

MICRO-UTOPIAS DE LO COTIDIANO, ESPACIOS DE ENCUENTRO EN EL ARTE RELACIONAL: UNA APROXIMACIÓN A CIERTAS ACCIONES DE MARINA ABRAMOVIĆ Y TINO SEHGAL

MICRO UTOPIAS OF THE QUOTIDIAN, MEETING SPACES IN RELATIONAL ART: AN APPROACH TO SOME PERFORMANCES OF MARINA ABRAMOVIĆ AND TINO SEHGAL

Laia Manonelles Moner¹

Recibido: 28/10/2015 · Aceptado: 16/02/2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.16030>

Resumen

En el presente artículo se analiza la concepción de estética relacional de Nicolas Bourriaud, ahondando en la estrecha vinculación de ciertas prácticas artísticas performativas con la participación activa del espectador en la creación de situaciones construidas. A partir de determinadas acciones de Marina Abramović y Tino Sehgal, en las que el público deviene uno de los agentes principales, se bosquejarán los vasos comunicantes entre el creador y la audiencia, entre la experiencia individual y la colectiva. Bajo tales premisas el arte parte de la voluntad de emocionar, conmover, conmocionar, y se establece claramente la conexión entre la esfera pública y la íntima. Dentro de dichos parámetros la obra de arte deviene un intersticio social, un instrumento para esbozar nuevos modos de relación, lo que Bourriaud denomina «utopías de proximidad» o «micro-utopías». Tales situaciones construidas entienden la creación, en definitiva, como un dispositivo para dar que pensar y fomentar el diálogo y el pensamiento crítico.

Palabras clave

Arte relacional; Situaciones construidas; Arte de acción; Nicolas Bourriaud; Marina Abramović; Tino Sehgal.

1. Dra. Laia Manonelles Moner, Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, Grupo de investigación AASD (laia.manonelles@ub.edu).

Abstract

This paper analyses the concept of relational aesthetics proposed by Nicolas Bourriaud considering the close connections of some performative art practices with the active participation of the spectator in the creation of «constructed situations». I will examine a range of actions of Marina Abramović and Tino Sehgal, in which the audience becomes one of the main agents: stressing the relationship between creator and spectator, between individual and collective experience. Under such premises art shows the will to move, to touch, to affect deeply, connecting the public with the private sphere. Within these parameters, the work of art emerges in the interstices of society as a tool to outline new ways of creating relations, which Bourriaud termed «utopias of proximity» or «micro-utopias». Such situations understand creation as a device to give food for thought and encourage dialogue and critical thinking.

Keywords

Relational Art; Constructed situations; Performance; Nicolas Bourriaud; Marina Abramović; Tino Sehgal.

INTRODUCCIÓN

Así como pienso que es ilusorio apostar a una transformación de la sociedad, también creo que las tentativas microscópicas como las experiencias comunitarias, las organizaciones barriales, la implantación de una guardería en la universidad, etc., juegan un papel absolutamente fundamental.²

Nicolas Bourriaud recoge la cita de Félix Guattari para exponer cómo las micro-utopías de lo cotidiano actualmente ocupan el lugar de las grandes utopías sociales y de la esperanza revolucionaria, señalando que estas «tentativas microscópicas» devienen la base de las prácticas artísticas actuales.³ Bourriaud, en su obra *Estética relacional* (1999), se pregunta si es posible en el campo del arte –abocado tradicionalmente a la «representación»– generar interacciones, dentro de un contexto en el que la «sociedad del espectáculo» que describía Guy Debord potencia unas relaciones humanas que ya no son «vividas directamente».⁴ Bourriaud se preocupa por enfocar cómo la emergencia de las nuevas tecnologías y medios de comunicación, siendo ejemplos paradigmáticos las aplicaciones de internet y el multimedia, son indicadores de un deseo colectivo de forjar nuevos espacios de sociabilidad. No obstante, advierte que a la «sociedad del espectáculo» le sucedería lo que denomina «la sociedad de los figurantes», pues en tales marcos virtuales aparece la ilusión de una democracia interactiva.⁵

Aquí es necesario recordar cómo Guy Debord, en *La sociedad del espectáculo* (1967), analiza las patologías de la sociedad, convirtiendo sus reflexiones en un manifiesto político que contribuyó al marco filosófico de lo que ocurriría un año después en el Movimiento del Mayo del 68 en París. Debord empieza su obra con una cita de Walter Benjamin para remarcar una de las principales problemáticas de la sociedad contemporánea: «La humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético».⁶ Debord recoge tales ideas para denunciar cómo el sistema capitalista aboca a los trabajadores a la explotación laboral a la vez que a un consumismo compulsivo. Según el pensador francés el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual y es utilizado por las estructuras de poder para mostrar «El Modelo» que los ciudadanos deben seguir para integrarse e identificarse con los patrones impuestos, potenciando una sociedad homogénea, alienada e individualista. El autor alerta que el público deviene un consumidor de ilusiones, adoptando un rol pasivo gestionado por la industria del entretenimiento y de los servicios: «La alienación del espectador a favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuando más contempla, menos vive; cuando más acepta reconocerse en

2. GUATTARI, Félix: *La révolution moléculaire*. París, Prairies ordinaires, 1977, 22.

3. BOURRIAUD, Nicolás: *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013, 35.

4. *Idem*, 8-9.

5. *Idem*, 28.

6. DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 1999, 9.

las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo».⁷

Debord utiliza los términos disociación, catatonia y autismo para nombrar algunas de las posibles patologías de la «conciencia espectadora». Fue un activista y es pertinente apuntar que participó en la creación de *La Internacional Situacionista*, en julio de 1957, partiendo de la voluntad antiestética de las vanguardias artísticas que pretendían disolver la experiencia vital con la creación. Debord no se limita a criticar el modelo imperante sino que también apunta posibles líneas de actuación para desactivar esta «cultura del espectáculo» y, en su manifiesto, expone la necesidad de potenciar una nueva cultura que se articule a partir de la participación total de la ciudadanía, llevando a cabo producciones artísticas anónimas y colectivas que fomenten el diálogo, defendiendo que todo el mundo es artista en la construcción de su propia vida.⁸ Debord insiste en un punto crucial para destruir la cultura del espectáculo: «hacen falta hombres que pongan en práctica una fuerza operativa».⁹ En esta misma dirección, el pintor Asger Jorn, en un artículo de la revista *Internacional Situacionista*, defendía que en cada hombre «hay un creador que duerme»: «El creador que duerme tiene que despertar, y su estado de vigilia puede muy bien llamarse situacionista».¹⁰

Bourriaud parte de las reflexiones de Guy Debord para cuestionar abiertamente la deriva de la «sociedad del espectáculo». Cabe recalcar la vigencia en la actualidad de las ideas del pensador francés, quien explica que mantiene el mismo prefacio que cuando concibió su obra en la década de los sesenta ya que una teoría crítica no puede cambiarse si no desaparecen las condiciones históricas que denunció. Bourriaud recoge tales ideas y advierte que los modelos de relación que pauta el sistema hegemónico siempre acaban concentrados en unos mismos lugares de esparcimiento o bien mediatisados por los dispositivos electrónicos y virtuales. Dicho de otro modo, que tales prácticas perpetran reiteradamente un mismo periplo: «como rata de laboratorio condenada para siempre a un mismo recorrido, en su jaula, entre pedazos de queso»¹¹, convirtiendo a los individuos en meros consumidores de tiempo y de espacio, en una «sociedad de figurantes». Es preciso relacionar tales reflexiones con el pensamiento del filósofo Michel Foucault, quien en su análisis del poder disciplinario profundiza en cómo las estructuras de poder se hacen cargo de la gestión de la cotidianidad de sus ciudadanos, convirtiendo a los sujetos en cuerpos dóciles y productivos. El cuerpo entendido como «producto social», dominado, es analizado extensamente en su obra *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión* (1975). También es importante señalar que Foucault propone la filosofía y

7. *Idem*, 41.

8. DEBORD, Guy: «Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional», en VV.AA.: *Internacional Situacionista. Textos completos de la revista Internationale Situationniste, Vol. 1, La realización del arte: Textos de la Internationale Situationniste #s 1-6 (1958-61) más Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional de Guy Debord (1957)*. Madrid, Literatura Gris, 1999.

9. DEBORD, Guy: *La sociedad...*, 165.

10. DEBORD, Guy «y otros»: *Informe...*, 26.

11. BOURRIAUD, Nicolas: *Op. Cit.* 7.

la creación como posibles respuestas a dicho control, puesto que éstas ofrecen un nuevo marco en el que la existencia puede entenderse como un acto de resistencia y, desde tal posicionamiento, se pueden construir discursos políticos alternativos (1984). En esta dirección también es pertinente citar a Michel de Certeau, quien retoma ciertas ideas expuestas por Foucault, en su obra *La invención de lo cotidiano* (1979), examinando las «maneras de hacer» de los sujetos respecto a la relación de producción/consumo, y subrayando la creatividad cotidiana que sorteó los mecanismos «disciplinarios» desplegados por el sistema hegemónico. Tanto Foucault como Certeau y Guy Debord hacen referencia a la potencialidad de la creación para buscar otros modos de hacer y Bourriaud retoma tal idea al sostener que el arte puede crear nuevos espacios para las experimentaciones sociales y generar ciertas «utopías de proximidad»: «A la inversa de lo que pensaba Debord, que sólo veía en el mundo del arte una reserva de ejemplos de lo que se debía «realizar» concretamente en la vida cotidiana, la realización artística aparece hoy como un territorio rico en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos. Las obras sobre las que hablaremos aquí dibujan, cada una, una utopía de proximidad».¹²

Tales «utopías de proximidad», «micro-utopías» o «tentativas microscópicas» se convierten en las bases de lo que dicho autor denomina estética relacional, puesto que según Bourriaud: «La obra que forma un ‘mundo relacional’, un intersticio social, actualiza el situaciónismo y lo reconcilia, en lo posible, con el mundo del arte».¹³ Con estas palabras, Bourriaud explicita la determinación de «actualizar» el situaciónismo y de otorgar al arte la potencialidad de devenir un verdadero intersticio social. Estas «micro-utopías» o «pequeñas resistencias», que pretenden buscar otros cauces y corrientes fuera de lo que es pautado por el «mainstream», son tratadas en distintos discursos expositivos como puede verse en la exposición *2move, video art migration* (2008) comisariada por Mieke Bal y Miguel Ángel Hernández-Navarro. Hernández-Navarro esboza las siguientes reflexiones respecto estas «pequeñas resistencias» que son articuladas a partir de las prácticas artísticas: «I have named this text «little resistances». I did this because the resistances, the contradictions of mobility present in the works of this exhibition, represent little ways of going against the flow. They are contra-dictions –enunciations *in contra*– which do not stand out, but are rather found in the smallest of things, in that which is invisible or barely visible».¹⁴

Las «utopías de proximidad», las «pequeñas resistencias» y sus múltiples concreciones pueden entenderse como un modo de sacudir y afectar a la audiencia, provocándole un movimiento emocional, íntimo. El arte de acción, dentro de tales parámetros, puede devenir un detonador para commover al espectador y activar otros modos de posicionarse frente a la creación y el sistema establecido, conectando la

12. *Idem*, 8-9.

13. *Idem*, 107.

14. HERNÁNDEZ-NAVARRO Miguel Ángel.: «Little resistances: Contradictions of mobility», en *2move, video art migration*. Murcia, CENDEAC, 2008, 136.

experiencia individual con la colectiva y estimulando la participación, el debate y el pensamiento crítico.

LA OBRA DE ARTE COMO INTERSTICIO SOCIAL

La obra de arte como intersticio social es una de las premisas fundamentales de Bourriaud, quien recoge el término «intersticio» utilizado por Karl Marx para definir a las comunidades de intercambio que escapaban del modelo económico capitalista al no responder a la ley de la ganancia, abriendo un nuevo espacio para nuevos tipos de relación y de trueque alternativos a los que ofrece el sistema dominante. El pensador francés relaciona la potencialidad del «intersticio» con determinadas prácticas artísticas contemporáneas: «Éste es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contrapone al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las «zonas de comunicación» impuestas».¹⁵

Sin embargo, es preciso recordar que los planteamientos expuestos por Bourriaud en *Estética relacional* han sido ampliamente debatidos por distintos autores –como Claire Bishop, Stephen Wright, Anthony Downey, Stewart Martin, Hal Foster, Jacques Rancière y Joe Scanlan– que cuestionan abiertamente tanto el tipo de relaciones que puede generar el arte relacional como su supuesta potencialidad política.¹⁶ La «eficacia» de las prácticas relacionales queda en entredicho y, dentro de estos parámetros, es importante tener en consideración tales críticas para aproximarse a los trabajos de determinados creadores que parten de la voluntad de crear nuevas sinergias con el público a partir de propuestas performativas. Precisamente, con el fin de ilustrar esta voluntad de crear espacios desde los que establecer otros tipos de relación e intercambio respecto a los que propone el sistema hegemónico, se esbozarán ciertos trabajos de Marina Abramović y Tino Sehgal, conectándolos con la estética relacional y las situaciones construidas. Una cuestión a valorar es si dichas acciones son absorbidas y neutralizadas por las instituciones o si bien generan cortocircuitos al proponer otros modos de hacer y relacionarse con el público y las infraestructuras artísticas. La historiadora y crítica de arte Claire Bishop reflexiona sobre el arte relacional de Bourriaud y su trabajo curatorial, como co-director del Palais de Tokyo en París, en 2002, conjuntamente con Jérôme Sans, y remarca su determinación de «reconceptualizar el cubo blanco» y generar nuevos marcos entendidos como laboratorios experimentales, aunque advierte que existe el riesgo de que tales iniciativas devengan espacios para el entretenimiento.¹⁷ En la misma dirección, José Antonio Sánchez, en su ensayo *Actuar, realizar, manifestar*, plantea si la performatividad puede garantizar unos discursos de resistencia cuando los

15. BOURRIAUD, Nicolás: *Op. Cit.* 16.

16. Véase el ensayo de PRADO, Marcela (2011): «Debate crítico alrededor de la Estética Relacional», *Revista digital Disturbis*. En: <<http://www.disturbis.esteticaub.org/DisturbisII/Prado.html>> [2 de febrero del 2016].

17. BISHOP, Claire: «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, 110 (2004), 51-52.

modelos hegemónicos del poder funcionan performativamente. Asimismo, reflexiona sobre la potencialidad del arte de acción y lanza la siguiente pregunta que puede conectarse con las prácticas relacionales: «¿Cuáles contribuyen, por el contrario, a la articulación de alternativas, utopías concretas o, mucho más modestamente, leves obstáculos a la maquinaria virtual del progreso?».¹⁸ Dicho de otro modo, ¿la irrupción de estas performances colaborativas en los espacios expositivos pueden «affectar» directamente al espectador y crear ciertas «micro-utopías» o bien retroalimentan un tipo de ocio que «desactiva» toda pulsión subversiva? A continuación, para profundizar en las contradicciones y ambivalencias intrínsecas del arte relacional, se analizarán ciertas acciones de Marina Abramović y Tino Sehgal que parten de unas estrategias radicalmente distintas para dialogar con los visitantes de los centros museísticos.

MARINA ABRAMOVIC: LA ARTISTA ESTÁ PRESENTE

Marina Abramović (1946) en la exposición retrospectiva *The artist is present*, que se programó en el MoMA de Nueva York del 14 de marzo al 31 de mayo de 2010, mostró instalaciones y documentos –en fotografía y vídeo– de las cuatro décadas de trabajo de la artista, incluidas las acciones realizadas con Ulay (Uwe Laysiepen). La exhibición también incluyó la recreación en directo de cinco de las obras históricas de Marina Abramović y Ulay, ejecutadas por otros performers seleccionados y formados por la artista, brindando de este modo la naturaleza vivencial del arte de acción a todos los espectadores. La artista también concibió una performance, que llevó a cabo durante los meses que duró la muestra, y que consistía en permanecer sentada en una silla con otra silla delante –en una de las salas del museo con un cuadrado dibujado en el suelo y varios focos de luz que delimitaban el espacio– con el fin de establecer una relación visual y emocional con los visitantes que lo desearan. Abramović permanecía inmóvil durante las siete horas y media de apertura del centro (seis días a la semana), recibiendo a todos aquellos que quisieron participar en dicha acción, sentándose frente a ella, cruzando las miradas y generando todo tipo de reacciones. La dimensión ritual de dicho trabajo es esencial, siendo fundamental el proceso en el que se establecía este íntimo contacto visual, creando un espacio y un tiempo común desde la empatía. Lo esencial de dicha experiencia intersubjetiva era la capacidad de dejarse tocar, afectar; es decir, atreverse a desnudarse emocionalmente y exponer y compartir la potencialidad de la vulnerabilidad. En estrecha relación con este proceso de acercamiento a la audiencia cabe apuntar que, inicialmente, Abramović y las personas que se sentaban delante de ella estaban separadas por una mesa, eliminándose ésta dos meses después para establecer un contacto más directo y para que no hubiera ningún obstáculo –ni barrera física ni

18. SÁNCHEZ, José Antonio: «Actuar, realizar, manifestar», en *Perf/Form, How to Do Things with[out] Words*. Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo, 2014, 91.

psíquica– en la transferencia emocional que establecía la artista con cada persona que decidía experimentar este intercambio de miradas.

La película documental *The artist is present* (2012), dirigida por Matthew Akers y Jeff Dupre, recoge el proceso de conceptualización de la exposición y el desarrollo de la performance durante los meses que duró la muestra, siendo especialmente emotivo el encuentro de Abramović con Ulay cuando la artista abrió los ojos para establecer el contacto visual con la nueva persona que deseara participar en la acción y vio que quien estaba sentado delante suyo era quien fue su pareja sentimental y artística, con el que no se había encontrado desde hacía veintitrés años.¹⁹ Hay que recordar que Abramović y Ulay se conocieron en Ámsterdam en 1976, e iniciaron una relación afectiva y artística que finalizaron doce años más tarde con la obra *The Lovers/The Great Wall Walk* (1988), una peregrinación en la que ambos recorrieron dos mil kilómetros por la Gran Muralla china (durante tres meses) hasta encontrarse, el 27 de junio de 1988 en Shenmu, culminando así un singular rito de despedida.²⁰ En sus acciones trabajan los límites y los sobrepasan a partir de la concentración de energía física y psíquica, siendo un ejemplo de ello *Relation in Space* (1976) e *Interruption in Space* (1977) a partir de una repetición ritual, aproximadamente durante una hora en ambos casos, chocándose entre ellos o bien contra un muro. En su acción *Breathing in, Breathing out* (1977) el reto era permanecer sentados el uno frente al otro inmóviles, sosteniendo un beso que duraría diecinueve minutos. En contraposición, en *Light/dark* (1977), permanecieron sentados abofeteándose hasta que uno de ellos decidió detenerse al cabo de veinte minutos. En otra de sus propuestas, *Relation in time* (1977), estuvieron –durante diecisiete horas– sentados de espaldas, inmóviles, unidos por sus cabelleras y, en *Rest Energy* (1980) Ulay sostuvo un arco tensado apuntando con una flecha al pecho de Abramović mientras dos micrófonos retransmitían el ritmo cardíaco de sus corazones. En tales performances, denominadas «obras de relación» tal y como comenta Ulay en el documental *The artist is present* (2012), vemos la importancia de la concentración y del tiempo, reflexionando desde diferentes ángulos sobre las relaciones de pareja.

Un trabajo que puede relacionarse de manera directa con *The artist is present* (2010) es la serie de acciones *Nightsea Crossing* que Abramović y Ulay realizaron entre los años 1982 y 1986 en diferentes ciudades, como Sydney, Düsseldorf, Berlín, Toronto, Helsinki, Bonn, Ámsterdam, Sao Pablo y Kassel. La pareja de artistas,

19. Véase ABRAMOVIC, Marina (2014): *The artist is present* (2012), En: <<https://www.youtube.com/watch?v=OSoTgoljCp4>> [5 de abril el 2014].

20. *The Lovers/The Great Wall Walk* fue concebida por Marina Abramović y Ulay, entre 1980 y 1981, pero hasta 1988 no pudieron realizar el proyecto por varias dificultades burocráticas. Durante el transcurso del tiempo se transformó el significado porque la acción fue pensada como una ceremonia nupcial pero terminó siendo un rito de despedida: «Finally, the lovers no longer loved one another. The wedding which was to have ended the walk had become a divorce. Everything, really, had changed. Was the wall still the wall? Or the walk still the walk?» (ABRAMOVIC, Marina & ULAY: *Marina Abramović and Ulay, The lovers*. Ámsterdam, Stedelijk Museum, 1989, 101). La artista explica: «Las cosas se produjeron como habíamos planeado. Fue un gran ejercicio en todos los aspectos, aunque la pérdida era inevitable. Y uno nunca está suficientemente preparado para desprenderse de lo que más quiere» (ABRAMOVIC, Marina y GRAS BALAGUER, Menene: «Entrevista con Marina Abramovic», *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 126 (1996), Madrid, 57.

después de haber estado viajando durante nueve meses por el desierto de Australia en contacto directo con los aborígenes, en 1982, concibieron la primera acción de *Nightsea Crossing*, en Sydney, en la que estuvieron durante diecisésis días (las siete horas de apertura al público de la galería donde realizaron la acción) sentados el uno frente al otro inmóviles, sin hablarse, mirándose a los ojos. Estos ejercicios de meditación se prolongaron durante varios años, estando un total de noventa días –de forma interrumpida– llevando a cabo dicha performance. En esta serie el tiempo y el espacio eran esenciales en la elaboración de un mismo ritual en el que se sentaban en una mesa, uno frente al otro, sin moverse, sin hablarse, vestidos con colores simbólicos que variaban en cada ocasión.

En estas acciones fue fundamental su contacto con los aborígenes australianos, sus viajes a la India y sus residencias en monasterios budistas (es preciso mencionar que Ulay realizó un documental sobre el Dalai Lama). Justamente, en la última performance de *Nightsea Crossing*, en Ámsterdam, invitaron a un Lama del Tíbet y a un aborigen del desierto central de Australia a que se sentaran junto a ellos para meditar durante cuatro días alrededor de una mesa redonda de cuatro metros de diámetro. Abramović y Ulay trabajaron la concentración, la resistencia, la meditación, siendo dichas obras un reto tan físico como psíquico. Ulay explica, en *The artist is present* (2012), que en *Nightsea Crossing* partían del ayuno, la inactividad y el silencio contraponiéndolos al tiempo acelerado y consumista de la sociedad capitalista. En relación a tal experiencia Ulay reflexiona: »Presence/Being present, over a long period of time, till presence rises and falls, from material to immateriality, from form to formlessness, from instrumental to mental, from time to timelessness».²¹

Abramović explica, en dicha película documental, cómo han influido en su trabajo tanto la dimensión más espiritual –con la que tuvo un primer contacto con su abuela– como la disciplina comunista en que sus padres la educaron. Abramović revela que concibe la performance como un estado de conciencia, como un estado mental que induce a la transformación: «But performance art is about presence. It's all about energy, which is invisible, in a way, you go through purification, you elevate your consciousness, and that really affects the audience. So, that exact point of danger is what puts my mind and body in the here and now time. The public knows it and they are there with me (...). But at the same time you must have an enormous mental control not to lose it, or you will die. I step into this kind of edgy situation in performance in order to get the point of elevating the mind. But when you elevate your mind, automatically it is transmitted to the public. That's why it becomes so emotional».²²

Esta forma de meditación compartida de la serie *Nightsea Crossing*, y la decisión de forjar otro tiempo y modo de relacionarse, la retoma Abramović en *The artist is present*. En dicha acción la otra persona ya no es su pareja (Ulay tuvo que dejar de hacer tales acciones en 1986 puesto que éstas perjudicaban gravemente su salud) sino que los interlocutores devienen todas las personas que quisieron participar en

21. ABRAMOVIC, Marina: *Abramovic*. Berlín, Cantz, 1993, 179.

22. VV.AA: *Marina Abramović: The Artist Is Present*. New York, Museum of Modern Art, 2010, 211.

la propuesta, generando múltiples situaciones y reacciones. A partir de este contacto directo hay que remarcar que se estableció una singular comunicación entre la artista y los visitantes, evitando los intermediarios que frecuentemente vehiculan la relación entre el artista, la obra y el público y dejando que cada persona interprete lo vivido en relación a su experiencia. La historiadora del arte Marisa Gómez expone respecto a su propia vivencia: «Las reacciones son de lo más dispares. Hay quien llora -supongo que más por la emoción aurática de la presencia de Abramović que por la intensidad de la experiencia. Hay quien sólo mira al frente y se contagia de la tranquilidad que transmite el rostro de la performer. Hay quien se queda unos pocos segundos y quien permanece casi media hora. Mi experiencia fue la de unos minutos -no sabría decir cuántos- convertidos en horas. Escrutaba su rostro y me sentía intimidada ante ese cuerpo inmóvil lleno de historias. Al mismo tiempo, me sentía observada desde fuera. Un extraño cruce de múltiples miradas que se perdía en el fondo de los ojos de Marina Abramović. Una experiencia común a tantos y tantos espectadores que han compartido con ella, en algún momento, un lugar y un tiempo o un no-tiempo infinito. La performance, en este caso, no gira en torno al cuerpo de Marina Abramović, ni siquiera en torno a su mirada, sino a la de los cientos de espectadores anónimos que día tras día ocupan esa silla vacía. Espectadores que deciden y asumen ser parte de ese acto creativo. Sostener una mirada».²³

En dicha reflexión se recalca la importancia de «sostener la mirada» a la vez que se sienten las miradas del resto de los espectadores que están en la sala. Dentro de tal contexto, la exposición de la propia persona es esencial, creando estos vasos comunicantes entre todos los presentes en ese simbólico tiempo y espacio ritual.²⁴ Arthur C. Danto enfoca la dimensión ritualística, titánica, de las acciones de la artista y su efecto en el público, abriendo un espacio a lo desconocido: «Through this set, she will inadvertently have re-created the primordial scene described by Nietzsche in *The birth of tragedy*, where some member of a group is possessed, becomes a hero, thereby transforming the rest into a chorus. What will now take place? (...) The hero has taken on the responsibility of uniting the public with the performer either in silence or in speech. What happens next is unpredictable, but my sense is that this hero will be replaced by another, and another, and another. Only the

23. GÓMEZ, Marisa (2010): «Marina Abramović. Sostener la Mirada», *Interactive magazine*. En: <<http://www.interactive.org/2010/05/marina-abramovic-moma/>> [10 de febrero del 2013].

24. Aquí es pertinente mencionar la obra de Jean Maisonneuve *Ritos religiosos y civiles*, en la que profundiza en los distintos matices del vocablo «rito» a partir de la sociología, la psicología, el psicoanálisis y la etnología. Dicho autor señala que los elementos esenciales de toda estructura ritual son el cuerpo, la fe y lo sagrado, siendo una de las finalidades principales de los ritos reforzar el vínculo social. La importancia del lenguaje simbólico y de la fe es fundamental y Maisonneuve explica que Lévi-Strauss identifica la creencia del hechicero, del paciente y de la colectividad (el *consensus social*) siendo dicha fe absolutamente necesaria para que la «magia» cree un sistema que dote de significado lo incomprendible. (MAISONNEUVE, Jean: *Ritos religiosos y civiles*. Herder, Barcelona, 1991). Este estrecho vínculo entre Abramović y los visitantes lo subraya Klaus Biesenbach (curador de la exposición *The Artist is Present*), en la película documental sobre dicha muestra, reflexionando sobre cómo marcó a la artista la ausencia de manifestaciones de ternura por parte de sus padres y la «necesidad» de Abramović de recibir afecto por parte de la audiencia.

performer, Marina Abramović, will remain the same, a kind of prime mover, what happens is actually up to the public».²⁵

Estas experiencias nos llevan a considerar, en relación al tema que nos ocupa, cómo dicha performance propone otra manera de que los visitantes se relacionen con los espacios institucionales. Ya se ha planteado que la interacción con la audiencia es fundamental en la propia esencia de dicha obra y, tal intersubjetividad, conecta directamente con la idea de la creación como intersticio social que proponía Bourriaud: «El espacio en el que las obras se despliegan es el de la interacción, el de la apertura que inaugura el diálogo (Georges Bataille habría escrito «desgarro»). Las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas (...) La obra de arte se presenta como un intersticio social, dentro del cual estas experiencias, estas nuevas «posibilidades de vida», se revelan posibles».²⁶

Aparecen nuevos espacios de diálogo, desde el silencio, al detenerse y al mirar a los ojos, al sostener la mirada, creando una relación emocional que dista del «ruido» que desvía la atención y distrae de lo esencial en la comunicación humana. Esta potencialidad del «mirar» la destacaba Jacques Rancière en *El espectador emancipado*, cuestionando directamente la oposición entre mirar y actuar, pues según el pensador francés mirar deviene una manera de «interpretar el mundo» que ya es una manera de volver a configurarlo y transformarlo.²⁷ Para Rancière los espectadores son observadores e intérpretes tal y como explica: «El poder común a los espectadores no radica en su condición de miembros de un cuerpo colectivo; ni siquiera consiste en una clase particular de interactividad. Lo que asemeja a unos y otros, en la medida en que el camino de cada cual no se parece al de ningún otro, es el poder de traducir a su manera lo que están viendo, es el poder de conectarlo con una aventura intelectual. El poder común de la igualdad de la inteligencia. Este poder une a los individuos en la medida en que los mantiene separados, en la medida en que son capaces de servirse de él para abrirse su propio camino» (...) «No tenemos que transformar a los espectadores en actores, tan sólo tenemos que reconocer que cualquier espectador es ya un actor de su propia historia, y que el actor es igualmente espectador de la misma historia».²⁸

Puede verse que Bourriaud y Rancière potencian un nuevo rol en el espectador, aunque sea desde distintas perspectivas, centrándose Bourriaud en la dimensión interactiva de la obra con la audiencia y señalando Rancière que la mirada del espectador es ya una acción en sí misma. La performance *The artist is present* es una propuesta colectiva que se sustenta a partir del intercambio de miradas de la artista

25. DANTO, Arthur: «Danger and disturbance, the art of Marina Abramović», en VV.AA: *Marina Abramović: The Artist is Present...* 35.

26. BOURRIAUD, Nicolás: *Op. Cit.* 53- 54.

27. RANCIÈRE, Jacques: «El espectador emancipado», en VV.AA: *Arquitecturas de la mirada*. Alcalá, Universidad de Alcalá, 2009, 199.

28. *Idem*, 202-203.

con los visitantes, dejando el trabajo abierto a que cada persona la interprete a partir de su estado emocional y de su experiencia. Aquí puede hallarse un movimiento íntimo. El sujeto experimenta un desplazamiento, puesto que existe una singular transferencia entre el espectador y la obra cuando ésta logra actuar en la audiencia y conmoverla.

Llegados a este punto es preciso considerar el gran impacto y acogida que tuvo la obra de Abramović, suscitando un gran seguimiento e interés que llegó al extremo de que se formaran colas para poder experimentar este juego de miradas con la artista las últimas semanas y días de la muestra. Dicha expectación conllevó que se pautaran, durante los últimos días, un máximo de quince minutos por persona que quisiera participar en la acción. Tales circunstancias plantean directamente la cuestión de la sacralización de dicha creadora. La *mise en scène* de estas últimas jornadas multitudinarias puede recordarnos ciertos parámetros propios de la cultura como espectáculo, generando la pregunta de si dicho intercambio deviene un modelo de intersticio social y subvierte los esquemas relationales establecidos o bien reproduce las premisas de la cultura del entretenimiento. Aquí es pertinente citar de nuevo a Claire Bishop, quien señala que el arte relacional que se produce en los círculos galerísticos e institucionales puede confundirse con unas propuestas concebidas para el mero esparcimiento y, además, advierte que este tipo de prácticas van dirigidas a una audiencia homogénea que no deja lugar para el conflicto.²⁹

En tal marco queda poco margen para lo imprevisto, como queda ejemplificado en la película documental *The artist is present* cuando una de las visitantes se desnuda para compartir también su vulnerabilidad con la artista y es expulsada inmediatamente por el equipo de seguridad. Aquí es interesante observar qué papel adoptan ciertas instituciones, como el MoMA, cuando apuestan por mostrar prácticas performativas participativas. El espíritu transgresor de ciertas acciones de los años sesenta y los setenta, llevados a cabo por ciertos artistas y colectivos como los Yippies o Fluxus, actualmente es pautado por los sistemas de control de las infraestructuras museísticas. Bishop cuestiona que el arte relacional expuesto en los espacios institucionales parte de propuestas armoniosas que evitan toda tensión, aportando como ejemplo varias de las obras de Tiravanija en las que invita a una supuesta audiencia homogénea a compartir una comida sin contemplar qué pasaría si de repente llegaran personas sin techo o sin ninguna vinculación con los círculos artísticos: «His installations reflect Bourriaud's understanding of the relations produced by relational art works as fundamentally harmonious, because they are addressed to a community of viewing subjects with *something in common*».³⁰

La historiadora y crítica de arte Estrella de Diego, en su artículo «La impostura de Abramovic», alerta sobre la banalización de la artista y cuestiona abiertamente que «desde esa nueva imagen siga vendiendo el mismo discurso a mitad de camino entre radical y místico, ya que, en el fondo, se trata más bien de cierto desmedido

29. BISHOP, Claire: *Op. Cit.* 67.

30. *Idem*, 68.

y hasta trasnochado radical chic».³¹ Estrella de Diego expone: «Es posible que la *performer* –quien comentaba cómo durante el tiempo que duró el trabajo había decidido permanecer siempre en silencio para no perder la concentración, cuidada por nutricionistas y fisioterapeutas, dado el esfuerzo físico y psicológico– hubiera emprendido ya su triste camino hacia el estrellato, sólo que en aquella puesta en escena no supe verlo. O no quise verlo. Era demasiado doloroso observar cómo el maravilloso despojamiento de esta artista ejemplar se había ido diluyendo en una cara retocada y unos modelos de alta costura propios de la alfombra roja en Los Ángeles».³²

¿Esta dimensión mediática de Abramović potencia que el público viva una experiencia emocional y activa al espectador o bien perpetra las directrices impuestas por la «sociedad del espectáculo»? Estrella de Diego pone el foco en la figura de la artista y, a pesar de la importancia de dicha presencia y su incuestionable aurea, es interesante preguntarse qué pasa con los espectadores que comparten una misma experiencia desde marcos vitales distintos. La obra queda abierta, es interpretada desde una mirada de ángulos y no puede obviarse la potencialidad de las miradas cruzadas entre la artista y las más de 750.000 personas que participaron en la acción. Dicho de otro modo, la creación artística puede devenir un instrumento para lanzar preguntas, para tomar conciencia de otras realidades posibles. Compartiendo tales premisas de fundir la experiencia vital con la artística y ahondar en la vivencia del presente, en el aquí y el ahora, que marca otro tiempo que se contrapone a la velocidad del sistema neocapitalista actual, es pertinente considerar la obra *This Variation* de Tino Sehgal que presentó en la Documenta de Kassel (13). Las situaciones construidas por Tino Sehgal serán un punto de partida para examinar distintos modos de ocupar el espacio institucional y de relacionarse con la audiencia que distan de la destacable expectación generada por la performance *The artist is present*.

TINO SEHGAL Y LAS SITUACIONES CONSTRUIDAS

Tino Sehgal (1976), con una formación en economía política y danza contemporánea, en sus obras propone situaciones construidas. En Kassel presentó *This Variation* (2012), un espacio oscuro en el que cuando entraban los visitantes unas veinte personas que estaban al acecho se acercaban a ellos y les susurraban y cantaban, ofreciéndoles una situación inesperada, una vivencia sensorial.

Si bien la performance previamente expuesta de Marina Abramović se articulaba a partir de la repetición de un mismo ritual estático y silencioso, siendo el eje el contacto visual con la audiencia, en esta obra de Tino Sehgal la aproximación a los visitantes es a partir de roces y susurros que cogen desprevenido al espectador. Ambos creadores trabajan a partir de los sentidos y los momentos vividos desaparecen,

31. DE DIEGO, Estrella (2015): «La impostura de Abramovic», *El País*, En: <http://www.cultura.elpais.com/cultura/2015/05/13/babelia/1431528483_257754.html> [13 de mayo del 2015].

32. *Ibidem*.

son efímeros. Asimismo, es relevante señalar que Abramović participa directamente en la «situación construida» mientras que Sehgal está ausente en la obra y contrata a un grupo de actores y bailarines para que se relacionen con el público. En *The artist is present* y *This Variation* se observa la nueva relación que puede establecerse con las instituciones artísticas, generando situaciones emocionales dentro del museo que potencian un vínculo directo con el espectador al tener como uno de sus principales objetivos «activar» a la audiencia.³³ Respecto a dicha experiencia sensitiva el escritor Enrique Vila-Matas, en su novela *Kassel no invita a la lógica*, comparte sus vivencias en la Documenta y expone los sentimientos de inquietud, turbación y fascinación que le provocó la obra de Sehgal: «Aunque también de aquella habitación oscura se podían decir otras cosas, en principio se podía sintetizar así: Tino Sehgal presentaba allí *This Variation*, un espacio en tinieblas, un lugar escondido en el que una serie de personas esperaban a los visitantes para acercarse a ellos y, si lo creían oportuno, cantar canciones y ofrecer la experiencia de vivir una pieza de arte como algo plenamente sensorial (...). Por lo tanto, tal y como ya me habían dicho antes, la única forma de poder contar que uno había visto una obra de Sehgal era verla en directo. De aquella obra, por ejemplo, no quedaría constancia ni tan siquiera en el grueso catálogo de Documenta 13, pues Sehgal había pedido a Carolyn Christov-Bakargiev y a Chus Martínez que respetaran su deseo de ser invisible».³⁴

Este deseo de «ser invisible» de Sehgal contrasta con la dimensión mediática de las últimas performances de Abramović, y tales posicionamientos condicionan, de manera directa, la relación de dichos artistas con las instituciones, los coleccionistas y el público. En *The artist is present* puede constatarse la para-teatralidad que acompaña la acción y la exposición, mientras que Tino Sehgal se preocupa por eliminar todo rastro objetual de sus propuestas artísticas, renegociando el trato con las instituciones tal y como expone el crítico de arte y curador Martí Manen: «La posición del artista ha logrado lo impensable: obligar a las instituciones a cambiar su forma de trabajar, controlar la difusión de imágenes y contenidos sobre su trabajo en los medios de comunicación, cambiar el ritmo de un formato como el de la exposición, incorporar con éxito la danza y la coreografía en los museos, vender momentos y situaciones a coleccionistas y que no quede rastro objetual de su trabajo con el que se pueda mercadear. Pero la compra será un contrato oral que implica la explicación, también oral, de un trabajo del que se adquieren los derechos de producción y presentación. Sus piezas, para más inri, están seriadas y no son obra única. Sehgal no vende objetos ni documentos, vende momentos y gestos, convirtiéndose en un ejemplo de una economía de las ideas».³⁵

33. En relación a esta idea de activar al público es preciso recordar como en las primeras vanguardias artísticas ciertos movimientos, como el Futurismo y el Dadaísmo, con sus veladas pretendían increpar y sacudir a los espectadores. Asimismo, a partir de finales de la década de los cincuenta, con el desarrollo de los happenings, el arte de acción parte de la voluntad explícita de que la audiencia participe y sea uno de los ejes fundamentales de las iniciativas artísticas, fundiendo la experiencia vital con la artística.

34. VILA-MATAS, Enrique: *Kassel no invita a la lógica*. Sant Boi de Llobregat, Seix Barral, 2014, 54-55.

35. MANEN, Martí (2012): «Cuando el arte pasa como la vida», *La Vanguardia*. En: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20121219/54356479722/tino-sehgal-cuando-el-arte-pasa-como-la-vida.html>> [19 de diciembre del 2012].

Tino Sehgal nos lanza unas propuestas en las que el arte deviene vivencial, dejando de lado la dimensión contemplativa del espectador en los centros artísticos. Algunos ejemplos de estos modos de hacer los hallamos en su obra *This objective of that object* (2004), que tuvo lugar en la galería ICA, en la que al visitante se le aproximaban por la espalda cinco personas que le cantan: «*The objective of this work is to become the object of a discussion*» e iniciaban un diálogo o bien se tumbaban en el suelo si no recibían respuesta. En *This is so contemporary*, que presentó en la Bienal de Venecia de 2005, los vigilantes de la sala empezaban a bailar cantando «*This is so contemporary*», informando después de que se trataba de una creación de Tino Sehgal. En su obra *This Situation* (2007) un grupo de seis intelectuales ocupó una galería de Nueva York dando la bienvenida a los espectadores repitiendo al unísono: «*Welcome to this situation*» y luego uno de ellos empezó a pronunciar citas extraídas del pensamiento de Karl Marx, Jean-Jacques Rousseau o Guy Debord entre otros. Sehgal brindó a la audiencia reflexiones sobre la filosofía, la economía, la libertad e involucró al público preguntándole directamente: «*What do you think?*». En la misma dirección, en su trabajo *This Progress* (2010), que presentó en el Museo Guggenheim de New York, el visitante –en la base de la espiral de Frank Lloyd Wright– se encontraba con una niña que le preguntaba qué pensaba sobre el progreso. El espectador, mientras ascendía por la rampa espiral, se cruzaba con otros interlocutores (un estudiante de instituto, un adulto joven y una persona madura) que continuaban interrogándole y generando una conversación. En 2012, la Tate Modern programó *These associations* que consistía en un grupo de setenta bailarines, actores y niños paseando por la sala de las Turbinas. Dichas personas en determinados momentos se detenían para cantar sobre las fuerzas de la naturaleza y, acto seguido, se dirigían a los visitantes para narrarles sus experiencias, sus vivencias personales, íntimas. Sehgal reflexiona en sus obras sobre la propia naturaleza del arte de acción y expone la necesidad de crear unas propuestas en las que el espectador devenga la figura central: «Lo que me disgusta de la palabra performance es que implica un antagonismo entre el intérprete y su público, en el que el primero es activo y el segundo pasivo. La noción de interpretar algo ante alguien supone que el espectador quede marginado del proceso cuando, para mí, tiene que estar siempre en el centro».³⁶

Que el espectador «esté en el centro» es un aspecto fundamental del arte de acción y de estas propuestas colaborativas de Abramović y Sehgal. Las «situaciones construidas» de Sehgal parten directamente del manifiesto de *La Internacional Situacionista* de Guy Debord, en el que se incitaba a los artistas a construir momentos que provocaran que el espectador abandonara su rol pasivo. El comisario Martijn van Nieuwenhuyzen, conservador del museo holandés Stedelijk en el que Sehgal presenta su primera exposición retrospectiva *A Year at the Stedelijk: Tino Sehgal* (del 1 de enero al 31 de diciembre del 2015), comenta respecto a la recepción del trabajo de dicho artista: «Hace 10 o 15 años, su obra generaba rechazo, pero se ha

36. VICENTE, Álex (2015): «La reacción común a mis obras es dar marcha atrás», *El País*, En: <http://www.cultura.elpais.com/cultura/2015/08/12/babelia/1439394547_960405.html> [20 de agosto del 2015].

producido un cambio. Sus obras son muy directas y logran hablar al visitante a un nivel emocional».³⁷ No obstante, el propio artista explica: «Las cosas no han cambiado tanto. La reacción más común ante mi obra sigue siendo entrar por la puerta y dar marcha atrás. ¿Cuántas veces logra un espectador ver una obra de arte en vivo, en comparación con un cuadro o una escultura? El porcentaje no debe superar el 0,001%. Lo bueno de exponer en un museo es que me permite tener acceso a un público que, en realidad, sólo venía a ver a Matisse³⁸».

Sehgal trabaja el valor de lo efímero, de lo incorpóreo, de la experiencia e interacción humanas, no permitiendo fotografiar sus obras ni incluirlas en los catálogos, posicionándose contra la «cultura del espectáculo». En relación a esta determinación de partir de «situaciones construidas», y de entender el arte como un intersitio social, es pertinente citar de nuevo a Bourriaud: «El concepto situacionista de la «situación construida» pretende sustituir la representación artística por la realización experimental de la energía artística en los ambientes de lo cotidiano. Si el diagnóstico de Guy Debord en cuanto al proceso de producción espectacular nos parece implacable, la teoría situacionista en cambio ignora el hecho de que el espectáculo, que arremete en primer lugar contra las formas de las relaciones humanas –es «una relación social entre personas, mediatizada por «imágenes»–, sólo podrá ser pensado y combatido a través de la producción de nuevos modos de relacionarse entre la gente».³⁹

La estética relacional ahonda en esta «producción de nuevos modos de relacionarse entre la gente» con el objetivo de combatir la «sociedad del espectáculo», siendo las situaciones construidas un punto de partida para crear cortocircuitos y tergiversar.⁴⁰ ¿Consiguen las propuestas de Sehgal irrumpir la cotidianidad? El escritor Enrique Vila-Matas, como ya se ha apuntado, revela los sentimientos de inquietud y atracción que le generó *This Variation*, confesando que se aproximó a dicha obra en distintas ocasiones. Dentro de tales parámetros es importante recalcar que sin la interacción con los visitantes las propuestas no existen. Las obras permanecen abiertas, ahondando en los afectos y, como consecuencia directa, los visitantes no salen ilesos. Dicho de otro modo, las piezas de Sehgal invitan a la interacción, al diálogo, a pensar.

CONCLUSIONES

Tal y como ya se ha bosquejado las obras que se han introducido se construyen a partir de la participación, siendo esencial el proceso, aquello experimentado.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.

39. BOURRIAUD, Nicolas: *Op. Cit.* 106.

40. El concepto tergiversar es esencial en las prácticas situacionistas: «Las dos leyes fundamentales de la tergiversación son la pérdida de la importancia, yendo hasta la pérdida de su sentido original, de cada elemento autónomo tergiversado; y al mismo tiempo, la organización de otro conjunto significativo, que confiere a cada elemento su nuevo alcance». (VV.AA: «La tergiversación como negación y como preludio», en *La creación abierta y sus enemigos, textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid La Piqueta, 1977, 88).

Tales situaciones construidas tienen como objetivo final dar que pensar y actuar emocionalmente en el espectador, ya sea desde un ritual conocido o bien desde lo imprevisto. En dichos encuentros los visitantes se desprenden del rol pasivo propio de la «sociedad de figurantes» que mencionaba Bourriaud para devenir sujetos activos, tanto en la capacidad de reinterpretar las obras como en la potencialidad de habitar el espacio, de ocuparlo, y formar así parte de las propuestas artísticas. Esta «sociedad de figurantes» que citaba Bourriaud es preciso relacionarla con el cuerpo entendido como «producto social», analizado extensamente en la obra de autores como el filósofo Michel Foucault (como ya se ha citado previamente) y el sociólogo Pierre Bourdieu. Bourdieu sostiene que el cuerpo –pensado como un «producto social»– muestra la confrontación entre un cuerpo normativo, dominado, disciplinado, condicionado y modelado por la cultura y las relaciones de poder, y un cuerpo subversivo. Es decir, se perfilan distintas percepciones del cuerpo dependiendo si éste corresponde al cuerpo legítimo de los que dominan o bien al cuerpo ilegítimo de «los que son dominados».⁴¹ Tal marco recuerda la importancia de los dispositivos creativos para proponer otros modelos que fomenten el pensamiento crítico y la gestión de la propia cotidianidad.

El arte relacional genera una nueva dinámica con los espectadores y crea otra «temperatura» en las instituciones artísticas, dejando las obras abiertas e introduciendo lo inesperado. Con todo, el arte contextual, participativo, no necesariamente tiene que tener una naturaleza comprometida y política. Como ya se ha expuesto, ciertos autores, como la crítica de arte Claire Bishop, plantean que existe el peligro de que tales prácticas sean absorbidas por la misma sociedad del espectáculo que critican: «Conectar a la gente, crear una experiencia interactiva y comunicativa –se pregunta Bishop–, pero ¿para qué? Creo que si uno se olvida del «para qué» queda en un mero «arte Nokia», que produce relaciones interpersonales por el solo hecho de hacerlo, sin llegar nunca a apelar a los aspectos políticos de esas relaciones».⁴²

Bourriaud responde a las críticas que vinculan la obra relacional con un arte sin efecto, con una «forma edulcorada de crítica social»: «Estas prácticas artísticas relacionales han recibido reiteradamente la misma crítica: en la medida en que se limitan al espacio de las galerías y de los centros de arte, estarían en contradicción con ese deseo de sociabilidad que funda su sentido. Se le reprocha así el estar negando los conflictos sociales, las diferencias, la imposibilidad de comunicarse en un espacio social alienado, en provecho de una *modelización* ilusoria y elitista, en tanto limitada al mundo del arte, de las formas de sociabilidad. Pero, ¿acaso se condenaba al pop-art porque reprodujera los códigos de la alienación visual? (...). La principal objeción que se ha planteado al arte relacional es la de representar una forma edulcorada de crítica social (...). La exposición es un *intersticio*, que se define

41. BORDIEU, Pierre: «Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo», en *Materiales de Sociología Crítica*. Madrid, La Piqueta, 1986, 183-194.

42. PARDO, Tania: «Algunas propuestas de prácticas colaborativas y relacionales en el contexto del arte contemporáneo español», en DOCTOR, Rafael (Ed), *Arte español contemporáneo 1992-2013*. Madrid, La Fábrica, 2013, 162.

en relación con la alienación que reina en el resto del mundo. Reproduce o desplaza quizás las formas de esa alienación».43

Es interesante constatar cómo los proyectos expositivos, según Bourriaud, también pueden devenir un intersticio desde los que crear ciertas «micro-utopías de lo cotidiano», «utopías de proximidad» o «tentativas microscópicas». Puesto que tales prácticas relationales proponen otra manera de que el público se relacione con los museos, eliminando los objetos y generando situaciones. Asimismo, es pertinente contrastar el gran impacto y acogida de *The artist is present*, en relación a la dimensión aurática de Abramović –que provocó que se crearan largas colas para poder participar en la acción (durante las últimas semanas y días)–, con las declaraciones del propio Sehgal que afirmaba que «la reacción más común ante mi obra sigue siendo entrar por la puerta y dar marcha atrás». Tales situaciones construidas se presentan dentro de espacios institucionales generando ciertas suspicacias –como ya se ha apuntado previamente– acerca de si tales prácticas terminan convirtiéndose en una «forma edulcorada de crítica social», alimentando así la sociedad del espectáculo que critican.⁴⁴ Con todo, no puede obviarse –tal y como expone Bourriaud– que la interacción con la audiencia genera un nuevo marco, una nueva apropiación del espacio y del tiempo que abre una brecha respecto los tradicionales «modos de relación» del espectador con el museo. Las situaciones construidas proponen unos modelos de relación alternativos a los que ofrece el sistema dominante, desactivado la idea del público como un mero consumidor dentro de las dinámicas de la «sociedad del espectáculo» y de la «sociedad de figurantes».⁴⁵ Bourriaud sostiene que las obras producen espacios-tiempo relationales, mostrando nuevas «posibilidades de vida».⁴⁶ Es pertinente incidir en las distintas estrategias de relación que plantean los artistas analizados. El cuerpo de Abramović «fue expuesto como un objeto reificado», tal y como anuncia la historiadora Amelia Jones.⁴⁷ En contraposición, Sehgal se ausenta e invisibiliza, delegando su presencia a las personas que contrata para ejecutar sus performances. Asimismo, la relación expectante de los visitantes de la muestra *The Artist is Present*, que conocían de antemano el ritual que se iba a llevar a cabo entre el público y la artista, contrasta con la sorpresa, el desconcierto e inquietud que las acciones de Sehgal pueden provocar.

43. BOURRIAUD, Nicolas: «Estética relacional», en BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi, EXÓSITO, Marcelo (Ed.): *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, 441-442.

44. Aquí también es preciso recordar la voluntad explícita de diversos artistas y colectivos de llevar a cabo prácticas colaborativas fuera del marco institucional, amalgamando las acciones artísticas con un activismo social explícito. Como ejemplo de un trabajo de análisis de tales iniciativas veáse RAMÍREZ, Júlia: *Utopías artísticas de revuelta, Claremont Road, Reclaim the streets, la Ciudad de Sol*. Madrid, Cátedra, 2014.

45. Tales ideas han sido analizadas por otros pensadores entre los que destacan Jean Baudrillard y Zygmunt Bauman, quien esboza el actual concepto de «arte líquido». Bauman, en *Arte, líquido* (Madrid. Ediciones Sequitur, 2007), sostiene que la sociedad actual es líquida al estar imbuida por el movimiento constante, el cambio, y en tal contexto, los sujetos ya no se centran en el hacer sino en experimentar y consumir sensaciones y las obras de arte acaban por devenir *acontecimientos*, algo efímero.

46. BOURRIAUD, Nicolas: *Op. Cit.* 54.

47. JONES, Amelia: «Performar, performatividad, performance...y la política del rastro material», en *Perf/Form, How to Do Things with[out] Words*. Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo, 2014, 74.

Las «micro-utopías de lo cotidiano» o las «pequeñas resistencias» propuestas por Bourriaud pueden relacionarse con las obras analizadas de Abramović y Seagal al pretender generar un movimiento emocional en la audiencia, interpelarla y envolverla en un proceso artístico que entrelaza la experiencia individual con la colectiva. Ambos artistas parten de prácticas performativas colaborativas que anhelan «affectar» al público, las estrategias de interacción son radicalmente distintas y la relación que se establece depende, en última instancia, de cada una de las personas que participa. Dicho de otro modo, cada sujeto recoge «la pelota sobre su tejado» para apropiarse, reinterpretar y reflexionar sobre la experiencia vivida. Dentro de las distintas variables de las prácticas relacionales, colaborativas, sean éstas interpretadas como dispositivos políticos o apolíticos, es preciso señalar que los proyectos aquí introducidos enfatizan la potencialidad de la empatía y de la vulnerabilidad. Dicho de otro modo, el arte se convierte en un instrumento para profundizar en el mundo de los afectos, «tocando» emocionalmente al público. Puesto que tales situaciones construidas mueven al espectador, lo commueven, entendiendo la creación, en definitiva, como un instrumento para dar que pensar y fomentar un pensamiento crítico.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMOVIĆ, Marina & ULAY: *Marina Abramovic/ Ulay, Ulay/ Marina Abramovic. Relation work and Detour*. Amsterdam, Idea Books, 1980.
- : *Marina Abramovic and Ulay, The lovers*. Amsterdam, Stedelijk Museus, 1989.
- : *Marina Abramovich, performing body*. Milano, Charta, 1998.
- ABRAMOVIĆ, Marina: *Abramovic*. Berlín, Cantz, 1993.
- ABRAMOVIĆ, Marina y GRAS BALAGUER, Menene: «Entrevista con Marina Abramovic», *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 126 (1996), 57.
- ABRAMOVIĆ, Marina & OBRIST, Hans Ulrich: *The conversation series 23*. Alemania, Verlag der Buchlandlung, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean: *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- : *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Kairós, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt: *Arte, ¿líquido?* Madrid, Ediciones Sequitur, 2007.
- BISHOP, Claire: «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, 110 (2004), 51-79.
- BOURDIEU, Pierre, «Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo», en *Materiales de Sociología Crítica*. Madrid, La Piqueta, 1986, 183-194.
- BOURRIAUD, Nicolás: *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013.
- : «Estética relacional», en BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi, EXPÓSITO, Marcelo (Ed.): *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- CERTEAU, Michel de: *La invención de lo cotidiano*. México D.F., Universidad Iberoamericana. Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Guadalajara, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1999.
- DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 1999.
- FOUCAULT, Michel: *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI, 2005.
- GUATTARI, Félix: *La révolution moléculaire*. París, Prairies Ordinaires, 1977.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel y BAL, Mieke: «Little resistances. Contradictions of mobility», en *2move, video art migration*, Murcia, CENDEAC, 2008.
- JONES, Amelia: «Performar, performatividad, performance...y la política del rastro material», en *Perf/Form, How to Do Things with[out] Words*, Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.
- MAISONNEUVE, Jean: *Ritos religiosos y civiles*. Barcelona, Herder, 1991.
- PARDO, Tania: «Algunas propuestas de prácticas colaborativas y relacionales en el contexto del arte contemporáneo español», en DOCTOR, Rafael (Ed), *Arte español contemporáneo 1992-2013*. Madrid, La Fábrica, 2013.
- RAMÍREZ, Júlia: *Utopías artísticas de revuelta, Claremont Road, Reclaim the streets, la Ciudad de Sol*. Madrid, Cátedra, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques: «El espectador emancipado», en VV.AA: *Arquitecturas de la mirada*. Alcalá, Universidad de Alcalá, 2009.
- SÁNCHEZ, José Antonio «y otros»: «Actuar, realizar, manifestar», en *Perf/Form, How to Do Things with[out] Words*, Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.
- VILA-MATAS, Enrique: *Kassel no invita a la lógica*. Sant Boi de Llobregat, Seix Barral, 2014.

- VV.AA: «La tergiversación como negación y como preludio», en *La creación abierta y sus enemigos, textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid, La Piqueta, 1977.
- VV.AA: *Marina Abramović: The Artist is Present*. New York, Museum of Modern Art, 2010.
- VV.AA: *Internacional Situacionista. Textos completos de la revista Internationale Situationnista, Vol I: La realización del arte: Textos de Internationale Situationnista #s 1-6 (1958-1961)* más *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional* de Guy Debord (1957). Madrid, Literatura gris, 1999.
- WESTCOTT, James: *When Marina dies, biography*. Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 2010.

WEBGRAFÍA

- ABRAMOVIC, Marina (2014): *The artist is present* (2012), En: <<https://www.youtube.com/watch?v=OSoTgoljCp4>> [5 de abril del 2014].
- DE DIEGO, Estrella (2015): «La impostura de Abramovic», *El País*. En: <http://www.cultura.elpais.com/cultura/2015/05/13/babelia/1431528483_257754.html> [13 de mayo del 2015].
- FOUCAULT, Michael; FORNET-BETANCOURT, Raúl; BECKER, HELMUT; GÓMEZ-MULLER, Alfredo, (1984): «La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad», *Concordia*6,1984, 96-116. En: <<http://www.revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/viewFile/2276/1217>> [5 julio de 2014].
- GÓMEZ, Marisa (2010): «Marina Abramović. Sostener la Mirada», *Interactive magazine*. En: <<http://www.interartive.org/2010/05/marina-abramovic-moma/>> [10 de febrero del 2013].
- MANEN, Martí (2012): «Cuando el arte pasa como la vida», *La Vanguardia*. En: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20121219/54356479722/tino-sehgal-cuando-el-arte-pasa-como-la-vida.html>> [19 de diciembre del 2012].
- PRADO, Marcela (2011): «Debate crítico alrededor de la Estética Relacional», *Revista digital Disturbis*, 10. En: <<http://www.disturbis.esteticaub.org/DisturbisII/Prado.html>> [2 de febrero del 2016].
- VICENTE, Álex (2015): «La reacción común a mis obras es dar marcha atrás», *El País*, En: <http://www.cultura.elpais.com/cultura/2015/08/12/babelia/1439394547_960405.html> [20 de agosto del 2015].