedagogia alternativa i l'activació col·lectiva.

Per acabar, sense deixar d'esmentar el context espanyol, cal mencionar algunes publicacions recents significatives. En primer lloc, l'artista Paloma Blanco i l'historiador i teòric de l'art Jesús Carrillo van col·laborar en l'edició del llibre *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Blanco et al., 2001). Aquest s'emmarca en la tendència que aborda críticament la relació de l'art participatiu amb les institucions. Uns anys més tard, Blanco va realitzar la tasca de recollir i analitzar les pràctiques artístiques col·laboratives a l'Espanya dels anys noranta (Blanco: 2004). El text segueix la perspectiva crítica d'autors com Marcelo Expósito, Carmen Navarrete i David Pérez i expressa la voluntat que la seva recerca no acabi sent una experiència més assimilada per

⁷ Rancière utilitza aquest concepte per denominar un règim de comprensió o identificació referent a part de l'art contemporani que, segons teoritza, es diferencia dels règims anteriors per la interrupció de la organicitat en la qual s'allotjava la comprensió mimètica i analítica de l'obra, on allò estètic s'anteposa a allò representatiu en les arts.

les institucions artístiques, que sovint neutralitzen i desactiven el potencial crític de les obres.

De la mà de Carrillo, juntament amb col·laboradors professionals com el teòric de l'art José Díaz Cuyás i, institucionals com el MACBA, van iniciar al 2003 el projecte d'investigació "Desacuerdos". Els resultats s'han materialitzant en 8 volums, l'objectiu dels quals és elaborar un contra model historiogràfic - de l'art espanyol de les darreres dècades - que desconstrueixi el discurs acadèmic, amb la voluntat d'assentar les bases per a una possible esfera pública cultural crítica. De les aportacions recollides a *Desacuerdos I* (Carrillo i Estella, 2004), en destaca la del artista i crític d'art Marcelo Expósito. S'encarrega d'elaborar un eix-mapa de les pràctiques artístiques participatives en la seva vessant activista. Ofereix una sèrie d'extractes de textos, majoritàriament entrevistes, derivats de la investigació sobre diferents col·lectius i grups de creació de xarxes artístiques activistes com La Fiambrera.

També, seguint la línia d'investigació d'Expósito, la historiadora i crítica de l'art Julia Ramírez es centra en la intersecció entre art i activisme. És autora d'*Utopías artísticas de Revuelta* (2014) on traça un recorregut sobre les dimensions artístiques i el sentit utòpic de moviments socials de l'esquerra extraparlamentària a partir dels anys 90 del S. XX. Ramírez (2014: 17) utilitza el concepte d'utopia en un sentit doble: d'una banda és un referent dins de l'acció política i, d'altra banda, és tracta d'un lloc físic que segons l'autora catalitza les forces de l'enfrontament i de l'esperança col·lectiva. Així doncs, Ramírez aporta una visió diversa al discurs de les pràctiques participatives, tractant d'analitzar les dimensions estètiques i utòpiques de diverses formes d'activisme comunitari.

Realitzar aquest estat de la qüestió genèric ha permès indicar quines són les principals discussions i problemàtiques del debat teòric. Per una banda, per definició l'art participatiu posa en qüestió el concepte d'autoria ja que plantegen un model que difumina els rols tradicionals entre artista i públic. La implicació social genera també una tensió respecte a quins han de ser els criteris de valoració d'aquest art, entre el judici estètic i l'ètic. Per altra banda, alguns dels autors cerquen la institucionalització d'aquest art per tal de generalitzar els seus suposats "beneficis socials" mentre que d'altres alerten del perill que això pot implicar en replicar les estructures jeràrquiques i capitalistes que les mateixes obres – en principi – rebutgen. En aquest sentit, es posa en debat la radicalitat política defensada per alguns teòrics en referència a unes pràctiques de les quals n'és complex avaluar el seu impacte. Aquests aspectes seran analitzats individualment posant en discussió les aportacions d'alguns dels autors presentats juntament amb casos d'estudi particulars.

3.2. Participació: vers una autoria col·lectiva?

Tradicionalment, la relació entre obra d'art i públic s'ha concebut com un intercanvi unidireccional; en el qual la comunicació procedeix de l'artista, a través de l'obra, cap als espectadors; més o menys receptius. Aquesta visió ha estat qüestionada en diversos moments de la història de l'art tal com s'ha pogut veure en la genealogia inicial: des de les avantguardes i els *happenings* fins a les actuals pràctiques participatives. Molts artistes contemporanis, actuant des del compromís social, i recollint l'herència crítica envers el paradigma del geni romàntic, suggereixen una comunicació bidireccional on l'espai entre l'artista i el públic és la pròpia obra.

En aquesta línia, autors com Grant Kester centren la seva valoració, més que en el resultat final, en el procés de treball que desenvolupen. Els intercanvis que activen els projectes “dialògics” constitueixen una forma de treball diferent del que anomena “individualisme possessiu”. Es refereix a una metodologia processual que no té per objectiu l'extracció de valor, sinó una “coproducció” (cotreball) d'identitats en el si de les tradicions culturals, les forces polítiques i les subjectivitats individuals existents.⁸

Tanmateix, autors com Roger Sansi, des d'una perspectiva antropològica, adverteixen sobre les jerarquies que es poden desenvolupar en contextos col·laboratius, on sovint s'aspira a la fusió d'art i vida. L'objectiu de generar un procés de participació horitzontal pot derivar en alguns casos en la reproducció de relacions de poder socials i culturals.

En aquest apartat s'analitzaran dues propostes teòriques per fer una aproximació a la tensió entre participació i autoria: d'una banda, les possibles relacions del públic amb el procés de treball a través de l'aportació de Suzanne Lacy (1995); i, de l'altra, el debat sobre el rol de l'artista contemporani que planteja Hal Foster (2020) a partir de la lectura de Walter Benjamin.

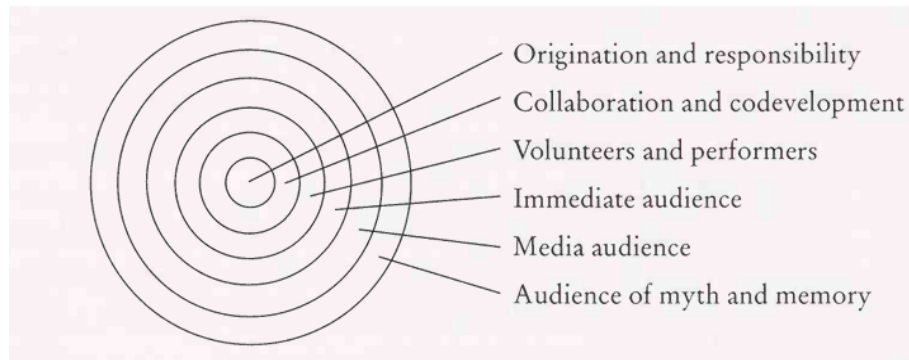
3.2.1. El públic com a coautor: el model concèntric de Suzanne Lacy

Lacy (1995) parteix d'una visió àmplia d'aquestes pràctiques sota el terme *New Genre Public Art*. Es refereix a un art del lloc, unes pràctiques en les quals el concepte de context i d'espai van més enllà incloent els conflictes polítics, socials, econòmics i culturals de l'entorn amb el qual interactuen de manera col·lectiva. Com s'ha introduït en la genealogia inicial⁹, l'aportació de l'estatunidenca destaca per ser de les primeres a posar

⁸ Kester (2011: 112), en relació amb el procés de treball del col·lectiu *Dialogue* amb les comunitats índies Advasi.

⁹ Veure pàg. 16.

el focus en la participació del públic en aquest tipus d'obres. Ofereix una de les possibles anàlisis sobre el públic sota la forma d'una sèrie de cercles concèntrics permeables que delimiten diferents graus d'implicació dins l'obra [Imatge 4]. Aquesta estructura permet desenvolupar una comprensió més matisada de la interactivitat, on el públic no és un bloc homogeni sinó un conjunt divers de rols.



Imatge 4. Suzanne Lacy (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, WA: Bay Press, pàg. 178.

A través de l'obra de Martha Rosler *If you lived here...* (1989) s'analitzaran els diferents cercles proposats per Lacy. És un exemple paradigmàtic quant a obra interdisciplinària que s'adapta a formes i mètodes diversos, plantejant diferents graus de compromís i participació. El projecte va consistir en tres exposicions seqüencials i quatre fòrums oberts per explorar i debatre qüestions d'habitatge i planificació urbana que afectaven Nova York als anys vuitanta. Durant aquesta dècada, la ciutat va viure un procés de reurbanització que va provocar un desplaçament massiu de residents a causa de la gentrificació. El treball de les exposicions va ser realitzat per artistes, col·lectius, grups escolars, persones sense llar, okupes, refugiats, entre d'altres (Lacy, 1995: 273).

La primera de les exposicions s'anomenava *Home Front*: suggeria una zona d'habitatge urbana on es dirigia la gent afectada pel context a les organitzacions veïnals de defensa dels llogaters. La següent prenia el títol *Sense Llar* i utilitzava com a espai expositiu i d'acció el carrer. La darrera, realitzada en col·laboració amb arquitectes, *Ciutat: Visions i Revisions*, oferia propostes com ara dissenys per habitatges urbans i habitatges pensats específicament per a dones sense llar o persones amb SIDA. L'assessorament in situ va ser proporcionat per Homeward Bound, un grup autogestionat de persones sense llar que va obrir una oficina temporal a la galeria (Lacy, 1995: 273).



Imatge 5. Martha Rosler, *If You Lived Here*, 1989. Extreta de: “If You Lived Here Carousel,” Martha Rosler <https://www.martharosler.net/if-you-lived-here-carousel>

Retornant a Lacy (1995: 178), l'autora identifica sis nivells de participació, el primer dels quals és l'origen i responsabilitat: situa en el centre la gènesi de l'obra radiant cap a fora vers la resta de cercles. En el model que proposa Lacy, l'origen i la responsabilitat són l'equivalent a l'impuls creatiu, constituït per aquelles persones sense les quals l'obra no podria existir. En el cas de *If you lived here...* Rosler, seguint aquest esquema, compartiria el cercle originari amb els col·lectius activistes i veïnals amb els quals va codirigir el projecte. Caldria determinar quin grau d'ideació va aportar l'artista respecte els col·lectius per entendre si l'origen és realment col·lectiu des de l'inici, o bé individual i seguit d'un procés participatiu.

En el següent cercle inclou els qui col·laboren i codesenvolupen l'obra: invertint temps, energia i identitat en l'obra: “participant profundament de la seva autoria” (Lacy, 1995: 179). Aquí s'hi inclourien els arquitectes, estudiants, artistes, treballadors socials, etc. que van contribuir a la programació, recollida de materials com documents o testimonis per a les exposicions. A continuació, Lacy (1995: 179) situa els voluntaris i executants; “aquelles persones sobre les quals, per a qui i amb qui es crea l'obra”. En el projecte de Rosler, aquest nivell estaria representat pels membres de la comunitat afectats per la crisi de l'habitatge que participaren en els debats compartint les seves experiències a través de textos, murals o intervencions públiques incloses a *Sense Llar*.

En el quart cercle, Lacy (1995: 180) hi compren al públic immediat tradicionalment anomenat audiència o espectadors. Aquest, a causa de les característiques obertes i plurals de les obres participatives basades en la comunitat, poden ser persones directament implicades en la problemàtica tractada (com podrien ser habitants de les zones

reurbanitzades de Nova York). Finalment, situa el públic ampliat que arriba a l'obra a través de la cobertura dels mitjans i del circuit acadèmic. La publicació, a posteriori, del llibre *If You Lived Here: The City in Art, Theory, and Social Activism* (Rosler, 1999), en seria un exemple.

L'obra *If you lived here...* proposa noves vies envers la noció d'autoria tradicional, esdevenint un espai discursiu i públic compartit on l'audiència és, segons l'esquema de Lacy, coproductora. És important assenyalar que es presenta aquest esquema amb el fi de clarificar i ampliar la idea sobre el concepte de "públic". Tals divisions són arbitràries i es mobilitzen. Com adverteix la mateixa Lacy (1995: 180), no són cercles que es mantinguin clarament definits durant l'obra, poden fluctuar i canviar d'integrants. A més, cal prendre en consideració que Lacy no contempla alguns matisos com el fet que entre el públic immediat i el dels mitjans de comunicació, hi podria haver una audiència no afectada per la problemàtica però interessada: participant en les jornades o visitant les exposicions.

Més enllà del que proposa Lacy, Kester (2011: 113-114) identifica dues tipologies de processos participatius. Per una banda, situa els projectes *dialògics* que, en lloc de transmetre un contingut preexistent, l'expressió es genera a través d'un procés col·lectiu constituït per un conjunt d'agents participatius. El locus de la producció creativa es desplaça des del nivell d'ideació individual de l'artista, a un intercanvi indeterminat i creat col·lectivament entre múltiples interlocutors. En aquesta primera classificació, s'hi inclouria el projecte analitzat de Rosler.

D'altra banda, Kester considera que el concepte d'autoria singular persisteix, de forma modificada, en el neoconceptualisme de determinats artistes. Es refereix a autors com Sierra, Alÿs i Vanessa Beecroft, els quals "visualitzen una imatge, escena o esdeveniment (posant models, treballadors tatuats, estudiants carregant sorra, etc.) que posteriorment es fan realitat" amb la col·laboració de participants, sovint remunerada (Kester, 2011: 113-114). Si bé la imatge o la idea es pot generar en resposta a un context o situació col·lectiva, el nivell d'ideació resideix principalment en la concepció autònoma. Ambdues metodologies de creació artística s'emmarquen dins les pràctiques artístiques participatives i, en els següents apartats, s'analitzaran les problemàtiques que desencadenen en el marc teòric; pel que fa a la qüestió ètica i les implicacions polítiques.

3.2.2 L'artista com a etnògraf: Hal Foster

Les pràctiques participatives, tal com s'ha observat, proposen un canvi envers el rol de l'espectador. Aquest esdevé part integral de l'obra, segons diferents graus d'implicació. En totes les seves possibles versions; experimental, analista, informador, activista,¹⁰ l'artista transforma la seva condició tradicional obrint un nou debat sobre quina ha de ser la seva tasca i com l'ha de desenvolupar.

Una de les intervencions destacades en relació a la concepció de l'artista és *L'autor com a productor* (1934) de Walter Benjamin. Benjamin reclama en aquesta publicació un artista “avançat” a intervenir, com a treballador revolucionari, en els mitjans de producció artística, a canviar la “tècnica” tradicional i transformar “l'aparell” de la cultura burgesa (Foster, 2020: 175). L'artista com a productor opera sota les condicions d'emancipació històrica que la seva consciència va descobrir i expressant en la seva obra. Adverteix, però, que aquesta presa de consciència no sorgeix de la subjectivitat de la creació artística ni es fonamenta en les bones intencions del creador. El centre del debat de l'emancipació com a subjectes històrics consisteix en el fet que aquests estan inserts en la comunitat a la qual pertanyen. En aquest sentit, la participació del públic en la construcció de l'obra no és un afegit sinó un allunyament necessari de la manera tradicional burgesa. Per fer-ho, indica que no és suficient seguir una “tendència” correcta, sinó que cal assumir un lloc juntament amb el proletariat; “el lloc d'un mecenes ideològic: un lloc impossible” (Foster, 2020: 175).

Benjamin adverteix que aquest tipus de mecenatge ideològic s'ha d'allunyar d'una actitud paternalista per part de l'artista com a il·luminador de les idees d'avantguarda. En aquest cas, l'artista contribuiria a cosificar el subjecte històric restant-li o negant-li el seu potencial revulsiu en el context polític i social. Davant tals mistificacions, l'artista d'avantguarda ha de respondre amb un tipus d'art que interrogui l'entorn en el qual es produeix i, alhora, qüestionari les condicions i contradiccions de la vida en les que l'expressió artística té lloc.

Hal Foster reformula l'aportació de Benjamin en la publicació *L'artista com a etnògraf* (primera edició 2001). Considera que l'activitat de l'artista, prèviament operativa des del centre institucional del món de l'art definida en termes de *relació econòmica*, s'ha desplaçat cap a una pràctica definida en termes d'*identitat cultural*. Segons Foster (2020: 175), aquest canvi de paradigma respon a un gir en l'art contemporani que substitueix el

¹⁰ Categories proposades a Lacy, 1995: 174.

focus anterior en “l’altre social, el proletari explotat” vers “l’altre cultural, l’oprimit postcolonial, subaltern”.

Malgrat aquesta transformació, considera que es poden identificar certs paral·lelismes entre ambdós moments. El model de productor persisteix, a vegades problemàticament, en el nou paradigma de l’etnògraf. En primer lloc, es pressuposa que l’àmbit de la transformació artística és també l’àmbit de la transformació política, i que aquest àmbit es localitza sempre en el camp de l’altre (ara situat en l’alteritat cultural o identitària). En segon lloc, es pressuposa que l’altre es localitza sempre fora i que aquesta alteritat és crucial en la subversió de la cultura dominant.

Aquests supòsits, compresos conjuntament, poden portar a un punt perillós per a l’artista com a etnògraf: *el mecenatge ideològic*.¹¹ Foster (2020: 179) entén que: “pot derivar-se de la suposada escissió en la identitat entre l’autor i el treballador o l’artista i l’altre, però pot també sorgir en la identificació assumida per superar la mateixa escissió”. En l’acció de “descobrir” l’altre sense reconèixer plenament la seva agència, caient en una idealització paternalista o, fins i tot, en una forma de turisme etnogràfic. Aquesta acció pot donar lloc a una relació jeràrquica, on l’artista manté el control simbòlic. I, en el camp de les pràctiques participatives, pot portar a l’ús de la mateixa autoritat de l’artista per definir el sentit del que s’ha, aparentment, cocreat.

El gir etnogràfic en l’art, doncs, si bé ha ampliat els límits del lloc artístic i ha propiciat formes de creació més contextuais i dialògiques, no està exempt de tensions. L’artista que actua com a etnògraf pot facilitar l’autorepresentació de *l’altre* i oferir noves formes de visibilitat així com d’antagonisme polític. Però també pot substituir la veu d’aquest *altre* amb la pròpia, convertint la pràctica participativa en una escenificació del compromís generant relacions asimètriques entre artista i cocreadors. Autores com Bishop (2006), alerten en aquest sentit, que la proposta de participació per part de l’artista no hauria de ser un fi en si mateixa, sinó una eina crítica capaç de posar en tensió les pròpies estructures d’autoria, recepció i poder que configuren l’espai artístic. Així, el repte d’aquest nou rol de l’artista com activador o mediador, rau a evitar la representació del “diferent” com a matèria exòtica o marginal i, en canvi, treballar des d’un reconeixement de la seva realitat fàctica i d’agència. Com es veurà en els següents apartats, tot i privilegiar la participació sobre l’individualisme, aquests projectes no subsumeixen el desig de l’individu, i gran part d’aquests constitueix “una forma d’investigació sobre la producció d’identitat col·lectiva i individual” generadora de tensions estètiques i polítiques (Kester, 2011: 42).

¹¹ Segons Foster (2020: 177), cal distingir aquest perill de “la indignitat de parlar pel als altres”.

3.3. En tensió: judici estètic o judici ètic?

Les pràctiques artístiques participatives suposen, doncs, un encreuament entre l'esfera artística amb l'esfera del social. Segons Bishop (2006: 31), el *gir social* en l'art ha portat a un *gir ètic* de la crítica en posar el focus en el *com* (procés de participació) més que en el *què* (resultat / obra d'art). En aquest panorama artístic contemporani, continuen sent útils els criteris de valoració precedents? Determinar el valor i la qualitat artística de les relacions humanes i la seva capacitat d'acció social ha generat opinions polèmiques i controvertides.

El curador Nato Thompson (2012: 38) en distingeix dues tendències oposades. Per a un sector d'artistes, comissaris i crítics, un bon projecte artístic participatiu respon a “un manament del *superjò* per esmenar la societat”; si les institucions socials han fracassat, és l'art qui ha d'intervenir. En aquest esquema, els judicis es basen en una ètica humanista, sovint inspirada per la recerca d'un “bé comú”. El que compta és oferir solucions reparadores, encara que siguin a curt termini, més que exposar veritats socials contradictòries. En aquesta secció s'hi adjunten programes polítics com el *New Labour* a Anglaterra (1997-2010) o posicions teòriques com la de François Matarasso. Per a un altre sector, els judicis es basen en una resposta sensible a l'obra de l'artista. En aquest segon esquema, l'ètica és irrellevant, perquè s'entén que l'art qüestiona els sistemes de valor establert, incloent-hi la moral; generant canals per representar i posar en qüestió el que és social (Thompson, 2012: 38-41).

Per la seva banda, Bourriaud, a *Estètica relacional*, proposa un nou criteri de valoració – el de *coexistència* – declarant que:

En la mesura en què l'obra representa l'ocasió d'una experiència sensible basada en l'intercanvi, ha de sotmetre's a criteris anàlegs als que construeixen la nostra apreciació de qualsevol realitat social donada. (Bourriaud, 2006: 68; traducció pròpia)

Partint d'aquesta base, Bourriaud defensa una nova forma d'abordar les obres relacionals i poder jutjar-les pel grau de socialització que aquestes permeten. Aquest criteri ha impulsat la línia del primer esquema comentat; prenent distància del judici estètic – l'anàlisi dels mèrits d'una obra dins del llenguatge de l'art – i movent-se cap a un judici ètic o social – l'avaluació sobre el grau de restitució del llaç social que un projecte propicia.

Fins i tot, alguns col·lectius artístics com Oda Projesi posen en qüestió l'ús del terme estètica amb relació a les seves pràctiques, considerant-lo una paraula “perillosa”

(Bishop, 2006: 32). Aquest, és un col·lectiu constituït per tres artistes el 1997. Han basat les seves propostes en un apartament d'Estambul, el qual han utilitzat com a plataforma per projectes en cooperació amb els veïns, com un taller infantil amb el pintor turc Komet, un pícnic comunitari amb l'escultor Erik Göngrich o una desfilada infantil organitzat pel grup de teatre Tem Yapin (Lind, 2004: 2). Oda Projesi argumenta que desitgen obrir un context d'intercanvi i diàleg, insistint que no pretenen millorar ni sanar cap situació preexistent.



Imatge 6. Oda Projesi, Picnic in the Courtyard in Front of the Oda Projesi Space in Galata, 2003.
Extreta de: OnCurating, núm. 11 (2009): 54. https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue11.pdf

L'enfocament ètic d'Oda Projesi és adoptat per Maria Lind (2004) en un assaig sobre el col·lectiu publicat originalment a *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Question of Context* de Claire Doherty. Destaca l'avaluació que fa de la seva obra en comparació al *Monumento a Bataille* de Hirschhorn a Documenta 11. Aquest últim és un projecte que va dur a terme Hirschhorn en col·laboració amb la comunitat turca de Kassel. El monument consistia en tres barraques situades entre dos projectes d'habitatges: un albergava una biblioteca de llibres i vídeos sobre Bataille, l'altre era un estudi de televisió i l'últim consistia en una instal·lació basada en la vida i obra del pensador francès (Child, 2012: 224).



Imatge 7. Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002. Extreta de “Bildergalerie Platform 5,” documenta archive. <https://www.documenta-platform6.de/bildergalerie-platform-5/>

La crítica a Hirschhorn es centra en el fet que els residents van rebre una remuneració de vuit euros l’hora. Per aquest motiu, Lind observa que les propostes d’Oda, al contrari de Hirschhorn, són millors degut a l’estatus igualitari que donen als participants; en el cas d’Oda parla de “co-creadors” i, en el cas de Hirschhorn, d’“executors” per rebre una paga per la seva aportació:

L’objectiu [de Hirschhorn] és crear art. Per al “Monument a Bataille” ja havia preparat, i en part també executat, un pla pel qual necessitava ajuda per implementar-lo. Als seus participants se’ls pagava pel seu treball i el seu paper era el “d’executor” i no el de “cocreador” [...] Per això, és comprensible que es critiqui el seu treball per “exhibir” i exotitzar a grups marginats, contribuint així a una espècie de pornografia social. (Lind, 2004: 4; traducció pròpia)

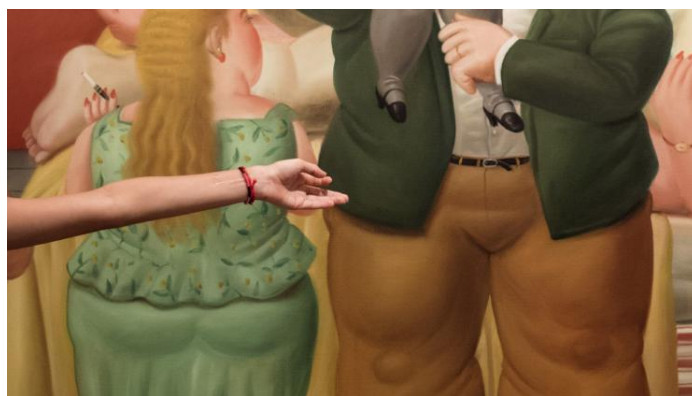
Més enllà de la qüestió d’autoria, expertes com Bishop (2006: 32-33) critiquen la posició de Lind en deixar de banda la densitat conceptual i la transcendència artística dels respectius projectes a favor d’una valoració de la relació dels artistes amb els participants. Considera que Lind minimitza el que podria ser interessant en l’obra d’Oda Projesi com a art: el possible assoliment de fer del diàleg un mitjà o la importància de desmaterialitzar un projecte en allò social. En canvi, Bishop (2006: 33; traducció pròpia) considera que “la seva crítica està dominada per judicis ètics sobre el procediment de treball i intencionalitat”.

En una posició alternativa, es situa el filòsof Jacques Rancière el qual entén allò estètic com “l’habilitat de pensar una contradicció: la contradicció productiva de la relació de l’art amb el canvi social, caracteritzada precisament per una tensió entre la fe en l’autonomia de l’art i la creença de què l’art està intrínsecament vinculat a la promesa d’un món millor per venir” (Thompson, 2012: 40; traducció pròpia). Rancière ofereix una

via per pensar l'artístic i el social simultàniament, l'art i allò social no s'han de dissoldre ni reconciliar, sinó mantenir en tensió constant.

En consonància, Bishop entén que les millors pràctiques participatives dels últims deu anys aborden una tensió contradictòria entre l'autonomia de l'art i la intervenció social, reflectint aquesta antinòmia tant en l'estructura de l'obra com en les condicions per la seva recepció. I posa de manifest que “són aquestes pràctiques artístiques – independentment de l'incòmodes, explotadores o confuses que puguin resultar inicialment – a les que s'ha d'entendre com a alternativa als sermons benintencionats que passen avui com el discurs crític de la participació social i artística” (Bishop, 2006: 183; traducció pròpia). En una de les seves publicacions posteriors, afegeix que lluny de ser una oposició a l'espectacle en el capitalisme, la participació s'ha fos completament en ell. Per això, subratlla, la necessitat de mantenir, coincidint amb Rancière, la tensió entre la crítica d'art i la crítica social. Bishop reafirma que els projectes més impactants que constitueixen la història de l'art participatiu reflexionen sobre les polaritats entre l'individual i el que és col·lectiu, l'autor i l'espectador, la vida i l'art, però sense l'objectiu de destruir aquestes relacions (Bishop, 2011: 6).

Dins les mateixes premisses, i travessant les institucions, proposem com a exemple l'obra de Núria Güell *Feria de las flores* a través de la lectura que en fa la doctora en història de l'art Laia Manonelles a “Espacios de escucha. Aproximaciones a los proyectos artísticos de Núria Güell” (2022). L'article realitza una anàlisi aprofundint en la potencialitat de processos participatius – nodrits per teories vinculades a pràctiques col·laboratives i feministes. Güell va organitzar una sèrie de visites guiades a la col·lecció permanent del Museu d'Antioquia de Medellín, en les quals un grup de menors que havien estat explotades pel negoci del turisme sexual explicaven les obres de Botero posant èmfasi en la cosificació del cos femení, posant com a rerefons els abusos patits (Manonelles, 2022:1195). L'artista reutilitza l'esdeveniment turístic *Feria de las Flores*, que acull la ciutat donant-li una relectura crítica en el títol a l'obra. El procés de creació va anar acompanyat de reunions amb col·lectius implicats de la zona, col·laboració amb l'equip de professionals que cuiden i acompanyen a les participants, i la contractació per part del museu de les menors com a guies de l'exposició – sota reclam de l'artista. En aquest sentit, per a l'artista és fonamental: “contrarestar dita instrumentalització, desplegant un engranatge de relacions per utilitzar els privilegis de les plataformes de l'art amb el fi d'impulsar un gir social” (Manonelles, 2022: 1993; traducció pròpia).



Imatge 8. Núria Güell. *La feria de las flores*. (Medellín, 2015-16). Extreta de: Manonelles, L. (2022) “Espacios de Escucha. Aproximaciones a Los Proyectos Artísticos de Núria Güell: *La Feria de Las Flores* y *Una Película de Dios*.” *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (3), pàg. 1199.

L’obra contraposa el relat de les joves amb els turistes, als quals interpel·len com a principals responsables, fent-los partícips de la problemàtica i apel·lant a un posicionament crític. D’aquesta manera, *Feria de las flores* és una obra que activa una situació real i incòmoda, no busca una reconciliació ni una harmonia dialògica, sinó que apunta directament als abusos de poder, generant un efecte mirall de les experiències de les menors vers el públic. No desatén el pla ètic, el problematitza des d’una vessant estètica que genera dissens: “no pretén conscienciar ni entrar en lectures moralistes, sinó que apel·la a la responsabilitat, sacsejant el públic contra la indiferència” (Manonelles, 2022: 1993; traducció pròpia).

Per últim i per ampliar el marc teòric, esmentarem la reflexió que Marcelo Expósito (2009) proposa en referència als moviments socials que incorporen eines de producció simbòlica plantejades per les pràctiques experimentals de l’avantguarda. Diferencia aquest tipus d’experiències d’aquelles “altres pràctiques de l’art que limiten el seu camp de valorització al sistema artístic” (Expósito, 2009: 19; traducció pròpia). Expósito entén que el valor de les pràctiques articulades a l’interior d’un moviment social no resideix en el seu caràcter únic, sinó en la possibilitat de la seva multiplicació. En aquest cas, la pràctica artística participativa, segons Expósito, consisteix en la producció d’artefactes i prototips que busquen veure’s transformats i modelats col·lectivament a través d’un ús continuat i multiplicador. Per argumentar-ho, fa referència a *L’obra d’art en l’època de la seva reproductivitat tècnica* (1936) de Walter Benjamin. El revisita per plantejar una idea – que indica ser encara molt esquemàtica – sobre la hipòtesis de Benjamin. El caràcter estructuralment reproductible de l’obra alberga la potència d’una possible socialització emancipada en la seva recepció per part d’un públic col·lectiu. Expósito proposa que aquesta tesi s’actualitza per part de les noves articulacions entre art, política, activisme i comunicació, mitjançant la producció d’artefactes i dispositius que, sent

polítics i materialitzant-se mitjançant la experimentació formal i conceptual, son potencialment reproductibles a través de l'ús. Es podria concloure que, sense renunciar a l'aspecte artístic ni social, defuig tant d'un criteri ètic com estètic tradicional i aposta per una nova forma de judici; el valor d'ús i de transmissió col·lectiva.

3.4. La qüestió política de les pràctiques artístiques participatives

Essent un art que treballa en contextos específics a través de la implicació de grups socials concrets, es pot determinar una eficàcia política de l'art participatiu? Aquesta pregunta, referent a una concepció de l'art més genèrica, té un llarg recorregut. Els escrits del filòsof alemany Theodor Adorno en són un reflex. Adorno ofereix una visió àmplia; l'art és tan vast que no es limita únicament al compromís polític. Tot i això, afirma:

Més aviat, l'art esdevé social per la seva contraposició amb la societat i, aquesta posició no l'adopta fins que és autònom en cristal·litzar com quelcom propi en comptes de complaure a les normes socials existents i d'acreditar-se com "socialment útil", l'art critica la societat mitjançant la seva mera existència, que els puritans de totes les tendències reproveixen. (Adorno, 2014: 282; traducció pròpia)

En aquest subcapítol s'analitzarà la problemàtica entorn l'afirmació de Bourriaud (2006) a *Estètica relacional* respecte a la dimensió política de les pràctiques relacionals. S'analitzarà la definició del projecte polític de *l'estètica relacional*. Tot seguit, es desenvoluparan les rèpliques a Bourriaud realitzades des de diferents estratègies per part de Bishop, Rancière i Martin. Finalment, s'estudiaran les implicacions polítiques de les pràctiques que conflueixen en l'activisme, la participació i l'art.

3.4.1. El projecte polític de l'estètica relacional

Com s'ha esmentat, als noranta, Bourriaud presenta el projecte polític d'allò relacional i, amb la voluntat de diferenciar-ho dels desenvolupaments de l'art anterior, el teòric distingeix una posada en pràctica diversa quant a radicalitat política:

Les obres ja no tenen com a meta formar realitats imaginàries o utòpiques sinó construir modes d'existència o models d'acció dins d'allò real ja existent, sigui quina sigui l'escala escollida per l'artista. (Bourriaud, 2006: 12; traducció pròpia)

Aquestes obres, segons Bourriaud (2006: 16), proposen espais de trobada i interacció, on el valor polític rau en la creació d'intersticis socials temporals diferents a les "zones de

comunicació” imposades, problematitzant-les. En la seva publicació enumera una llarga llista d’obres que promouen aquest model; pertanyents al circuit institucional de l’art. Les descripcions que en fa Bourriaud (2006: 16; traducció pròpia) van acompanyades d’un to positiu: “economies-mons on s’inverteixen les relacions, la feina i el temps lliure”; “on s’aprèn de nou l’amistat i compartir”; “on les relacions professionals són objecte de celebració alegre [...]”.

Alguns d’aquests procediments basats en dispositius d’acció són invitacions, audicions, converses, trobades, espais de convivència, propostes per transitar per espais, etc. Els dispositius relacionals contenen “variables aleatòries, una màquina que provoca i administra les trobades individuals o col·lectives” (Bourriaud, 2006: 16; traducció pròpia). Angus Fairhurst, exemple proposat pel mateix Bourriaud (2006: 36-37; traducció pròpia) com artista que irromp en la trama relacional, va generar, a *Gallery Connections* (1991), una “comunicació telefònica entre dues galeries d’art piratejant les ones: cada interlocutor creia que era l’altre que l’havia trucat i la discussió desembocava en un malentès”. La manifestació física – la transcripció de les trucades – es conserva a la col·lecció de la Tate i és interpretada com un joc d’atzar humorístic (Frieze, 2021).

Si per definició les pràctiques socials pretenen materialitzar nous projectes polítics¹², en una primera anàlisi, podríem veure una contradicció en el fet que, en limitar-se a l’espai institucional de les galeries i centres culturals i, prenent en consideració les descripcions que ofereix Bourriaud, abandonar el precepte de “problematitzar” les “zones de comunicació” imposades pot transformar fàcilment aquestes pràctiques en una forma edulcorada de crítica social i d’eficàcia política mitigada.

Les crítiques posen sobre la taula la mancança en l’art relacional d’una poètica pròpia. Sense una forma artística que elabori, qüestioni o desestabilitzi la realitat, les obres relacionals corren el risc de quedar-se en el pla de la convivència o de la interacció banal, sense interpel·lar realment en les estructures socials ni a l’espectador, per tant, sense implicacions polítiques (Rauschenberg, 2024: 50). Si el discurs del curador francès està delimitat per l’eslògan que afirma que el lloc de les obres és en l’esfera de les relacions humanes, Bishop (2004: 64; traducció pròpia) es pregunta quin tipus de relacions s’estan produint, per a qui i per què: “Desarticulats tant de la intencionalitat com de l’acte de considerar el context més ampli en què operen, les obres d’art relacional es converteixen

¹² “A la nostra època no li falta un projecte polític, sinó que espera formes susceptibles d’encarnar-lo, de possibilitar la seva materialització [en referència a l’art relacional]” (Bourriaud, 2006: 104; traducció pròpia).

tan sols en un retrat constantment mutable de la heterogeneïtat de la vida quotidiana sense examinar la seva relació amb aquesta”.

Pel que fa a aquest reclam, Bishop (2004: 67) respon plantejant el concepte d’“antagonisme relacional”. Segueix la proposta d’antagonisme d’Ernesto Laclau i Chantal Mouffe a “Hegemonia i estratègia socialista: cap a una radicalització de la democràcia” (2006). Ambdós filòsofs entenen que el conflicte, la divisió i la inestabilitat són les condicions per l’existència de la democràcia. Com s’ha mencionat anteriorment, la crítica anglesa (Bishop, 2004: 65-67), entén que una societat democràtica no és una en la qual els antagonismes han desaparegut, com sí que passa en els intersticis relacionals recollits per Bourriaud. Si no que és una societat on les fronteres polítiques es posen en debat constantment per no donar pas a un consens imposat per l’ordre autoritari.

Segons Jacques Rancière (2010), Bourriaud, com a curador i teòric de l’Estètica relacional no articula de manera satisfactòria dos eixos fonamentals per pensar les relacions entre art i política: la idea d’emancipació com igualtat i el règim estètic de l’art com a potència política de les obres. Per una banda, la idea de participació que conceptualitza Bourriaud pot assimilar-se a la d’emancipació que proposa Rancière en suposar que qualsevol persona pot participar de l’obra d’art generant comportaments a través del dispositiu proposat per l’artista. Tot i això, pot l’espectador reconfigurar el dispositiu? Aquesta participació iguala a l’espectador amb l’artista? El filòsof francès proposa a *El espectador Emancipado* un espai polític – de dissens – per al rol de l’espectador / participant. Ja no parla d’un espectador voyeur, que ha de ser instruït i acceptar de bona voluntat el dispositiu artístic que l’ubica en un rol determinat. Allò polític, entès com una acció transformadora, consisteix en el moviment de voyeur en espectador actiu, i aquest desplaçament implica una reconfiguració del que Rancière anomena el “repartiment del sensible”. Aquesta emancipació pretén esborrar els rols socials prefixats i els mecanismes que legitimen la desigualtat. Com diu el mateix Rancière, emancipar vol dir “dissoldre la frontera entre aquells que actuen i aquells que observen, entre individus aïllats i membres d’un cos col·lectiu” (Rancière, 2010: 24; traducció pròpia).

D’altra banda, el concepte ja esmentat de “règim estètic” de l’art és central per situar l’art en una política del dissens. En consonància amb el que Bishop defensa, per a Rancière la ficció no és la creació d’un món imaginari oposat al món real; “és l’obra que produeix el dissens, que canvia els modes de presentació sensible i les formes d’enunciació al canviar els marcs, les escales o els ritmes, en construir relacions noves entre l’aparença i la

realitat, allò singular i allò comú, el visible i la seva significació” (Rancière, 2010: 68, traducció pròpia).

En aquest sentit, l'article de l'expert en ciències socials Nicholas Rauschenberg “El problema de lo político en la estética relacional de Nicolas Bourriaud” (2024: 52), entén que per Bourriaud és com si les obres relacionals fossin una possibilitat privilegiada de construir un consens a través d'una trobada operada per un dispositiu que dona per fet que els espectadors no poden conversar per sí sols o que no tenen la capacitat per criticar la possible ineficàcia del mateix dispositiu.

3.4.2. Autonomia o heterònima. Stewart Martin

El filòsof anglès Stewart Martin (2007) analitza el problema sobre l'efectivitat política de l'art relacional de Bourriaud, revisant la tensió històrica entre l'autonomia i l'heteronomia de l'art explicada per Adorno, proposant una perspectiva dialèctica. L'objectiu del text de Martin és posar el focus sobre el què considera com una concepció limitada sobre l'art com a intercanvi social, per explicar com aquest tipus de pràctiques defensades per Bourriaud són una estatització de l'intercanvi capitalista. Aquesta crítica, però, es presenta com un intent per “reconstruir la idea d'estètica relacional repensant-la a través d'una concepció dialèctica entre l'art i la seva mercantilització” (Martin, 2007: 371; traducció pròpia).

En primer lloc, fa referència a l'aportació de Marx respecte a la mercantilització, recordant que es pot distingir una dialítica entre subjecte i objecte; entre persones i coses. La relació de l'art amb la cultura del capitalisme poden condensar-se en relació amb aquesta dialèctica. Martin assenyala que la relació històrica de l'art amb la mercantilització ha girat entorn de la qüestió sobre si les obres són mercaderies que permeten la subordinació de la humanitat al capital; o si no ho és, i per conseqüència, resisteix a aquesta subjugació. Aquesta fonamenta la polèmica entre art pur i l'anti-art: si l'art ha de ser rebutjat com a mercaderia o ratificat perquè no ho és; si l'art és crític a causa de la seva autonomia o de la seva heterònima determinació per a l'àmbit social; dues postures que segons Martin són les dues cares d'una mateixa moneda. En aquest sentit, Martin identifica l'estètica relacional dins la segona via; una teoria sobre la determinació heterònima de l'art per allò social; art com interstici social, en paraules de Bourriaud.

Martin recorre a Adorno per aportar una visió contraposada a Bourriaud i a favor de l'art autònom. L'obra autònoma per Adorno és una mercaderia fetitxitzada que aspira a ser

avaluada independentment del seu ús i, per tant, valorada en els seus propis termes. Conforme a Martin, aquesta autonomia de l'art és antisubjectiva o antisocial; al mateix temps, l'art pur és un fetitxe en el sentit marxista de què rebutja o amaga la seva determinació social. Afegeix que l'opinió d'Adorno de què les societats capitalistes es caracteritzen pel domini de l'intercanvi social mitjançant el valor de canvi, implica que l'art és crític al capitalisme com a resultat del seu caràcter antisocial i la seva incomunicació. En aquest cas, el que Bourriaud presenta com a virtuts – socialització, comunicació, trobada – Adorno ho percep com a símptomes d'adaptació a la lògica dominant:

Les obres d'art que volen desvincular-se del fetitxisme mitjançant les intervencions polítiques molt dubtoses acostumen a enredar-se socialment en la falsa consciència a causa de la inevitable simplificació. En la praxi de curtes mires a la que s'entreguen, es prolonga la seva pròpia ceguera. (Adorno, 2014: 17; traducció pròpia)

En aquest punt, Martin es pregunta com interactua l'art relacional amb la forma d'intercanvi capitalista. Determina que Bourriaud aspira a veure en l'art una propietat essencialment crítica en relació amb la cultura capitalista i, malgrat això, no determina la naturalesa d'aquesta tensió. Martin subratlla que Bourriaud sembla respondre a aquestes preguntes mitjançant la subordinació del produir objectes estètics a la producció de relacions entre persones. En definitiva i en paraules de Martin “Bourriaud manté una postura bàsica: relacions socials contra objectes”:

Dir això és quedar atrapat, ja que per Marx, el valor de l'intercanvi capitalista no es constitueix al nivell dels objectes, sinó en l'àmbit del treball social, com una mesura del treball abstracte. És la mercaderia del treball el que constitueix el valor “objectiu” de les mercaderies. Pensar que la font del valor està en l'objecte-mercaderia és caure en l'error que Marx denomina fetitxisme. Així, Bourriaud participa d'una forma comuna de fetitxisme polític en pensar que l'erradicació de l'objecte mercantil, erradica l'intercanvi capitalista. Si evitem el fetitxisme, ens desfem de qualsevol il·lusió respecte a què la simple afirmació del fet social dins les societats capitalistes és crítica amb l'intercanvi mercantil. (Martin, 2007: 378-379; traducció pròpia).

Amb això, Martin fa evident que el “fetitxisme del que és social” de Bourriaud produeix una inversió respecte a les seves afirmacions crítiques sobre la teoria relacional i senyala que les controvèrsies principals respecte a allò relacional corresponen a la retòrica de radicalitat política utilitzada pel teòric francès, segons Martin, derivades de les exigències

del potencial emancipatori de l'art relacional. Exemplifica la seva noció dialèctica entre obra autònoma i heterònoma, entre efectivitat artística i política amb l'obra de Tiravanija i Sierra. En primer lloc, fa referència a *Untitled (Free/Still)* de Tiravanija instal·lada per primera vegada a la 303 Gallery de Nova York el 1992; obra paradigmàtica en el discurs de Bourriaud. En aquesta, Tiravanija va traslladar l'oficina comercial a l'espai expositiu, mentre que ell mateix cuinava i oferia curri tailandès als visitants a l'espai de les oficines. Així, es mostraven les relacions socials que formen part del negoci de la galeria, paral·lelament a l'oferta de menjar i les converses de l'artista amb els visitants.



Imatge 9. Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free/Still)*, 1992. Extreta de: “Rirkrit Tiravanija,” 303 Gallery. <https://www.303gallery.com/gallery-exhibitions/rirkrit-tiravanija2>

Les interaccions humanes, doncs, constituïen l'obra. Tanmateix, aquestes “relacions exposades eren, al final, les que entrenaven a la galeria funcionant com a venedora de mercaderies” (Martin, 2007: 380; traducció pròpia). No se'n desvincula, les exposen. Per tant, no planteja una microutopia sinó que exposa les mateixes dinàmiques de mercantilització que sostenen la institució artística.

Martin proposa l'artista Sierra, no inclòs a *Estètica relacional*, com a exemple d'intercanvi social mediat explícitament pel capitalisme. L'obra *Braç d'obrer travessant el sostre de la sala d'art des d'un habitatge* (2004), és una acció que es va desenvolupar durant tres hores en què dos treballadors van ser contractats introduir a torns el seu braç a través d'un forat; que connectava un habitatge (a la planta superior) i una galeria ubicada en una colònia de la ciutat de Mèxic.

L'obra permet observar les implicacions polítiques sobre la relació dialèctica entre autonomia i heteronomia de l'art. És a dir, si l'espai autònom, el cub blanc de la galeria, es trenca per abastar l'espai de la vida quotidiana – l'habitatge del pis superior –, llavors l'explotació capitalista de la realitat social es posa de manifest travessant el món de l'art.¹³

¹³ Un món no aliè a aquesta explotació. “Es posa de manifest” en el sentit que s'utilitza com a plataforma per a fer-ho.

Entra en conflicte amb la diferència de classes del públic artístic i del món galerístic vers els treballadors contractats per realitzar l'acció.



Imatge 10. Santiago Sierra, *Braç d'obrer travessant el sostre de la sala d'art des d'un habitatge*, 2004. Extreta de: "2004.1" Santiago Sierra. https://www.santiago-sierra.com/20041_1024.php

En definitiva, Martin (2007: 386; traducció pròpia) considera que la possibilitat d'evitar l'alienació de les relacions participatives i socials en l'art està estretament lligada a un projecte polític anticapitalista: "Un projecte tal, requereix per al seu reconeixement, una crítica a la dialèctica de l'intercanvi social en la cultura capitalista, al centre de qualsevol teoria o pràctica crítiques de l'art contemporani".

3.4.3. Activisme i art. La potencialitat política d'habitar/deshabitar les institucions

Més enllà de l'art relacional, recollint l'avantguarda polititzada com a herència i influència, se situa l'art de vessant activista i participatiu. Es treballarà a partir de les aportacions de Marcelo Expósito i Julia Ramírez Blanco.¹⁴ Entenen les noves pràctiques emergents en els anys seixanta i, consolidades als noranta com a projectes crítics de signe estètic i polític, que impulsen un imaginari col·lectiu de canvi; permeten disputar batalles essencials en les pràctiques de representació o en les maquinàries de producció simbòlica; generant conflicte en els dispositius dels quals la societat es dota per representar-se a si mateixa, per reproduir-se i instaurar-se.¹⁵

A banda del "gir social" proposat per Bishop, Ramírez proposa (2014: 179), en un sentit ampli, parlar d'un cert "gir cultural" de la política extraparlamentària dels moviments socials. Situa els seus inicis a partir dels anys seixanta a causa de l'enorme importància

¹⁴ Veure Expósito (2004) (2009) i Ramírez (2014) (2021).

¹⁵ Sota paràmetres similars, es pot prendre en consideració la iniciativa *Polititzacions del Malestar*. Un projecte que inclou entrevistes a artistes, experts culturals, una exposició, una publicació (Ancarola et al., 2017) i un arxiu digital. Sorgeix de la voluntat d'explorar de quines maneres es canalitza el malestar a través d'experiències artístiques, aprofundint en la seva dimensió col·lectiva i política. Veure: <https://polititzacionsdelmalestar.org/> (Polititzacions del malestar, 2025)

explícita que adquireix la creació de simbolisme. No només es desenvolupa la creativitat plàstica en els diferents elements visuals, sinó que l'activisme també treballa al voltant del caràcter simbòlic i estètic dels accions mateixes. Ramírez (2021: 17; traducció pròpia) explica la confluència d'art i moviment social amb el terme "artivisme": "és una pràctica híbrida que combina l'aproximació artística, basada en el procés estètic, amb l'enfocament instrumental que busca resultats que és propi de l'activisme. L'activisme artístic fon l'afectiu i efectiu". La investigadora reconeix que, al llarg d'aquests anys (entre els seixanta i l'actualitat), l'esfera de l'art ha anat "digerint" les innovacions ideològiques i estètiques que s'han produït en el camp dels moviments socials. En aquest sentit, posa de manifest el fet que, durant els noranta, esdevé una moda l'art polític i socialment implicat, que situa dins la institució els assumptes que sacsegen els carrers:

Aquestes obres crítiques no tenen la voluntat de constituir-se en artefactes d'utilització directa, sinó que busquen realitzar una reflexió, fomentar una presa de consciència, o convertir-se en un revulsiu. En el millor dels casos aconseguixen que entri l'aire del carrer [...]. Quan aquesta operació no funciona, les obres queden com simples exercicis teòrics a través dels quals la institució tracta de dissimular la seva falta de porositat. (Ramírez, 2014: 198-199; traducció pròpia).

Per la seva banda, Expósito (2004: 128; traducció pròpia) coincideix amb Ramírez justificant el sorgiment de noves pràctiques estètiques i polítiques cooperatives a través del que es refereix com "la nova imaginació política i dimensió simbòlica a la base de la producció social". Tot i reconèixer que intervenir en determinats dispositius institucionals és sens dubte una operació políticament contradictòria; defensa la rellevància de què aquest tipus d'obres travessin l'esfera del món de l'art. Situa la potencialitat política d'aquestes pràctiques en l'articulació de la diferència i l'antagonisme davant els relats instituïts des de l'interior de les zones centrals de la institució artística. Per això, es pregunta fins a quin punt s'estableixen traduccions entre polítiques d'institucions (experimentació en el camp de l'art i la cultura) i polítiques autònomes de moviments socials. Determina que quasi des de l'inici, ambdós pols han compartit articulacions i intents d'interpretació d'una banda a l'altra (Expósito, 2009: 2-3).

Per situar les seves aportacions, s'analitzarà *De la acción directa considerada como una de las Bellas Artes* i la seva continuació a *Las Agencias* com a exemple de pràctica que oscil·la entre l'interior i l'exterior de la institució fent confluïr, en certs punts, ambdós teòrics. El col·lectiu La Fiambrera Obrera va ser convidat al MACBA per fer un seminari vinculat al museu. Cal mencionar l'enfoc cap el "gir social" que seguia la direcció

d'aquells anys encapçalada per Manuel Borja Vilel. El col·lectiu va acceptar la proposta transformant l'encàrrec en cinc jornades de tallers col·laboratius – juntament amb Reclaim the Streets, Kein Mensh ist Illegal, grup autònom a.f.r.i.k.a., Ne Pas Plier o Rtmak – i participatius – amb centenars de ciutadans participants (Ramírez, 2014: 188).

El 2001 les autoritats culturals de la ciutat van inaugurar una triennial d'art *Experiències. Barcelona Art Report 2001* amb el leitmotiv d'estendre l'art al conjunt de la ciutat. El MACBA hi va contribuir amb el projecte denominat *Las Agencias*: un projecte impulsat pels grups de treball conformatos en la finalització del taller *De la acció directa*. Funcionaven, doncs, a partir de cinc grups de treball: una agència gràfica, una agència espacial (que reobre el bar del MACBA), una agència de mitjans, una fotogràfica i una de moda. La major part dels materials produïts per *Las Agencias* havien d'utilitzar-se durant les protestes que van acompanyar a la reunió del Banc Mundial que, al cap d'uns mesos, va tenir lloc a Barcelona (Ramírez, 2014: 189).

Ens centrarem en l'agència de moda. Aquesta va fabricar roba, escuts i proteccions a l'estil d'una desobediència italiana burlesca; jugant amb la noció del *Prêt-à-Porter*, la col·lecció s'anomena *Prêt-a-Revolter*. El procés de creació s'anava constituint a base de tallers on participava els ciutadans que, més endavant, durien els vestits esdevenint una eina d'autorepresentació.



Imatge 11. *Las Agencias, Prêt-à-Revolter*, 2001. Extreta de: “Prêt-à-Revolter (Las Agencias),” Leonidas Martín. <https://www.leonidasmartin.net/artes/pret-a-revolter-las-agencias>

Un dels membres fundadors del col·lectiu, Leónidas Martín, explica que volien apropiarse dels codis de la moda com a generadora d'un sentiment de pertinença a un grup social i també d'una “autonomia” en la definició de les estètiques i dinàmiques creatives amb les quals aquest grup es desplega en un escenari social:

Així com la moda, el nostre Prêt à Révolter, aspirava a imprimir un significat social en las jaquetes i pantalons que vam confeccionar pels manifestants. Buscava fer d'aquells tratges i dels seus complements un canal de comunicació, una mena de transmissor simbòlic capaç de representar i difondre les nostres condicions culturals subjacents a l'activisme social. (Martin, L., 2020; traducció pròpia).

Finalment, la reunió del Banc Mundial es va suspendre per por a les protestes. Tot i així, es van produir les mobilitzacions i la policia va arribar a carregar en la pròpia institució artística; “vam decidir marxar del MACBA, no sense que abans la policia carregués al bar de *Las Agencias* al MACBA i destrossés part del material que havíem produït” (Ramírez, 2014: 190; traducció pròpia). El govern de Catalunya va pressionar al museu per que es desvinculés del projecte. Aquest fet va provocar que el director establís límits en la seva metodologia; decisió que va portar a la renúncia de *Las Agencias* a continuar el projecte sota el paraigua del museu.

L'experiència de *Las Agencias* evidencia la voluntat de desplegar un conjunt d'experiments estètics orientats a obtenir una incidència social i política directa. Superant el marc de l'obra com a objecte o experiència tancada, entenen l'art com un dispositiu d'intervenció continua, capaç de generar espais d'autonomia simbòlica i d'autoorganització política. Relacionant-se amb l'art de manera autònoma i experimental, mitjançant una metodologia definida de taller col·lectiu i participatiu, pretenen activar una creativitat dispersa, tàctica i artesanal per subjectes anònims (Martín, 2020). Creant des d'un espai liminar del museu - El quartet - traslladen imaginaris i metodologies pròpies dels moviments socials sense deixar d'habitar l'espai públic, artístic i social.

Las Agencias, doncs, exemplifica la tipologia d'obres que responen a la hibridació que defineix Ramírez (2014: 277) on el seu valor es situa en un espai entremig on conjuguen tres grans forces en equilibri variable: la potència simbòlica, l'efectivitat política i l'interès de l'experiment comunitari. I, també, materialitza el que Expósito planteja; tensionar des de l'interior els límits de la institució artística per establir fissures en les estructures de representació preestablertes “articulant antagonismes simbòlics” i generant un veritable artefacte artístic d'acció directa.

4. Conclusions

El present treball articula una anàlisi de l'àmbit teòric de l'art participatiu discernint els horitzons que obre i els reptes que planteja. Hem reconegut alguns de les ambigüitats que presenten unes pràctiques que, des de l'àmbit artístic i estètic, interactuen amb l'esfera social. Lluny d'una idea harmoniosa envers aquesta confluència, s'ha constatat el fet que es tracta d'un camp no exempt de controvèrsies, tant teòriques com pràctiques.

Tal com ens havíem proposat inicialment, el nostre estudi ha presentat un mapatge sintètic i sistemàtic sobre el debat entorn l'art participatiu. S'ha procurat fer dialogar, i també confrontar, els autors més representatius. Així, s'ha pogut establir una relació entre les implicacions teòriques i les ressonàncies polítiques, socials i artístiques referents a l'objecte d'estudi. Davant l'extens volum de publicacions que s'emmarquen en el nostre camp d'estudi, la selecció realitzada es pot considerar una mostra a través de la qual, la investigació ha contribuït a situar i comprendre millor les tendències més rellevants.

Al respecte, n'hem obtingut una sèrie de conclusions reveladores. Els primers plantejaments teòrics, per part de Debord (1934) i Popper (1975), anticipen moltes de les problemàtiques que encara continuen en el debat actual sense presentar un consens. Ja aleshores, s'assenyalava la necessitat de reformular el rol de l'autor i l'audiència, així com les tensions polítiques, estètiques i ètiques derivades de la fusió entre art i vida proposada pels projectes artístics. De la mateixa manera, en el camp experimental, hem pogut identificar diferents formulacions que enfocaven anticipadament, des de les avantguardes històriques, el camí que portaria a la irrupció de la participació en el context artístic contemporani dels anys noranta del s. XX.

A la introducció, hem advertit que la divisió temàtica del treball respon a criteris metodològics. A partir dels subapartats, aquesta revisió ha permès constatar la complexitat referent a la qüestió d'autoria i participació amb divergències entre criteris de valoració estètics i ètics. Hem pogut determinar, també, la centralitat de la qüestió política en el debat, intensificat en referència al procés d'institucionalització de l'art participatiu. Hem volgut aprofundir en la interpretació d'aquestes aportacions a través d'exemples pràctics. En aquest sentit, ha calgut anar més enllà dels autors més representatius de les dues tendències antagòniques principals – Bishop i Bourriaud – per proposar reflexions entorn de projectes que sorgeixen de fora del circuit institucional hegemònic i internacional.

Amb tot, hem observat que sota aquest paradigma artístic, s'activen processos participatius en els quals es generen propostes discursives que apunten a una consciència

col·lectiva creativa. Aquesta col·lectivitat, com s'ha vist, pot generar aliances que van des del caràcter utòpic (col·lectiu Oda project) a l'acció directa (*De la acción directa como una de las bellas artes*), des d'un retorn cru de determinades realitats socials (*La Feria de las Flores*) a vies més poètiques i simbòliques (seguides per l'artista Tiravanija) amb un impacte en l'entorn en el qual s'han generat.

L'aproximació realitzada a la base teòrica que recull aquesta pluralitat d'enfocaments artístics és, com diu el títol, un punt de partida. És un debat fèril i suggeridor que podria estudiar-se amb més deteniment i profunditat. Seguint aquesta idea, seria interessant recollir de manera més sistemàtica i aprofundir en l'estudi de projectes artístics participatius tot atenent a la seva diversitat pel que fa la naturalesa, intensió, abast i impacte. De la mateixa manera, podria ser útil ampliar el marc per incloure perspectives feministes i decolonials per analitzar als processos d'autorepresentació que proposen algunes de les obres participatives.

Bibliografia

Aarsman 2003

Aarsman, H. [et al.] (2003). *New Commitment: In Architecture, Art and Design*. Rotterdam: NAI Publishers.

Aguilar 2012

Aguilar, G. (2012). *El arte participativo*. Sinaloa: Instituto Municipal de Cultura de Culiacán.

Anarcola, et al. (2017)

Anarcola, N., Manonelles, L. i Gasol, D. (2017). *[Politizaciones del malestar] Polititzacions del malestar: dret a l'angoixa: l'art i els processos creatius com a instrument per canalitzar el malestar* (Primera edició). Barcelona: Raig Verd Editorial.

Antliff i Beuys 2014

Antliff, A. i Beuys, J. (2014). *Joseph Beuys*. Londres: Phaidon Press.

Ardenne 2002

Ardenne, P. (2002). *Un Art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion.

Ashford 2019

Ashford, D. (2019, març). "Group Material: una memòria de la abstracció como matriz de lo real". (M. Expósito, Trad.) *Transversal*.
<https://transversal.at/transversal/0910/ashford/es>

Bell 2017

M. Bell, D. (2017, febrer). "The Politics of Participatory Art." *Political Studies Review*, 15 (1), 73-83.

Bishop 2005

Bishop, C. (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics". *October*, MIT Press 110, 51-79.

Bishop 2006

Bishop, C. (2006). “El giro social: (la) colaboración y sus *descontentos*”. *Artforum International*, 44 (6), 178-183.

Bishop 2011

Bishop, C. (2011). *Participation and Spectacle: Where Are We Now?* Nova York: Creative Time, Cooper Union.

Bishop 2012

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso.

Bishop 2016

Bishop, C. (2016). [*Artificial hells. Castellà*] *Infiernos artificiales: arte participativo y política de la espectaduría* (Primera edició). Mèxic: Taller de Ediciones Económicas.

Blanco et al. 2001

Blanco, P., & A.F.R.I.K.A. Gruppe. (2001). *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa* (Primera edició.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Blanco 2005

Blanco, P. (2005). “Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa”. a López, R. i Ruido, M. *Desacuerdos 2: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 188-205. Donostia-San Sebastián: Arteleku; Sevilla: UNIA arteypensamiento; Barcelona: MACBA.

Bourriaud et al. 2006

Bourriaud, N., Beceyro, C. i Delgado, S. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Carrascosa 2016

Carrascosa, A. (2016). “La construcción del organismo social como una obra de arte (Repeating Beuys)”. *AusArt journal for Research in Art*, 4 (2), 23-34.

Child 2012

Child, D. (2012). "The artist as a project manager: Thomas Hirschhorn's Bataille Monument". Manchester Metropolitan University, *Journal of Arts and Communities*, 4 (3), 217-230.

Crespo 2020

Crespo, B. (2020). "Acerca de las prácticas artísticas participativas contemporáneas como catalizadoras de la sociabilización". *Historia y Comunicación Social*, 25 (1), 275-286.

Debord et al. 2018

Debord, G., Ferrer, C., i Alegre, F. (2018). *Debord, Guy, 1931-1994, [Société du spectacle] La sociedad del espectáculo* (Tercera edición). Buenos Aires: La Marca editora.

Dezeuze 2010

Dezeuze, A. [ed.] (2010). *The 'Do-It-Yourself' Artwork: Participation from Fluxus to New Media*. Manchester; New York: Manchester University Press.

Expósito 2004

Expósito, M. (2004). "Algunas hipótesis sobre prácticas artísticas y políticas en España" a López, R. i Ruido, M. *Desacuerdos 2: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 111-130. Donostia-San Sebastián: Arteleku; Sevilla: UNIA arteypensamiento; Barcelona: MACBA.

Expósito 2009

Expósito, M. (2009). *Versión ampliada de la conferencia pronunciada en México el 30 de enero de 2009, en el VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC): Sur, sur, sur, sur....* Cuauhtémoc Medina. https://marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac.pdf

Felshin 1995

Felshin, N. (1995). *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press.

Finkelpearl 2013

Finkelpearl, T. (2013). *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*. Duke University Press.

Foster 2003

Foster, H (2003, desembre). “Arty Party”. Londres: *London Review of Books*, 25 (23), 2-21.

Foster 2020

Foster, H., i Brotons Muñoz, A. (2020). *El retorno de lo real : la vanguardia a finales de siglo* (Primera edició). Madrid: Ediciones Akal.

Frieze 2021

Frieze. (2021). *Frieze 30 years later: Remembering the first issue of Frieze*. *Frieze*. <https://www.frieze.com/article/30-years-later-remembering-first-issue-frieze>

Gablik 1992

Gablik, S. (1992, abril). “Connective Aesthetics”. Nova York: *American Art*, 6 (2), 2-7

Helguera 2011

Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art*. Nova York: Jorge Pinto Books.

Kester 2004

Kester G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, CA: University of California Press.

Kester 2006

Kester G. H. (2006) “Another Turn: A Response to Claire Bishop”, *Aftforum*, 44 (9), 22.

Kester 2011

Kester G. H. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham, NC: Duke University Press.

Lacy 1995

Lacy, S. [ed.] (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.

Landry et al. 1993

Landry, C., Bianchini, F., Maguire, M. i Worpole, K. (1993). *The social impact of the arts: a discussion document*. Comedia, Bournes Green, Stroud, 1993.

Le Parc 2014

Le Parc, J. (2014). *Mystifications* [Traducció a l'anglès]. Web oficial de Julio Le Parc.
<http://www.julioleparc.org/phone/mystifications2.html>

Lind 2009

Lind, M. (2009). "Complications: On Collaboration, Agency and Contemporary Art." Montmann, N. (ed.). *Public: New Communities* 39: 52–73.

Macaya i Valero 2022

Macaya, A. i Valero, E. (2022, gener). "Educación y Pedagogía. Art participatiu, comunitat i educació per al compromís social. El projecte Retrat d'un col·lectiu vulnerable," *Artseduca* 32. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 9-24.

Manonelles 2022

Manonelles-Moner, Laia. (2022) "Espacios de Escucha. Aproximaciones a Los Proyectos Artísticos de Núria Güell: *La Feria de Las Flores* y *Una Película de Dios*." *Arte, Individuo y Sociedad*, 34 (3), 1191-1210.

Martín 2014

Martín, L. (2014). "Prêt-à-révolter: Las agencias," Web oficial de Leonidas Martín.
<https://www.leonidasmartin.net/artes/pret-a-revolter-las-agencias>

Martin 2008

Martin, S. (2008). "Critique of Relational Aesthetics". *Third Text*, 21:4, 369 – 386.

Marwick 1998

Marwick, A. (1998). *TheSixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958 c.1974*. Oxford: Oxford University Press.

Matarasso, 1997

Matarasso, F. (1997). *Use or ornament? The Social Impact of Participation in Arts*. Comedia, Bournes Green, Stroud.

Matarasso 2016

Matarasso, F. (2016, novembre 20). *A restless art: A talk about participatory art*. *A Restless Art* (blog). <https://arestlessart.com/2016/11/20/a-restless-art-a-talk-about-participatory-art/>

Matarasso 2019

Matarasso, F. (2019). *A Restless Art: How Participation Won, and Why It Matters*. Londres: Calouste Gulbenkian Foundation, UK Branch.

Mauss 1990

Mauss, M. (1990). *The Gift. The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. Londres i Nova York, Routledge.

Merli 2002

Merli, P. (2002). “Evaluación del impacto social de la participación en actividades artísticas. Una revisión crítica de ¿Uso u ornamento? de François Matarasso”. *International Journal of Cultural Policy*, 8 (I), 107-118.

Polítitzacions del malestar 2025

Polítitzacions del malestar. (2025). *Polítitzacions del malestar – Processos creatius i experiències...* (Lloc web). <https://polititzacionsdelmalestar.org/es/>

Popper 1975

Popper, F. (1975). *Art, Action and participation: the artist and the creativity today*. Londres: Studio Vista.

Ramírez 2014

Ramírez, J. (2014). *Utopías artísticas de revuelta : Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol*. Madrid: Cátedra.

Ramírez 2021

Ramírez, J. (2021) “Prólogo: un nuevo vocabulario para una nueva política” a Gutiérrez, A. (ed.). *ARTivismo: el poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activisme*, 15-21. Barcelona: UOC.

Rancière 2010

Rancière, J., Dilon, A. i Bassas, J. (2010). *El Espectador emancipado*. Castellón: Ellago.

Rauschenberg 2024

Rauschenberg, N. (2024). “El problema de lo político en la estética relacional de Nicolas Bourriaud”. *Problemata – Revista internacional de Filosofía*, 15 (2), 44-61.

Rosler 1999

Rosler, M. [et. al] (1999). *If you lived here: the city in art, theory and social activism*. Nova York: The New Press.

Sansi 2015

Sansi, R. (2015) *Art, Anthropology and the Gift*. Londres: Bloomsbury Academic.

Thompson 2012

Thompson, N. [ed.] (2012). *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011*. Nova York: Creative Time Books; Cambridge, MA i Londres: MIT Press.

Woordruff 2020

Woordruff, L. (2020). *Disordering the Establishment. Participatory Art and Institutional Critique in France, 1958-1981*, Universitat de Duke, Durham.

Wright 2004

Wright, S. (2004). “The delicate essence of artistic collaboration”. *Third Text*, 18 (6), 533–545.