

EL PROBLEMA DE LO POLÍTICO EN LA ESTÉTICA RELACIONAL DE NICOLAS BOURRIAUD

THE PROBLEM OF POLITICS IN RELATIONAL AESTHETICS OF NICOLAS BOURRIAUD

Nicholas Rauschenberg¹

Resumo:

A partir de una breve reconstrução da noção de estética relacional, conceito central de Nicolas Bourriaud, procuramos problematizar o lugar do discurso que implica a prática teórica e curatorial do autor francês. Consideramos que a “estética relacional” propõe um dispositivo de interação onde operam consignas, objetos e ações que incluem a participação do público no marco de que conviemos chamar de instalação performática. Reconstruímos também alguns das principais críticas dirigidas al teórico francês: Rancière e Bishop, uma sobre o problema da forma artística e outra sobre a falta de antagonismo em termos democráticos. Finalmente analisamos algumas obras que, baseadas em dispositivos relacionais, ampliaram tanto as dimensões estéticas quanto as políticas, com destaque para *Bitte liebt Österreich*, de Christoph Schligensief.

Palavras-chave: Nicolas Bourriaud, Jacque Rancière, Claire Bishop, Arte e política, Estética relacional.

Abstract:

From a brief reconstruction of the notion of relational aesthetics, the central concept of Nicolas Bourriaud, we seek to problematize the place of discourse that implies the theoretical and curatorial practice of the French author. We consider that “relational aesthetics” proposes an interaction device where slogans, objects and actions operate that include the participation of the public within the framework of what we agree to call performance installation. We also reconstruct some of the main criticisms leveled at the French theorist: Ranciere and Bishop, one on the problem of artistic form and another on the lack of antagonism in democratic terms. Finally, we analyze some works that, based on relational devices, displayed both aesthetic and political dimensions, especially for Christoph Schligensief's *Bitte liebt Österreich*.

Keywords: Nicolas Bourriaud, Jacque Rancière, Claire Bishop, Art and politics, Relational aesthetics.

¹ Graduado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo. Doutor em Ciências Sociais pela Universidade de Buenos Aires. Investigador do CONICET.

A partir de la década de 1960, el campo del arte se institucionalizaba de manera creciente, tanto galerías, circuitos internacionales, académicos, críticos, curadores y artistas creaban niveles de reflexividad que arraigaban altos niveles de autonomía (Bourdieu, 1996). Con la experiencia del *pop art* – sobre todo entendida a partir del proyecto de las primeras vanguardias modernistas de principio del siglo XX – parecían desdibujarse antiguas divisiones jerarquizantes entre alta cultura y cultura de masa (HUYSEN, 2006). Sin embargo, los mundos del arte eran cada vez más amplios y diversificados y manejaban códigos más sofisticados y excluyentes (BECKER, 2008). Los *ready mades* de Duchamp instalaban en los circuitos de arte el aspecto conceptual y performativo de la objetividad relativa del arte. Después del apogeo de la labor de críticos como Clement Greenberg y su vínculo orgánico con los principales artistas del expresionismo abstracto norteamericano ya a fines de la década de 1950, parecía que el arte no encontraría grandes metanarrativas que justificaran la preferencia por ciertas estéticas y circuitos de artistas (DANTO, 1999; RAUSCHENBERG, 2019a). La experiencia de Andy Warhol fue bastante efusiva en practicar redefiniciones del arte: la serigrafía como ruptura con la idea de objetualidad única, el aura de la obra pasaba a ser reproducible y comercializable, hacer cine serigráfico, *queer*, improvisado y muchas veces violento y abusivo financiado por el serialismo comercial y capitalizar a personalidades conocidas de la esfera pública para potenciar negocios en y con las artes (CRIMP, 2005; DANTO, 2007; RAUSCHENBERG, 2019b).

El arte en las galerías pasaba a legitimarse más como práctica social y consagración de procedimientos y dispositivos – mecanismos articuladores de tiempo, espacio y sentido que crean convenciones – que como una obra enigmática portadora de significados a ser desvendados hermenéutica y semióticamente (FISCHER-LICHTE, 2014). Desde los *happenings* de Allan Kaprow (1993) a partir de mediados de los '60, la condición performativa de un evento en el que participaban muchas personas, algunas con consignas de acción y otras no tanto, pasó a ser parte necesaria de la condición de obra de arte. En ese nuevo contexto, las vanguardias buscaban realizar a su modo y con nuevas contingencias algunas aspiraciones de las primeras vanguardias de principios de siglo XX: redefinir los límites entre arte y vida (FOSTER, 2011). Los dispositivos relacionales teorizados y curados por Nicolas Bourriaud a partir de los años 1990 pregonaban una reconciliación con cierta naturaleza social tratando de desnaturalizar aquellas formas de violencia instauradas en las convenciones sociales proponiendo condiciones artificiales para la instalación de un consenso provisorio y performatizado. Buscaremos en este ensayo reconstruir los principales fundamentos de la estética relacional de Nicolas Bourriaud para entender las implicaciones teóricas y estéticas de ese paradigma propuesto (I). Pese a haber constituido un interesante grupo de artistas y haber llevado una serie de prácticas y repertorios a muchas galerías de todo el mundo, la estética relacional ha recibido muchas críticas: por un lado, críticas que apuntan a limitaciones de sus formas, es decir, las limitaciones operativas de su dispositivo relacional en detrimento de otras formas artísticas, sobre todo por la pregnancia del discurso curatorial de Bourriaud. Por otro, el sentido propiamente político que aspiran tener las obras en razón de los argumentos curatoriales no parece ser tan contundente como se promete en su elaboración teórica (II). Finalmente, intentaremos, desde las críticas a Bourriaud, traer a nuestra reflexión otras experiencias artísticas, pero que pueden ser pensadas a partir de los dispositivos relacionales para problematizar sentidos estético-políticos más profundos (III).

Estética relacional como estética del consenso

Nicolas Bourriaud publica en 1998 *Estética relacional* buscando ofrecer un sostén teórico a algunos artistas, curadores y circuitos de arte que se fortalecieron en esa década. Bourriaud entiende que las prácticas artísticas de los años 90' se caracterizan por la voluntad de generar espacios que posibiliten el establecimiento de lazos sociales y relaciones humanas. Para Bourriaud el principal antecedente de la así llamada por él "estética relacional" son los *ready-made* de Marcel Duchamp, donde en las "citas de arte" se determinaba de manera arbitraria que a cierta hora del día el primer objeto que él tuviera a su alcance sería transformado en *ready-made*. Bourriaud rescata una idea de "cultura del uso" presente en Duchamp. ¿No sería el arte "un juego entre todos los hombres de todas las épocas?" (BOURRIAUD, 2014, p. 15). Para Bourriaud, en la experiencia de Duchamp "los observadores hacen los cuadros" (2014, p. 17). "El uso es un acto de micropiratería" (BOURRIAUD, 2014, p. 23). "Lo que realmente importa es lo que hacemos con los elementos puestos a nuestra disposición" (BOURRIAUD, 2014, p. 23). Después de Duchamp y su procedimiento de la apropiación circunstancial, el artista no sería más que el autor de un concepto, una definición que performatiza una significación situada y cargada de ironía por un juego del presente. La cultura del uso, por lo tanto, transforma el estatuto de la obra de arte.

El arte relacional, para Bourriaud, genera comportamientos y habilita potenciales reutilizaciones de objetos diversos, inclusive objetos que ya tienen una carga simbólica en los mundos del arte. Esta reutilización de materiales es el cerne de la noción de "postproducción" de Bourriaud. El arte relacional – que se vale tanto de dispositivos de convivencia como de reciclados al estilo pastiche (JAMESON, 2012) – viene a "contradecir la cultura 'pasiva' que opone las mercancías y sus consumidores, haciendo funcionar las formas dentro de las cuales se desarrollan nuestra existencia cotidiana y los objetos culturales que se ofrecen para nuestra apreciación" (BOURRIAUD, 2014, p. 17). Se trata entonces de pensar una dialéctica entre la estetización de la vida y la cotidianización del arte. El uso, el pragmatismo operativo del DJ que recicla fragmentos musicales para construir una obra nueva, viene a abrir procesos creativos hacia un portal generador de actividades sociales. En el proyecto *Pad Thai*, expuesto en Amsterdam, en el museo De Appel en 1996, Rirkrit Tiravanilla dispuso en el espacio un living improvisado con guitarras eléctricas, amplificadores y una batería, dejando que los visitantes agarraran los instrumentos e hicieran su propia música. En uno de los días de la exposición se proyectó la película *Sleep*, de Andy Warhol; otro día el film de Marcel Broodthaers en el Speaker's Corner – en el Hyde Park en Londres (en el que el artista escribe en una suerte de pizarra "todos ustedes son artistas").

En el marco de la estética relacional, las obras – instalaciones, para usar un concepto trabajado por Rebentisch (2003) – se convertirían en un lugar de encuentro, de intercambio de experiencias, una especie de oasis rehumanizado ajeno a las dinámicas socio-económicas alienantes que rigen las vidas de los individuos en las sociedades del capitalismo tardío. Ya no se busca un público tensionado moralmente entre el voyerismo y el compromiso urgente de actuar como en las *performances* o el *body art* de Marina Abramovic (FISCHER-LICHTE, 2014). Esas prácticas relacionales que en cierta forma redefinen el arte conceptualmente buscarían el fortalecimiento de los lazos sociales y hasta podrían ser consideradas una suerte de resistencia al predominio de la espectacularización de la cultura, para usar una conocida expresión de Guy Debord (2012). Lo "relacional" de esas prácticas está en los procedimientos que los artistas proponen a partir de dispositivos que promueven la interacción entre obra y público. Consideraremos en este artículo que los dispositivos relacionales propuestos como obras de arte son instalaciones performativas. Según Erika

Fischer-Lichte (2014), debemos tener en cuenta el giro performativo en las artes donde una obra se transforma en un evento y el arte en general ya no puede ser solo pensado como un conjunto de categorías enciclopédicas o semióticas sin tener en cuenta lo que se produce en el encuentro inusitado, en las zonas grises de expresión e intercambio. En el evento performático tanto artistas como el público son parte de un ritual y, como tal, están en liminalidad, mismo teniendo en cuenta el carácter liminoide de la performance (TURNER, 2012). Entonces consideraremos que la estética relacional contiene, por un lado, una dimensión de instalación donde se proponen consignas y dispositivos al público y, por otro, una dimensión performática porque el evento es imprevisible y como ritual colectivo es una instancia de expresión, acción, reflexión, transformación y negociación de subjetividades. Nos interesa ver cómo Bourriaud teoriza a partir de una serie de experiencias concretas de artistas cercanos a él y, a partir de dicha teorización, encontrar parámetros críticos para profundizar la idea de estética relacional con experiencias de otros artistas. Llamaremos, por lo tanto, instalación performática a ese conjunto de dispositivos y procedimientos de interacción que Bourriaud denomina “estética relacional” para poder cuestionar este concepto y reconstruir algunas de las críticas que recibió. Nuestra hipótesis es que Bourriaud no espera que nada disruptivo – disensual, político, para usar la terminología de Rancière – suceda en dichas instalaciones, mientras que en la instalación performática, lo disruptivo es necesario.

Algunos de esos procedimientos basados en dispositivos para la acción son invitaciones, audiciones, conversaciones improbables, encuentros, espacios de convivencia, citas, transitar por espacios, entre muchos otros. Los dispositivos relacionales contienen, por ejemplo, “variables aleatorias, una máquina que provoca y administra los encuentros individuales o colectivos” (BOURRIAUD, 2013, p. 33). Angus Fairhurst, por ejemplo, logró una “comunicación telefónica entre dos galerías de arte utilizando material para piratear las ondas: cada interlocutor creía que era el otro quien había llamado y la discusión desembocaba en un terrible mal entendido” (BOURRIAUD, 2013, p. 37). *Casual passer-by*, de Braco Dimitrijevic, celebra exageradamente el nombre y el rostro de un transeúnte anónimo en un cartel de tamaño publicitario o junto al retrato de una figura conocida. A principios de los años setenta Stephen Willats hizo un relevamiento cartográfico de las relaciones entre los habitantes de un edificio. Félix González-Torres (1957-1996), cubano y residente en EEUU y fallecido a raíz del SIDA, creaba obras que tenían como ideal cierta simetría accidentada. En González-Torres, “el sentimiento de soledad no está nunca representado por el 1, sino por la ausencia del 2” (BOURRIAUD, 2013, p. 60). González-Torres genera un campo específico de formas que se caracterizan principalmente por una dualidad sin posiciones. El número ‘dos’ es omnipresente. Por ejemplo: dos relojes (*Untitled-Perfect Lovers*, 1991); dos almohadas sobre una cama deshecha, aún con las marcas de los cuerpos (*24 affiches*, 1991); sobre la pared, dos lámparas con los cables enroscados (*Untitled-March 5th #2*, 1991); dos espejos uno al lado del otro (*Untitled-March 5th #1*, 1991).

Pareciera que en los años 1990 ya no se buscaba construir “realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuere la escala elegida por el artista” (BOURRIAUD, 2013, p. 12). Ya no se considera “la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el ‘visitante’ es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado” (BOURRIAUD, 2013, p. 14). La experiencia ya no es lo enigmático de una composición cerrada en sí misma, sino la vivencia de un intersticio social, un “entre” construido a partir de objetos, consignas y personas. “El aura de las obras de arte se desplazó hacia su público” (BOURRIAUD, 2013, p. 70). Bourriaud

destaca formas de arte nacidas de un encuentro entre dos planos de realidad (dispositivo y acciones del público), creando un acontecimiento con una elaboración colectiva de sentido. Se trata de proponer una situación para crear modelos sociales transitorios donde la obra de arte está habitada por relaciones humanas y se inaugura la posibilidad de un diálogo formando una colectividad instantánea de “espectadores-partícipes”. Estas obras constituyen así “micro-territorios relacionales fijados en el espesor del *socius* contemporáneo” (BOURRIAUD, 2013, p. 37). El artista se inserta en esas relaciones para extraer formas cambiantes y activas. Se trata, entonces de un “realismo operatorio” en el sentido de que el artista actúa “en el campo real de la producción de servicios y de mercaderías y busca instaurar cierta ambigüedad en el espacio de su práctica” (BOURRIAUD, 2013, p. 40). No se trata de un regreso a un arte conceptual.

Ninguno de estos artistas privilegia las performances o el concepto, palabras que ya no tienen significado. En síntesis, ya no existe la primacía del proceso de trabajo sobre los modos de materialización de ese trabajo (lo opuesto al *process art* y el arte conceptual, que tendían al fetichismo del proceso mental en contra del objeto). Al contrario, en los mundos que fabrican los artistas de hoy los objetos son parte integrante del lenguaje, cada uno puede considerarse un vector de las relaciones con el otro” (BOURRIAUD, 2013, p. 57).

Una artista fundamental del repertorio curado por Bourriaud es Dominique Gonzalez-Foerster. Esta artista francesa propone como dispositivo juegos de situación, en el que a partir de un contexto determinado se juega a ser o vivir algo diferente para que cada participante construya un mundo ficticio. Gonzalez-Foerster desarrolla una dramaturgia espacial con la creación de un trasfondo de época o planteando una instalación con elementos disonantes que puedan disparar diferentes líneas narrativas en torno a alguna época y lugar. Para ello realiza un estudio previo sobre escritores y artistas que ya han tratado dicha época a partir de la literatura, cine y fotografía, y que luego ella incluirá en sus instalaciones performáticas. A través de los objetos que le han servido para confeccionar la instalación y que forman parte de sus recuerdos, Gonzalez-Foerster crea nuevos recuerdos al espectador. La artista prefiere llamar *envairoments* a su trabajo antes que instalaciones, ya que los entornos que ella crea a partir de los objetos parecen teatros donde sitúa sus propias escenografías. Hay juguetes que incitan los espectadores a la creación de historias y juegos. Uno se sitúa en un espacio mental: el que se inventa y se imagina cómo se juega; y el segundo está en un espacio físico: el juego que se realiza. En sus escenografías también operan convenciones teatrales como una alfombra azul que se convierte en una biblioteca y luego la cama de los padres que puede además convertirse en barco. Esas historias se mueven entre la utopía y la distopía. El lugar intermedio entre la utopía y la distopía corresponde a la heterotopía de Michel Foucault (1999). La heterotopía es el lugar donde confluyen, por un lado, las utopías, un espacio paralelo narrativo y, por otro, las distopías, el espacio traumatizante de lo real. Dominique Gonzalez-Foerster construye para sus instalaciones performáticas un espacio narrativo que, como pasó con *TH 2058*, se lo cuenta al escritor Enrique Vila-Matas, que posteriormente incluyó en su novela *Dublínca* en 2010.

En *Radicante*, Bourriaud busca reconstruir brevemente cierta historia del arte, cercana a su experiencia, para subrayar lo que llama “metafísica de la raíz” (2009, p. 48). En esa reconstrucción, además de la elección de Duchamp, menciona también la noción de inconsciente del surrealismo, el axioma “arte igual a vida” del movimiento Fluxus, el plano del cuadro de la pintura monocromática, entre otras referencias del canon de la historia del arte. Se busca volver a un punto de partida “para empezar de nuevo enteramente y fundar un nuevo lenguaje despojado de sus escorias”

(BOURRIAUD, 2009, p. 48). Buscar esa radicalidad de los manifiestos de las primeras vanguardias permite visitar el origen de la relación entre el arte y la sociedad para nutrirse de ella en el arte del presente. Bourriaud busca performatizar la historia del arte moderno para subsumirla a su recorte de interés histórico: el arte relacional y el repertorio del cual él mismo es el curador, aunque en un circuito ampliado con otros curadores, como Hans Obrist. “Se trata de cortar las ramas inútiles, de sustraer, de eliminar, de reiniciar el mundo a partir de un principio único presentado como la fundación de un nuevo lenguaje liberador” (BOURRIAUD, 2009, p. 22). Es como si Bourriaud quisiera refundar – o al menos reivindicar – la potencia de las primeras vanguardias modernas en el marco de la estética relacional. Más que un conjunto de prácticas situadas en marcos institucionales específicos, es como si Bourriaud buscara legitimar su marco teórico con una reconstrucción renovadora de la teoría de la historia del arte. Su concepto central será ya no una modernidad, sino una optimista y reconciliadora *altermodernidad*. “Apostemos a que la modernidad de nuestro siglo se inventará, precisamente, oponiéndose a cualquier radicalismo, condenando por igual la mala solución del re-arraigo identitario y la estandarización de los imaginarios decretada por la globalización económica” (BOURRIAUD, 2009, p. 22). La idea de “radicante” proviene de la botánica, de ciertas plantas que extienden sus raíces a medida que crecen, como el álamo blanco o plateado. Ser radicante, para Bourriaud, significa “poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir ideas, transcódicar imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer” (BOURRIAUD, 2009, p. 22). Apropiándose de la filosofía de Deleuze y Guattari, Bourriaud dirá que el artista radicante ya no es movido por el intento de liberar la potencia revolucionaria del deseo abriéndose a la imponderabilidad del devenir, sino por la idea de negociación – intercambios, traducciones – infinitas como “práctica subjetiva análoga a la acción comunicativa habermasiana estéticamente motivada” (FABBRINI, 2016, p. 6).

En ese sentido, el principal artista para Bourriaud es quizás el argentino-tailandés Rirkrit Tiravanija (1961-) que vive en Nueva York, Berlín y Chiang Mai. En 1992, en la Galería de arte 303 en Nueva York, Tiravanija modificó el espacio de exhibición de modo a construir un “espacio para encuentros sociales” (OBRIST, 2006, p. 79) donde, además de organizar charlas y exponer objetos de arte, ofrecía al público sopa de curry tailandesa hecha por él y arroz. La preparación de la sopa, su consumo, las conversaciones generadas y los restos de comida serían documentados y luego exhibidos selectivamente. A lo largo de dos décadas ha encontrado variantes de esa instalación social-culinaria, como en la Bienal de São Paulo, en el 2008. En 1996, en el Kölnischer Kustverein, Tiravanija construye una réplica de su departamento de Nueva York. Esa instalación se llamó *Sin título (Mañana será otro día)*. Los visitantes podían usar la cocina para prepararse la sopa de curry y el arroz, podían usar el baño y hasta acostarse en la cama. *On the road with Jiew, Jeaw, Sri and Moo*, en 1998, empieza con un viaje con esos cinco estudiantes de arte de Tailandia de la universidad Chiang Mai desde Los Ángeles hacia Filadelfia, lugar de la exposición. “Ese largo recorrido era documentado en video, con fotografías y en un diario de viaje por internet, presentado en el Philadelphia Museum” (BOURRIAUD, 2014, p. 57).

Sin embargo, el proyecto más ambicioso de Tiravanija, el que unifica de cierto modo el sentido político de muchas de sus frases y dibujos expuestos en muchas de sus instalaciones en todas las galerías en que es invitado, es *The Land Foundation*, iniciado en 1998 en Tailandia y que sigue vigente. Desarrollado con el artista tailandés Kamin Lertchaiprasert, *The Land Foundation* es un proyecto artístico experimental comunitario que ofrece un espacio abierto a la participación y al compromiso social, la educación alternativa y el desarrollo autosostenible. Otros artistas y colaboradores de

diferentes disciplinas e intereses convergen allí con intervenciones que van desde la creación de viviendas, el cultivo de arroz orgánico, experimentos de energía alternativa, instalaciones artísticas y educación no-formal. *The Land Foundation* cuenta con seis hectáreas de terreno en el norte de Tailandia, en Sanpathong, y encarna una idea de comunitarismo cooperativo, una tierra sin propietario, que desarrolla un modelo de agricultura ecológica con la participación y colaboración de artistas. Este proyecto surgió en un momento de profunda crisis económica en Tailandia, y sirve de ejemplo para mostrar “la tensión existente entre el aparente éxito de la dimensión utópica y de ficción de esta obra, y la realidad física de esta manifestación aislada” (CRESPO-MARTÍN, 2016, p. 27).

¿Disenso o consenso? El lugar de lo político en la estética relacional

Podríamos decir, quizás ingenuamente, que los dispositivos que catalizan las interacciones entre instalación y público no pasan de meras consignas y organización del espacio. Más allá de distintos niveles de elaboración, como la réplica del departamento de Tiravanija en Colonia, Alemania, o un collage de elementos heterónomos y frases de efecto, no hay propiamente, según muchos de los críticos que ha cosechado Bourriaud, un desarrollo de lenguaje artístico, es decir, no hay una dimensión de juego que tenga riesgos, o que enfrente a los visitantes a alguna sorpresa que pueda modificar algún prejuicio, o al menos algún riesgo, para habitar al menos parcialmente una dimensión performativa y precaria de los encuentros (FABIÃO, 2019). Pareciera haber una renuncia a las leyes internas, es decir, a la “autonomía de la forma artística históricamente conquistada en el período de las vanguardias, pues el artista utiliza objetos o imágenes disponibles con la finalidad de darle visibilidad a una situación social vivida en la colaboración entre el artista y el público” (FABBRINI, 2016, p. 9). La cuestión sería, entonces, si la realidad existente en el marco de la estética relacional es reconfigurada dentro de la lógica interna de la forma artística de modo a constituirse como poética, ya que sin esa poética que permitiría articular estética y política, la obra – o instalación – termina por ser una extensión de la realidad misma. Las obras se sostienen desde lo conceptual y performáticamente en razón del comportamiento de los visitantes. Pero como al fin y al cabo es una instalación, no propone dispositivos que generen situaciones y comportamientos específicos que puedan cuestionar la naturaleza estética de la obra. Claro que hay diferencias considerables entre Tiravanija y Gonzalez-Foester. Si el eje central del artista tailandés es el ofrecimiento de una sopa, la artista francesa propone un espacio para el juego de roles teatrales o al menos un intento de que los visitantes construyan narrativas con la diversidad de objetos y consignas de la instalación.

Pero si el discurso del curador de arte está puesto en un slogan que afirma que el lugar de las obras está en la esfera de las relaciones humanas, deberíamos preguntarnos qué tipo de relaciones se están produciendo, para quién y por qué. El híbrido performance-instalación de la estética relacional depende demasiado del contexto de compromiso literal del observador. ¿Para quién cocina Tiravanija? ¿Qué cocina y cómo prepara esa comida, con qué variantes? Lo genérico de las situaciones elogiadas apenas como logro político no permiten pensar en situaciones generadas concretamente. ¿Alguna vez hubo un gran encuentro o alguna pelea? ¿A qué se juega? Como problematiza Claire Bishop, Bourriaud iguala la estructura al tema “y en eso él es mucho más formalista de lo que percibe” (BISHOP, 2004: 64). Sin embargo, se trata de un formalismo superficial. “Desarticulados tanto de la intencionalidad como del acto de considerar el contexto más amplio en el que operan, los trabajos de arte relacional se convierten tan solo en un retrato constantemente mutable de la heterogeneidad de la vida cotidiana sin examinar su relación con ella” (BISHOP, 2004, p. 64). Para Bishop,

Bourriaud quiere equiparar el juicio estético al juicio ético-político de las relaciones producidas por una obra de arte. Sin embargo, la calidad de esas relaciones producidas “nunca son examinadas o puestas en cuestión” (BISHOP, 2004, p. 65). Los trabajos no se cuestionan su imbricación con cada contexto en los que actúan, no problematizan su público ni siquiera las contingencias institucionales con las que se puede enfrentar toda obra contemporánea extranjera, y el discurso teórico se instala en una retórica curatorial que despliega obsesivamente su concepto en clave casi publicitaria. Por lo tanto, al renunciar a la diversidad de formas artísticas reduciéndolas a un gran concepto formal de instalación-performance con público, el arte radicante, en su intento de relacionarse inmediatamente con el mundo, “parece sucumbir, no raras veces, a las exigencias de comunicación impuestas por el mercado y por la industria del entretenimiento” (FABBRINI, 2016, p. 10).

En términos de Jaques Rancière, Bourriaud como curador y teórico de la *Estética relacional* no articula de modo satisfactorio dos ejes cruciales para pensar las relaciones entre arte y política. En primer lugar, la idea de emancipación como igualdad y, en segundo, el régimen estético del arte como potencia política de las obras. La idea de participación que conceptualiza Bourriaud puede parecerse a la idea de emancipación que propone Rancière por suponer que cualquier persona es parte de la obra de arte por el simple hecho de estar ahí interactuando en la instalación y generando comportamientos a través del dispositivo propuesto por el artista. Sin embargo, ¿esa participación iguala al espectador con el artista? ¿Podría el espectador reconfigurar el dispositivo de modo a resignificar los comportamientos? Curador, artista y público cumplen cada cual su rol. Rancière propone en *El Espectador emancipado* un lugar “político” – de disenso (RANCIÈRE, 2014) – para el rol del espectador. Ya no el espectador “policíaco” que debe ser “instruido” y aceptar de buena voluntad el dispositivo artístico que lo ubica en un rol determinado. Ya no un *voyeur* que se cree aislado y respaldado por una convención social, para retomar a Fischer-Lichte (2014), sino un *espectador* activo y consciente de su rol. Lo político como acción que transforma al *voyeur* en espectador busca la reconfiguración del “reparto de lo sensible” (RANCIÈRE, 2014). En ese movimiento, de *voyeur* a espectador, el sujeto puja por una emancipación, es decir, por la eliminación de ciertas diferencias establecidas por el orden policíaco, instauro y performatiza la democracia como lugar de lo político reconfigurando el reparto de lo sensible hacia algo nuevo. La emancipación apunta a desdibujar los roles sociales y mecanismos que justifican las desigualdades. Emancipar implica un “borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (RANCIÈRE, 2013, p. 25). La emancipación

comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. La emancipación comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta (RANCIÈRE, 2013, p. 19).

Para Rancière, Brecht se situaba en una metapolítica para poder elaborar un mensaje crítico – de denuncia – a través del efecto de distanciamiento. Artaud tenía que presuponer ataduras morales y artísticas en su público y actuar sobre ellas para generar un efecto de integración ritual-liberador. Sin embargo, “los supuestos instruidos eran en realidad ignorantes que no sabían nada de lo que significaban la explotación y la rebelión, y debían ir a instruirse con los trabajadores a los que

trataban de ignorantes” (RANCIÈRE, 2013: 24). Es como si para Bourriaud las obras relacionales fueran una posibilidad privilegiada de construir un consenso a través de un encuentro operado por un dispositivo que da por sentado que los espectadores no pueden conversar por sí solos o inclusive criticar la ineficacia del propio dispositivo como una obra de arte banal. Los espectadores de Bourriaud saben además que estar en una de esas exposiciones como Art Basel, MoMA o Tokio Palais es considerar que el lugar de discurso sobre el arte se encuentra favorecido por un lugar de poder privilegiado. La lógica policíaca del embrutecimiento, es decir, considerar que el alumno o el espectador son portadores de un rol cuya condición es la ignorancia, se contrapone a la lógica de la emancipación que busca reconfigurar los roles para una “verificación de la igualdad de las inteligencias” (RANCIÈRE, 2013: 17). La emancipación habilita un nuevo lugar para la igualdad, reconfigura el status, al mismo tiempo que crea algo nuevo, un acontecimiento.

En la lógica de la emancipación, siempre existe entre el maestro ignorante y el aprendiz emancipado una tercera cosa – un libro o cualquier otra pieza de escritura – extraña tanto a uno como al otro y a la que ambos pueden referirse para verificar en común lo que el alumno ha visto, lo que dice y lo que piensa de ello. Lo mismo ocurre en la performance. No es la transmisión del saber o del aliento del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de causa y efecto (RANCIÈRE, 2013, p. 21).

Esta “tercera cosa” está intermediada por el régimen estético del arte. Remite a la experiencia del espectador. El concepto de régimen estético del arte es central para situar el arte en una política del disenso. Para Rancière, la ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real, sino que la ficción “es el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación” (RANCIÈRE, 2013, p. 67). La ficción remite a nuevas formas de construir relaciones y convenciones, no sólo la transmisión de contenidos por formatos policíacos. El régimen estético del arte es “la suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad” (RANCIÈRE, 2013, p. 59). Un ejemplo de esa indeterminación que el arte performatiza es el *Torso de Belvedere*: “La estatua es sustraída a todo *continuum* que pudiera asegurar una relación de causa y efecto entre una intención de un artista, un modo de recepción por un público y una cierta configuración de la vida colectiva” (RANCIÈRE, 2013, p. 59). La fuerza expresiva está en la ausencia de significado, pero plagada de sentido. Esa aparente paradoja es lo que para Rancière define la operación política del régimen estético del arte, en oposición al régimen de la mediación representativa y al de la inmediatez ética. “La eficacia estética significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas de arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado” (RANCIÈRE, 2013, p. 60). En Bourriaud, pese a que se generan efectos sobre su público, hay un apuro por identificar la “inmediatez ética” del beneficio de los dispositivos relacionales. El cortocircuito de la estética relacional es que “crea directamente formas de relaciones en lugar de formas plásticas” y esas obras se presentan “como la realización anticipada de su efecto” (RANCIÈRE, 2013, p. 73).

La retórica de Bourriaud conceptualiza una “identidad anticipada entre la presentación de un dispositivo sensible de formas, la manifestación de su sentido y la

realidad encarnada de ese sentido” (RANCIÈRE, 2013, p. 74). En Bourriaud se trata, así, de una apuesta a una metapolítica del arte – una concepción de política fuera del arte que encuentra en el arte su forma de manifestarse – donde ni los artistas, ni los espectadores pueden cuestionarle su lugar pasivo al curador. La justificación supuestamente democrática del concepto de dispositivo relacional pareciera superar cualquier cuestionamiento en relación a la carencia de formas y juegos estéticos de las obras. La construcción discursiva de Bourriaud radica en su condición de curador de cierto grupo de artistas y para los cuales el autor busca operar desde un rol de experto y teórico del arte. Estaríamos lejos del modelo de emancipación de Rancière. Ese marcado interés de Bourriaud se percibe en forzadas reconstrucciones de la historia del arte que buscan vincular la estética relacional con la obra de Marcel Duchamp. Un poco como Clement Greenberg buscaba vincular artificialmente el expresionismo norteamericano al cubismo y otras vanguardias europeas (RAUSCHENBERG, 2019a). La experiencia de Duchamp es una constante en cada libro de Bourriaud por la llamada “cultura del uso”, como vimos. Sin embargo, ¿no podríamos cuestionarnos si en la experiencia de Bourriaud no fue Duchamp quien se convirtió en *ready made* teórico? A partir de una simple consigna de desmaterializar un objeto y transformarlo por un momento en un concepto vinculado al mundo del arte sería posible argumentar a favor de cualquier práctica artística. Esa simplificación en el campo de la teoría del arte en favor de un efecto ético, como vimos con Rancière, transforma el arte relacional en una forma común de comunicación con el problema de ser legitimada desde un lugar idealizado y autónomo como el mundo del arte. El problema es saber si el arte relacional cuando actúa en los medios de comunicación consigue preservar en alguna instancia las realidades derivadas de su propia forma artística o si esas realidades se tornan solamente tributarias de la imagen de su propia forma artística. Se trata de la materialidad que asume el arte relacional: deviene imagen de su concepto en los medios de comunicación, especialmente internet (CAUQUELIN, 2005). La obra de Tiravanija se materializa en fotos y videos de los propios participantes publicadas en blogs, redes sociales y la prensa. La obra entonces deviene imagen que es una idealización de su concepto, pero en condición de metonimia: como fragmento individualizado de una práctica colectiva. La realidad de la obra pasa a depender de registros metareferenciales que buscan representar la obra en los medios de comunicación. La obra, como evento, se limita a ser una imagen representativa de sí misma.

Como bien señala Ricardo Fabbrini, hay una ambigüedad fundamental en Bourriaud porque “describe y prescribe” a una serie de artistas en un circuito que se pretende globalizado o “radicante” (FABBRINI, 2016, p. 15). Si, por un lado, Bourriaud teoriza sobre su objeto, por otro, impone una lógica operativa a los propios artistas que no siempre están totalmente de acuerdo con las clasificaciones. Los artistas terminan actuando de cierto modo como curadores al pensar y diseñar el espacio-escenario de su exposición impregnados de alguna forma por los preceptos relacionales. Algunos artistas llegan a cuestionar cierta imposición de la lógica de los dispositivos espaciales, como Dominique Gonzalez-Foester. En el breve libro de Ana Pato, leemos un fragmento de la artista francesa sobre su relación con la curaduría:

Bourriaud es obsesionado por la idea de fabricar un movimiento, ponerle nombre a las cosas. Para mí es un modelo un poco antiguo porque remite a una pretensión clasificadora de la historiografía del arte de antaño. Creo que él tiene una comprensión de ciertas cosas, como los cambios del imaginario de la producción del presente. Pero por otro lado, [Bourriaud] tiene la obsesión del historiador del arte de describir las cosas de una determinada manera según la intencionalidad de su abordaje metodológico. Esto a veces es bueno porque concede cierta legibilidad a la escena artística marcada por la multiplicidad y

heterogeneidad, pero a veces se trata de una posición artificial (PATO, 2013, p. 270).

¿Es posible otra estética relacional?

Si la curaduría teorizada de Bourriaud nos permite ver que en su trabajo hay un marcado interés en torno a la promoción de ciertos artistas en ciertos circuitos impregnados por un ideal formal de arte relacional basados en ideales cercanos a las ideas de consenso y democracia, ¿cómo podríamos abrir el espectro de obras que también operan dispositivos relacionales para profundizar la idea de política y crítica social, deficitaria en los artistas de Bourriaud? Tanto para Jacques Rancière como para Claire Bishop, las obras de la estética relacional no construyen más que una forma de crítica social suave y hasta cierto punto superficial. Para Rancière, el arte relacional, como vimos, no sólo no politiza la desigualdad de las inteligencias (curador, artistas, público), sino que además privatiza – enmarca en cierto circuito de poder del mundo del arte – el ámbito donde se produce un simulacro consensualista que se auto intitula “intervención política” (RANCIÈRE, 2005, p. 54). Para Rancière, por lo tanto, el arte relacional forma parte del orden del consenso por someter al espectador a la ley del otro. Bishop, por su parte, argumenta que la participación del público, por un lado, produce un sentimiento de empatía y habilita algo así como una cohabitación comunitaria que permitiría experimentar una posible – utópica – humanidad reconciliada. Por otro lado, sin embargo, la ingenuidad de esa idea de reconciliación no permitiría, según la crítica e historiadora inglesa, entender y visualizar que lo político, aún en una perspectiva democrática, contiene un antagonismo inmanente. Es como si el arte relacional borrara cualquier posibilidad de antagonismo – noción adaptada de Laclau y Mouffe (2011) – por construir una visión idílica de la política a partir de una noción de consenso basada en ideas de transparencia y tolerancia social. Es difícil creer que las instalaciones performáticas de la estética relacional puedan generar espacios para nuevos disensos.

En su crítica al así llamado “arte político” que, sin embargo, actúa como “policíaco”, Rancière rescata a modo de ejemplo un experimento artístico relacional en la París de 2005 durante las protestas en los suburbios. Se trata del grupo o colectivo de arte *Campamento urbano*. La obra o experimento se llamó *Yo y nosotros* y buscaba situar la “crisis de los suburbios” a partir de la pérdida de lazos sociales resultante de un individualismo en masa de la población de París. Para eso el grupo movilizaba

una parte de la población para crear un espacio aparentemente paradójico: un espacio ‘totalmente inútil, frágil e improductivo’, un lugar abierto a todos y bajo la protección de todos, pero que no pueda ser ocupado por más de una persona, para la contemplación o la meditación solitaria. La paradoja aparente de esta lucha colectiva por un lugar único es simple de resolver: la posibilidad de estar solo aparece como la forma de relación social, la dimensión de la vida social que las condiciones de vida en esos suburbios, precisamente, han hecho imposible. Ese lugar vacío designa a la inversa una comunidad de personas que tienen la posibilidad de ser/estar solos. Significa la capacidad igual de los miembros de una colectividad de ser un *Yo* cuyo juicio puede ser atribuido a cualquier otro y crear así, sobre el modelo de una universalidad ética kantiana, una nueva especie de *Nosotros*, una comunidad estética o disensual (RANCIÈRE, 2013, p. 65).

Este ejemplo le permite a Rancière desmistificar la paradoja de la relación entre arte y política. Si pensamos en una dialéctica abierta como la de Theodor Adorno (2004), podríamos afirmar que arte y política se abastecen uno al otro como formas de

disenso, operando reconfiguraciones de la experiencia común de lo sensible. Por un lado, hay una *estética de la política* a partir de la cual los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, qué sujetos son capaces de hacerlo y lo que se puede decir de ello, lo que incluye el lugar del discurso de las prácticas políticas. Por otro, hay una *política de la estética* que dispone lo ficcional como motor de reconfiguración de lo sensible, es decir, como “formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de reproducción de los afectos [que] determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible” (RANCIÈRE, 2013: 65).

Bishop, por su parte, ofrece dos ejemplos de artistas que se valen de propuestas relacionales, para usar el término de Bourriaud, y que proponen además situaciones más conflictivas y controvertidas. El primer artista es el madrileño Santiago Sierra (1966-). En la Bienal de Venecia, Sierra preparó *Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blond* (Personas pagadas para teñirse el pelo de rubio). Esa instalación performática consistía en una serie de vendedores ambulantes extranjeros sin papeles teñidos de rubio, cuya actividad debería seguir con cierta normalidad, salvo por el nuevo respaldo institucional. Esos vendedores de China, Senegal y Bangladesh en su mayoría suelen vender carteras de diseñadores famosos falsificadas en los márgenes de la Bienal. A cada vendedor Sierra le pagó sesenta dólares por su participación. La única condición excluyente para esos participantes era que su pelo fuera naturalmente negro. Esos vendedores teñidos, por un lado, seguían vendiendo sus mercaderías en las cercanías de la Bienal, y por otro, Sierra les cedió su espacio dentro de la Bienal para que extendieran sus mantas y su mercadería, como si estuvieran en la calle. “El gesto de Sierra levantó inmediatamente una extraña analogía entre arte y comercio al estilo de la crítica de los años 1970, pero fue más allá de eso, ya que los vendedores y la exposición se extrañaban mutuamente al ser confrontados” (BISHOP, 2004, p. 73).

Lo que remarca Bishop es que la estrategia de Sierra no permite que se forme una burbuja excluyente apenas dentro de la exposición, sino que se vea y se vivencie la fractura social que presupone y genera esa burbuja idealizada. ¿Los vendedores teñidos eran parte de una obra de arte? ¿Cómo se resignifica su acción de ofrecer mercaderías falsificadas dentro de la Bienal en el espacio de un artista conocido? En la Bienal de Venecia siguiente, en 2003, en su nueva instalación performática, Sierra construyó en el pabellón España *Wall Enclosing a Space* (Pared Cerrando un Espacio), que consistía literalmente en un muro de bloques de concreto del piso hasta el techo que bloqueaba el ingreso al pabellón. El muro tornaba muchas de las galerías inaccesibles. La consigna de Sierra era que solo aquellos visitantes que tuvieran pasaporte español podrían entrar, y el acceso era por la parte de atrás del edificio donde había autoridades de inmigración para controlar los pasaportes. Sin embargo, los ciudadanos naturalizados españoles no estaban permitidos. Una vez adentro se descubría que no había nada más que pintura descascarada de la exposición anterior. “El trabajo era ‘relacional’ en el mismo sentido que Bourriaud hace de la expresión, pero problematizaba la idea de que esas relaciones fueran fluidas e irrestrictas al exponer cómo todas nuestras interacciones, así como el espacio público, son resquebrajadas por exclusiones sociales y legales” (BISHOP, 2004, p. 74).

El segundo artista que usa Bishop para pensar una ampliación crítica del sentido inicial de la estética relacional a partir de la idea de conflicto y antagonismo es Thomas Hirschhorn (1957-). Este artista suizo suele decir en entrevistas que “no hace arte político, sino que hace arte políticamente” (BISHOP, 2004, p. 74). En *Bataille Monument* (2002), en el marco de *Documenta XI*, Kassel, Alemania, Hirschhorn construyó su instalación con tres grandes cabañas improvisadas, un bar administrado por una familia local y una escultura de un árbol, todo instalado en una zona con césped al lado de dos conjuntos habitacionales donde vivían personas de la clase trabajadora. Esas cabañas estaban en realidad en Nordstadt, suburbio en las afueras de

Kassel, donde viven en su mayoría extranjeros o hijos de inmigrantes, lejos del centro donde se concentraban las principales obras de *Documenta XI*. Las cabañas fueron construidas con aglomerados de madera, papel aluminio, film de plástico y cinta de papel. La primera cabaña abrigaba libros y videos agrupados en torno a temas del filósofo francés Bataille: palabras, imágenes, arte, sexo y deporte. También había algunos sillones claramente usados y una televisión con videocasetera disponibles al público que quisiera investigar sobre Bataille. La segunda tenía un estudio de televisión y la tercera una instalación con informaciones de la vida y obra del francés. El problema para el público era cómo acceder a esa compleja instalación. El desplazamiento era parte de la dimensión performática: los visitantes tenían que “conseguir un taxi de una empresa turca que fue contratada por *Documenta XI* para trasladar sus visitantes” (BISHOP, 2004, p. 75). Hirschhorn buscaba invertir el efecto de distanciamiento que generan los grandes eventos. Era disonante ver el flujo de gente que vivía en ese barrio y los visitantes extranjeros que iban a visitar la instalación. “En vez de hacer con que la población local se sujete a lo que él llama ‘efecto zoológico’, el proyecto de Hirschhorn hizo con que los visitantes se sintieran como intrusos infelices” (BISHOP, 2004, p. 75).

Bataille Monument provocó una desestabilización – y posiblemente una liberación o cuestionamiento – de la noción de identidad comunitaria. El dispositivo de interacción era en realidad bastante convencional en términos de instalación. Sin embargo, el desplazamiento del público lo transformaba en objeto de observación de la población local, provocaba un extrañamiento de la propia condición de público. ¿Quién está realmente siendo observado: el público de *Documenta XI* o la población local? Más allá de *Bataille Monument*, Hirschhorn, en general, no invita ni obliga a los observadores a interactuar con lo que hace. Su interés no está en activar el público aunque, claro, el público debe estar presente. Hacer arte políticamente, para Hirschhorn implica elegir materiales que no intimiden, formatos que no dominen, dispositivos que no seduzcan. Hacer arte políticamente tampoco es someterse a una ideología ni siquiera denunciar el sistema como podría pensarse de un autodenominado “arte político”. Se trata de trabajar con toda la energía con cierto principio de calidad imperante en la tradición del propio arte, es decir, de romper barreras y construir nuevos lenguajes y horizontes de posibilidad. En Hirschhorn el espectador ya no es coaccionado a cumplir las exigencias interactivas del artista – como sucede con ciertos artistas representados por Bourriaud – sino que es considerado un sujeto de pensamiento independiente, lo que es un requisito esencial para la acción política. El espectador que está emancipado y no sometido, por así decirlo, al dispositivo artístico puede ver muchos de los niveles metadiscursivos que componen una obra, tanto la crítica inmanente de los materiales – performance, instalación, interpretación etc. – como los aspectos trascendentes que incluyen el lugar de discurso que sitúan socialmente una obra y el lugar de poder del propio espectador. Esa relación entre lo inmanente y lo trascendente del arte en lo político puede también ser pensada a la inversa, como dialéctica: poder pensar lo político en el arte, un cambio de registro de lo sensible, en el registro de lo ficcional y del horizonte de acción, como sugiere Rancière.

Si el arte a tener en cuenta fuera únicamente el de las grandes galerías y de los grandes circuitos consagrados, le podríamos dar toda la razón a Claire Bishop en su reivindicación de antagonismo. Los ejemplos que utiliza la crítica británica sitúan la experiencia estética de un público predispuesto al arte, algo que ella misma, en cierta medida, le critica a Bourriaud. ¿Dónde estaría el problema entonces? Lo que Bishop contribuye al debate, en todo caso, es poner el dispositivo relacional en un segundo plano y traer a primer plano conflictividades y provocaciones que artistas ya consagrados utilizan para subvertir cierto orden establecido en la lógica de las grandes

galerías. ¿Qué pasaría si consideráramos una instalación performática fuera del contexto de las grandes galerías? ¿Qué pasaría si el arte fuera concebido en una situación dada como puro antagonismo? ¿Qué pasaría si el arte tuviera que luchar para reconstruir y reivindicar la igualdad de las inteligencias en un contexto marcadamente violento? Rancière, como vimos, menciona el colectivo *Campamento Urbano* en el marco de las protestas de 2005 en París.

Quisiera, para terminar este ensayo, tener en cuenta otra experiencia fuera de las galerías: *Bitte Liebt Österreich* (Por favor, ama a Austria), del alemán Christoph Schligensief (1961-2010), llevada a cabo en el año 2000 en la plaza Herbert von Karajan, al lado de la Ópera de Viena, es decir, un gran centro turístico. La instalación consistía en un container transparente donde residirían en un principio doce refugiados de distintas nacionalidades que habían pedido al gobierno austríaco asilo político. Al lado del container había un gran cartel con la expresión “*Ausländer Raus!*” (¡Extranjeros, fuera!). La vida de esos refugiados sería transmitida las veinticuatro horas del día, como un Gran Hermano. A cada día, dos de esos refugiados recibirían votos para dejar el container, pero con un detalle: dejar el container significaba también dejar el país porque se suponía que la política xenófoba del nuevo gobierno rechazaría la mayoría de los pedidos de asilo. El Gran Hermano de Schligensief duraría seis días y el ganador tendría una oportunidad para quedarse en Austria por que se le ofrecía la posibilidad de casarse con un ciudadano austríaco. Los votos se computarían por internet, por donde también sería posible observar todo lo que sucediera dentro del container.

El dispositivo parece aberrante porque hace una suerte de apología a la xenofobia y a la intolerancia. Estigmatiza y expone a un escarnio público un grupo de personas que ya está en una situación bastante desfavorable. Pareciera incluso tratarse de un mini campo de concentración en época de los grandes medios y acorde con el discurso ambiguo de la “tolerancia”. Sin embargo, esa instalación performática surgió en reacción a un contexto político muy particular. El FPÖ, partido de extrema derecha liderado en ese entonces por Jörg Haider, había ganado las elecciones en Austria ese año con una campaña auspiciada por el *tabloid* conservador *Kronenzeitung*, entre otros medios. Había, claro, algunas manifestaciones contra ese giro derechista de la política, pero no surtían ningún efecto, una vez que las elecciones habían sido transparentes. ¿Cómo problematizar esa derechización de la política en términos de un dispositivo artístico? En el año 2000 empezaban a popularizarse en los canales de televisión de todo el mundo distintos *Big Brothers* y eran un verdadero fenómeno de audiencia. Parodiar ese formato y llevarlo a toda la prensa local e internacional era claramente una provocación a la lógica de comunicación masiva que suele apoyar a tendencias conservadoras en la opinión pública. El propio Schligensief coordinaba la acción con un altavoz en mano: desde la llegada triunfal de los refugiados al container ya instalado en la plaza, hasta las diversas confrontaciones con el público y los incansables intentos por organizar horarios y actividades ya dentro del dispositivo. Todo eso en presencia de muchas cámaras de televisión y de medios gráficos, grupos que se manifestaban en contra y a favor del container. Se trataba de un gran acontecimiento político en la ciudad.

La estrategia de Schligensief era: ¿qué pasaría si en vez de personas famosas de la farándula o personas que han pasado por distintos *castings* donde se seleccionan ciertos estereotipos preferidos por productoras de TV los habitantes de la casa – o del container – fueran personas a las que el público suele relativizar su situación problemática con argumentos comunitarios mezquinos? El “efecto zoológico”, como vimos con Hirschhorn, parece activarse aquí de manera ejemplar. Los refugiados dentro del container pasaron de ser personas anónimas a ser actores, a tener rostro, voz, comicidad, historia, pretensiones y problemas concretos que generaban empatía.

Los centenares de austríacos que se acercaban al container para protestar contra la instalación todos los días pasaron a ser estereotipos de la más pura intolerancia, personajes siniestros que vociferaban expresiones de odio de un nacionalismo heredado de la época nazi, entre otras barbaridades, como se puede ver en la película *Ausländer Raus! Schlingensifs Container*, de Paul Poet (2002), un documental sobre *Bitte liebt Österreich*. El container se transformó en un espejo que le mostraba a Austria – y de cierta forma a Alemania también – la contracara de su política xenófoba y de cómo el pasado del nacionalsocialismo seguía habitando la memoria subterránea de buena parte de sus ciudadanos. Menciono a Alemania como parte de ese “efecto zoológico” teniendo en cuenta, además, otra película que muestra la actualidad del neonazismo: *Er ist wieder da (Ha vuelto)*, de David Wnendt (2015), donde un actor disfrazado de Hitler visita distintos lugares frecuentados por neonazis para reprocharles que su forma de reivindicar el nazismo está, en términos políticos, muy por debajo de lo que él, “el mismísimo Führer”, deseaba y “desea” para su país. Ambas películas logran el “efecto zoológico” y dejan en ridículo a los neonazis, pese a que *Ha vuelto* juega peligrosamente con símbolos al borde de la apología.

Consideraciones finales

A partir de una breve reconstrucción de la noción de estética relacional, concepto central de Nicolas Bourriaud, buscamos problematizar el lugar de discurso que implica la práctica teórica y curatorial del autor francés. Consideramos que la “estética relacional” propone un dispositivo de interacción donde operan consignas, objetos y acciones que incluyen la participación del público en el marco de lo que convenimos llamar instalación performática. Mencionamos a dos de los artistas promocionados por Bourriaud: Rirkrit Tiravanija y Dominique Gonzalez-Foester. El primero usa en sus instalaciones como dispositivo central el ofrecimiento de una sopa de curry tailandesa y arroz en un escenario lo más abierto posible buscando horizontalizar todas relaciones en juego en ese espacio. Tiravanija muchas veces también se vale de mesas de ping pong con frases de efecto cortas, dibujos, instrumentos musicales y proyección de films de otros artistas para completar su instalación. Gonzalez-Foester también crea instalaciones buscando sugerir escenarios para que los visitantes puedan crear sus propias narrativas a partir de objetos, esculturas, libros de otros autores y consignas. A esa apropiación libre de elementos de otras obras resignificadas en instalaciones Bourriaud llama “postproducción” acudiendo teóricamente a la experiencia de los *ready mades* de Marcel Duchamp. Y considerando el proyecto de expandir las instalaciones interactivas a la mayor cantidad de museos internacionales, creando una red de intercambio entre artistas análoga a las comunidades utópicas creadas por los dispositivos en cada instalación, Bourriaud crea el concepto de arte radicante pensando también en una suerte de paradigma histórico del arte, la altermodernidad.

Las principales críticas que recibió la idea de estética relacional apuntaban a una precarización de la forma artística que favorecía un formato de evento situado en una suerte de burbuja social del espacio elitista de las grandes galerías. Por un lado, la estética relacional se apoya en una retórica consensualista y reconciliadora de la integración del público en las instalaciones, por otro, el énfasis en el dispositivo menoscaba la búsqueda de formas y sentidos que construyeron desde las vanguardias históricas la idea de autonomía del arte. Fabbrini hace hincapié en que Bourriaud describe y prescribe las obras que analiza como curador y teórico. Rancière dice en el *Espectador emancipado* que las obras relacionales anticipan el efecto que enuncian y no necesariamente la pretensión ética de ese efecto iguala las inteligencias de los involucrados, es decir, no necesariamente esas obras logran la emancipación que

enuncian, ni tampoco son políticas porque reafirman el consenso estableciendo verticalmente la ley del otro al público participante. Claire Bishop reivindica más antagonismo en las instalaciones relacionales teniendo en cuenta la noción de democracia de Laclau y Mouffe, según la cual es inmanente a la democracia la existencia de conflictos y confrontaciones. En ese sentido, Bishop dirá que las obras curadas por Bourriaud son excesivamente ingenuas en su pretensión de crítica social.

Finalmente, buscamos expandir la noción de estética relacional a partir de esos planteos críticos teniendo en cuenta la noción de instalación performática. En nuestro entender, la instalación performática busca no sólo generar un encuentro “consensualista”, por así decirlo, donde cada personaje de la instalación ocupa su rol prestablecido, como ocurre en las obras relacionales curadas por Bourriaud. La inminencia de un acontecimiento con sus riesgos y fracasos es parte necesaria e inmanente de las instalaciones performáticas, así como la construcción de dispositivos que resignifiquen los sentidos de las presencias y procedimientos en las instalaciones. Parodiando a una de las críticas a Bourriaud, podemos hacer del término “arte relacional” un *ready made* teórico y resignificar obras y aspectos que queremos resaltar de ellas, sobre todo teniendo en cuenta que está en juego en esa resignificación, al menos potencialmente, una reconfiguración de lo sensible, para usar una expresión de Rancière. Más que desmerecer a Bourriaud, nuestra intención fue rescatar el concepto de estética relacional para abrir nuevos horizontes de posibilidad para su aplicación, tanto teórico-analíticas, es decir, para pensar prácticas artísticas del pasado, como los monumentos interactivos de Marta Minujín, para mencionar aleatoriamente un ejemplo, como para la producción de nuevas instalaciones performáticas buscando anticipar potenciales críticas metapolíticas y alentando la búsqueda por puestas y dispositivos que se animen a generar disenso. En ese sentido rescatamos los ejemplos dados primero por Rancière, con el colectivo artístico *Campamento urbano* donde todo el dispositivo apuntaba a crear una experiencia de soledad y silencio a una sola persona en el contexto de las protestas de París en el 2005. En seguida, vimos las obras de Santiago Sierra que buscaban especialmente la incomodidad de los visitantes transformando el status de cierto grupo social para evidenciar las arbitrariedades aparentemente ocultas de la comunidad artística en los grandes circuitos. Vimos también la instalación performática de Thomas Hirschhorn y cómo ella habilitaba lo que Bishop llamó “efecto zoológico” que consiste en un doble extrañamiento del público de una instalación en favor de la percepción crítica del lugar de discurso. Finalmente, buscamos una aplicación interpretativa de ese efecto en la acción *Bitte Liebe Österreich* de Schiligensief mostrando cómo una exotización de los refugiados en un Gran Hermano transformó a los manifestantes a favor del nuevo gobierno de extrema derecha en estereotipos de intolerantes, violentos e ignorantes abriendo la fisura en términos expresivos de la memoria subterránea de los tiempos del nacional socialismo.

Bibliografía

ADORNO, Theodor. W. *Teoría estética*. Madrid, Akal, 2004.

BECKER, Howard. *Mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, Ed. Universidad de Quilmes, 2008.

BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. *October* 110, City University of New York, Fall 2004, pp. 51–79, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.



- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2013.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2014.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CRESPO-MARTÍN, Bibiana. Arte participativo en el espacio público. Propositiones metodológicas acerca de algunos de sus preceptos. *On the W@terfront*, Barcelona, Vol. 45, n° 2, pp. 7-36, 2016.
- CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*. Madrid, Ed. Akal, 2005.
- DANTO, Arthur. O filósofo como Andy Warhol. *Revista ARS*, São Paulo, 2(4), pp. 98-115, 2007.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1999.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Ed. La Marca, Buenos Aires, 2012.
- FABBRINI, Ricardo. Estética e transgressão: da arte radical à arte radicante. *Artelogie*, n° 8, pp. 1-17, 2016.
- FABIÃO, Eleonora. Performance y precariedad. En: HANH, B. & MUÑOZ, A. (Comp.) *El tiempo es lo único que nos queda*. Buenos Aires, Caja Negra, 2019.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2014.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a fines del siglo*. Madrid: Akal, 2011.
- FOUCAULT, Michel. Espacios diferentes, En: *Obras esenciales*, Vol. III, pp. 431-441, Barcelona: Paidós, 1999.
- HUYSEN; Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- JAMESON, Frédéric. *Postmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ed. La Marca, Buenos Aires, 2012.
- KRAPOW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- LACLAU, Ernesto & MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2011.
- OBRIST, Hans U. *Arte agora: em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.

PATO, Ana. *Literatura expandida. Arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. São Paulo: SESC, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Ed. Manantial, Buenos Aires, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ed. Nueva visión, Buenos Aires, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Ed. Prometeo, Buenos Aires, 2014.

RAUSCHENBERG, Nicholas. Variaciones Greenberg: apogeo y debacle de un crítico de arte. *Transformação*, Marília, UNESP, vol. 42, n° 3, pp. 119-142, 2019a.

RAUSCHENBERG, Nicholas. Entre el cine y la serigrafía. Para una biografía sociológica de Andy Warhol. *Tempo Social*, USP, vol. 31, n° 1, pp. 301-321, 2019b.

REBENTISCH, Juliane. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt: Surhkamp, 2003.

TURNER, Victor. Do liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa. *Revista Mediações*, Londrina, vol. 17, n°2, pp. 214-257, 2012.

Filmografía

Ausländer Raus! Schlingensifs Container, de Paul Poet, 2002.

Er ist wieder da. [Él está de vuelta], de David Wnendt, 2015.

Recebido em: 02/2024
Aprovado em: 09/2024