

Siendo espectador (II). La experiencia del espectador como forma de participación no reglada



Aris Spentsas

Artista e investigador independiente

aris.spentsas@gmail.com

Fecha de recepción: 26/03/2017. Fecha de aceptación: 01/06/2017.

Resumen

La práctica artística contemporánea se compromete a sentar juntos, la producción y la exhibición como también a los autores y sus espectadores. Aquí la participación, sin objetivos, sin limitaciones o estructuras, la participación no reglada cuestiona, intercambia o potencia los roles del artista y del espectador para dar forma a los acontecimientos. Si el arte no está en el objeto, o en el uso simbólico de este, está entonces en los ojos del espectador y estará en lo que hace este espectador con este objeto. Las propuestas que se exponen aquí actúan entre disciplinas y utilizan el *tiempo*, no solamente como duración sino como distintas condiciones durante las cuales la escultura, en su sentido más amplio, proporciona el espacio para jugar con el contexto, proporcionando una experiencia personal y colectiva en perpetua negociación.

Palabras clave

*instalaciones;
espectador;
situaciones construidas;
participación;
volverse público*

Abstract

The ideas that pump out of contemporary artistic practice make it clear for us that there is no art making without its exhibition as well as no authors if there are no spectators. At this point, non-regulated participation –with no aim, limit or structure– can question, exchange or boost the roles of the artist and the spectator in order to transform space and time into sculptural artifacts. If art does not reside in the object or in its symbolic use, then it resides in the eye of the viewer and in whatever this viewer decides to do with this object. Oeuvres listed in the text emerge through various artistic mediums and use *time* not only as duration but also as bearer of different constrains or circumstances during which the artistic practice proposes the space in order to play within a particular context. Here, playing is a form of a personal and collective experience, which is immersed in a perpetual negotiation.

Keywords

*going public;
spectatorship;
participation;
research-creation;
situation aesthetics*

¡Háblame! (introducción)

Como consecuencia de la primera parte de este texto, se propone empezar aquí con la siguiente hipótesis: la persona que puede causar sorpresa por el modo de interpretar una propuesta artística, no es su creador y tampoco un grupo de expertos en la misma materia. Esta persona es un *asistente cualquiera* que puede generar nuevas relaciones a partir de lo que él trae consigo. Un asistente que simplemente pasa por delante, mira y decide entrar. En la primera parte de nuestro trabajo consideramos propuestas artísticas que potencian una participación directa, además de utilizar la experiencia del público como materia prima. Los proyectos que analizamos en esa ocasión se centraban en alterar los modelos de producción de significados y así potenciar el movimiento, la autonomía y la capacidad de los participantes de tomar decisiones o inclusive de mantenerse indecisos. Estas obras, manipulando la percepción del tiempo, miran hacia este *asistente* que puede sorprender con su interpretación, buscan relacionarse con él y dejan que su experiencia provoque algo nuevo y significativo no solo para él mismo, sino también para los demás.

Entre diferentes propuestas de instalación, vídeo y escultura vimos cómo surgía la participación causada por las diferentes condiciones que el autor ofrecía a sus espectadores, favoreciendo a la vez la eliminación de tal figura de espectador. Lo que resultó interesante en estos ejemplos más que el formato expositivo es como nos permitían acercarnos de nuevo al espectador y cómo la interpretación personal de la obra se convertía en una forma de participación que no se regía por unas normas. Este tipo de participación se puede manifestar o no en cualquier momento dependiendo de cualquier (no solo específico) conocimiento previo o vivencia y es una forma de construir una experiencia respondiendo a intereses personales, forma que cuestiona la autoría individual o colectiva de esta experiencia. El artista desde su disciplina o técnica, desde lo que él sabe hacer, decide dejar al otro hablar, dejarle producir sus propias historias, moverse entre ellas, ponerlas en común, participar y ser *co-creador*, consciente de ello, esperando así averiguar cómo el resto de su trabajo puede llegar a ser completado por el público, sin la necesidad de utilizar un lenguaje específico. Para conseguir este tipo de participación visto en las propuestas consideradas en la primera parte, las representaciones estaban realizadas en una escala de 1:1. Sus autores han decidido *no representar*, ofreciendo al espectador la oportunidad de reflejarse dentro de la obra. La escala real de estas prácticas “hace que estas sean a la vez lo que son y proposiciones de lo que son” (Wright, 2013:3), al ser una herramienta que puede utilizar cada espectador, convertido ya en usuario.

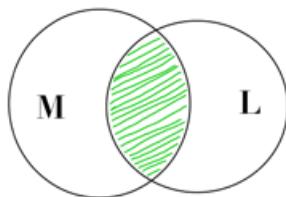
Siguiendo esta línea, en donde el ver se confunde con el hacer, se invita en esta segunda parte a presuponer que todos seamos, no ya creadores, sino espectadores, de forma contraria a la célebre frase de Joseph Beuys: “Todo ser humano es un artista”. En los casos que analizaremos en esta parte de nuestra investigación se busca encontrar la condición de espectador, tanto en mi propio trabajo de creación, como también en mi relación con el entorno y con otras propuestas artísticas. El hilo conductor gira en torno al potencial del proceso de la investigación artística, no de su documentación o resultados, de convertirse en la obra misma, en donde el investigador como consecuencia puede proyectar lo que a él le interesaría observar, convirtiéndose él mismo en el no-experto o en este *asistente cualquiera*. En otras palabras, esta forma de creación permite deshacerse de la necesidad de obtener unos resultados acertados y de la condición del experto, que normalmente se otorga al artista. Se ofrece así la oportunidad de dejarse llevar por cosas que surgen; ver cómo se desarrolla una situación a partir de lo que hay, obteniendo una experiencia algo más que estética. Esto no quiere decir que en las propuestas que se presentan en este texto el autor tome el papel de un espectador pasivo, mirando desde su sillón de director, sino todo lo contrario: la afirmación de que todos somos espectadores ayudaría a entendernos dentro de una situación donde surge una simultaneidad de roles.

Si en la primera parte de la investigación, la participación surgía tan pronto como se asistía a la presentación de un trabajo, ahora la propuesta depende directamente de la forma de participar en ella. Lo que se analizará a continuación no tiene una separación disciplinaria clara en cuanto a las formas de construcción que se utilizan, centradas en el formato de presentación (exposición, intervención, taller, encuentro, tipo de espacio, proceso de investigación). Estas obras se mueven dentro y fuera de los espacios previstos para ellas, dando lugar a un producto inacabado que solo consigue la implicación de un pequeño número de participantes, los cuales tienen la oportunidad de encontrarse con una propuesta distinta cada vez. No son propuestas que se organizan en torno a un único propósito, sino todo lo contrario: consiguen implicar al público bajo una idea común, mientras cada uno puede reorientar la función de esta idea según sus intereses. Vamos a estudiar estas propuestas a través de los comentarios de sus asistentes y comisarios y, en algunos casos, de mi propia experiencia, atendiendo especialmente al modo en que su autor participa.

Me gustaría invitar aquí al lector a no esperar unas conclusiones. Como en las propuestas expuestas, estas conclusiones también serán abiertas. La lectura nos permitirá así utilizar el potencial de las ideas abriendo varios caminos a la vez. Desde la condición de un *artista-escritor* (entendiendo esta etiqueta en el sentido del comentario de Ricardo Basbaum, visto en la primera parte de este artículo, como una necesidad de cuestionar la naturaleza y la función del rol del artista, pero también de utilizar la escritura para seguir creando como artista, mezclando así los códigos y los formatos) como una función más dentro del espacio de la creación al igual que otras, como pueden ser la del *artista-plástico*, *artista-visual*, *artista-etc.* Sería interesante hacer del formato de escritura una oportunidad para abandonar convicciones en vez de generar otras nuevas, pensando en qué puede cada uno dejar atrás de lo que sabe para seguir siendo o llegar a ser un *artista-asistente cualquiera*. Esta condición no pretende ayudar a dejar de ser una cosa para ser la otra, sino ser las dos cosas a la vez para subrayar el potencial de cada una.

Los proyectos artísticos y la experiencia estética

MATEMÁTICA ∩ LENGUAJE



$$\left(\frac{cu}{ltu}\right)^{ra} + \frac{e+du}{cación} + a^r^{(t+e)} - \frac{co}{ste}^* = 0$$

* $co/ste \neq 0$

Rosana y Aris. *Ecuación Transcendental de 4 Variables* (2013), ilustraciones que representan el problema principal: cultura + educación + arte - coste = 0. Para despejar el coste hay que pasarlo al otro lado de la ecuación e intentar definir la suma del resto de los componentes: coste = cultura + educación + arte.

Ecuación Transcendental de 4 Variables (2013) fue un proyecto que desarrollamos junto a Rosana Sánchez, durante una residencia en Addaya Centro de Arte Contemporáneo de Alaró. Este trabajo tuvo lugar en la isla de Mallorca, un año después de las manifestaciones y movilizaciones de 2012 en el campo educativo contra LOMCE (ley para la educación). La investigación se realizó sobre la base de entrevistas con varios



Rosana y Aris. *Ecuación Transcendental de 4 Variables* (2013), fotografía con Tolo en la escuela pública de Alaró (imagen cortesía de Rosana y Aris).

profesionales del campo de la cultura, educación y arte que vivían en la isla, independientemente de si habían estado involucrados en las movilizaciones o no. Cada participante fue convocado para participar en la búsqueda del *COSTE* que aparece en el axioma: cultura + educación + arte - coste = 0, con la única condición de que todo lo hablado debería compartirse entre todos en forma de ecuaciones. De modo que, reduciendo lo opinable y simplificando el discurso, durante once encuentros y diez desplazamientos, los veintidós participantes reunieron setentaicuatro ecuaciones de ciento dos variables, que desde una lectura matemática nos podrían proporcionar un nuevo problema. Cada participante, reconociendo el proceso como colectivo, construía sus ecuaciones sobre las anteriores y nos indicaba a quien más podría resultarle interesante participar en el proyecto.

En varios encuentros en cafeterías, los profesionales que participaron parecían estar contratados para investigar el axioma y su (im)posibilidad de solución. Una “participación contratada”, según Kirsi Peltomäki (2010:85), en parte significaría que el hacer está en manos de cada participante, el cual tiene la responsabilidad desde su status/rol de actuar sin guión o restricción de conducta. Es cada uno quien decide acerca de la conducta apropiada. En este proyecto, no se ofrecía interactuar desde unos resultados, pero sí construir lo que podría ser una solución a un problema, quizás imposible de concretar. Es cierto que, al principio, los profesionales, por un lado, esperaban encontrarse dentro de una experiencia estética que les ayudaría a entender un problema, pero, por otro lado, a medida que entraban en el proceso deducían que la solución dependía de ellos, de lo que ellos conocían y de lo que representaban y que ellos eran parte de esta situación. La actividad gradualmente replanteaba su objetivo principal favoreciendo la aparición de varias intenciones nuevas y distintas entre sí. Así, durante esta investigación, cada uno completó y compuso parte del proyecto desde su conocimiento y vivencias previas, sin tener que seguir instrucciones. Ponerse al lado de un objeto o idea al principio extraño permite a cualquiera medirse con ello, compararse y tocarlo, acercarse o alejarse, probar varias posturas para adoptar y generar una lectura. No es necesario saber un lenguaje específico; es necesario olvidar los códigos artísticos y quedarse a solas con el objeto. Era entonces cuando los participantes entraban en el proceso creativo, nosotros debíamos mantener una distancia y traducir todo lo hablado en ecuaciones, cuidando la estética, algo parecido más a la actitud de un espectador frente a una obra de arte.



El faro, la parte más alta del edificio diseñado por el equipo de arquitectos dirigido por Renzo Piano para albergar la Biblioteca Nacional de Grecia y la Escena Lírica Nacional (imagen cortesía de Rosana y Aris).

El creciente interés de las instituciones hacia la integración del público en sus actividades y exposiciones han contagiado las prácticas artísticas. Grandes museos como el Tate apuestan por hacer visible el proceso de creación de una exposición y colaborar con varias comunidades y organizaciones que trabajan en el entorno natural del Museo. Artistas como Jeremy Deller, Tino Sehgal o Jérôme Bell realizan proyectos en donde un grupo determinado está participando en la creación de sus propuestas e incluso en la exposición de las mismas. Las convocatorias exigen un proyecto artístico relacionado con un público o una comunidad concreta. La participación del espectador se convierte en una precondition para esta estrategia de instituciones y artistas que buscan el acercamiento con nuevos públicos. No sería muy arriesgado describir esta política como un marketing que utiliza la participación como herramienta con el propósito de acercarse al espectador que percibe el arte como solución a los problemas sociales. Asimismo, Boris Groys nos afirma que “Hoy se le pide al artista que aborde temas de interés público” (2014:11) y, en este caso, este no tiene que buscar el qué hacer, sino elegir el contexto dentro del cual podrá centrarse en los aspectos formales del arte y en el cómo hacerlo para atraer al público. De forma similar a un espectador, el cual no solo mira, sino intenta generar relaciones a partir de lo que ve, el artista busca relacionar su práctica con su entorno.

En este contexto, cada nuevo trabajo artístico debería de antemano convencer de la relación entre la práctica y sus receptores, proyectando una experiencia estética que creará participantes, haciendo del arte un proyecto estético, una “vida-como-proyecto” (Groys, 2014:77), esperando que estos proyectos se vuelvan vida en vez de representarla. El autor de una propuesta, una vez escrita, toma un asiento al lado del espectador para hablar con él y no solo para pedir que le hablen, negociando los resultados de su proyecto. El producto de estos proyectos es la experiencia estética que generan; por ejemplo, en Nueva York, el verano de 1982, la artista Agnes Denes plantó un campo de trigo justo al lado del centro financiero de Manhattan, que sembró, cuidó y recolectó. El proyecto, titulado *Wheatfield*, proponía un acto de resistencia que esperaba cuestionar o provocar algún cambio en su entorno. Después de muchos años, en 2015, un equipo de arquitectos dirigido por Renzo Piano inauguraba un espacio emblemático en Atenas, su parte más alta está transformada en algo parecido a este campo de trigo o en la experiencia estética que este generó en su momento. Aquí notamos cómo la experiencia estética se transforma en un producto de marca, en el que se debe reconocer a la autora para ser comprado. La experiencia estética es el resultado de un proyecto que puede estar en venta. Los museos ya no venden más objetos, ahora venden comida, fiestas, muebles, paseos, besos.

Existe entonces una diferencia entre la participación en una experiencia estética y la participación en un proyecto, esta diferencia se debe a la capacidad de poder intervenir

en los resultados. “El Arte toma el arte muy en serio [...] Todos estos contextos mediáticos (exposiciones, libros, etc.) legitiman la presencia del arte del mismo modo que las universidades conceden titulaciones” (Kaprow, 2007:20-21). Al convocar un *workshop*, compartir una ponencia, proponer un encuentro o una actividad para descubrir una nueva experiencia, haciéndolo desde una institución artística, nos estamos asegurando de que todo se va ya a desarrollar bajo una mirada estética. Da igual en realidad quién participa en la investigación: ésta se está desarrollando como si se tratara de la vista preliminar que ofrece un programa de ordenador antes de imprimir un documento y esta vista previa le confiere ya un carácter específico. Es curioso averiguar que no solo la institución y la universidad, sino hasta los artistas mismos no dejarían que su proyecto se desviase de esta vista previa. Es como realizar una investigación y trucar su metodología para solamente confirmar la hipótesis en vez de premiar su fracaso. Y da igual si el arte siempre abrazó el fracaso y buscó lo inesperado; son muy pocas las veces que se ha permitido participar en ello.

Como consecuencia del proyecto *Ecuación Transcendental de 4 Variables*, presentamos junto a Vasilis Karakostas (ingeniero informático) un evento puntual, *Encuentros Conceptuales no Previstos* (2014), en Esbuard, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma. La propuesta planteaba un encuentro para crear un diálogo que esta vez empezaría por las ecuaciones para activar un debate sobre la cultura, la educación y el arte. Los participantes, entre ellos la directora y empleados del museo, agentes culturales y artistas, como también profesores y padres, debían actuar de modo contrario a la propuesta anterior que reducía lo opinable en ecuaciones, aquí se esperaba que los participantes pudieran multiplicar los significados de cada ecuación. En forma de juego, estaban sentados en línea frente a una calculadora para discutir y cualificar cada una de las ecuaciones resultantes como verdadera o falsa. De alguna forma, la participación se limitó al hecho de confirmar unos resultados y no se generó una dinámica que hiciera olvidar todo para empezar a debatir. Era más importante mantener el formato y su función estética que hacer de ella una cosa nueva no controlada. La participación no surgió y el encuentro fracasó; parecía una pieza más encima de un pedestal que exhibía ecuaciones y no lo que estas podrían llegar a ser.

Hay artistas que cuestionan los formatos de presentación y su función dentro de los museos, realizando propuestas que se han clasificado como crítica institucional. En estas, generalmente, el espectador es más importante que el concepto o la estética de las mismas. Se le trata como usuario que no sólo completa la obra, sino además es el sujeto de la propuesta. Trabajos de este tipo destacan que el hecho de que ver una obra de arte no debería responder a la capacidad de entenderla, sino a una capacidad de poder volver a relacionarse con esta. El ver entonces no está dirigido solamente al hecho de mirar; su potencia traspasa este hecho y trata de generar relaciones que no tienen que ver solamente con lo que se expone a la mirada. Más adelante analizaremos cómo en modelos de presentación determinados existen funciones más allá de la estética. Los artistas con ganas de ser espectadores prueban los límites de cada formato, como la presentación, el espacio en que se presenta y los roles que estos suponen. A continuación, no vamos hablar de la experiencia estética, sino del proyecto artístico que investiga entre formatos y prácticas, poniendo en duda la función de sus resultados.

Dejar de contar historias

Un artista tiene la habilidad de crear un espacio parecido a un contenedor de realidades contrarias, las cuales producen confusión en vez de un discurso crítico. Si así la actitud crítica se encuentra abandonada no es porque no haya nada que decir; todo



Lodlow Street at New York City, el exterior del local que en el año 2005 albergó el proyecto *Martha Rosler Library* por primera vez (imagen cortesía de Rosana y Aris).

lo contrario, es porque hay mucho que decir. El espacio, creado por primera vez en Nueva York para acoger el proyecto *Martha Rosler Library* (2005), estaba compuesto de siete mil ochocientas publicaciones que pertenecían a la colección particular de Martha Rosler y fue prestado por e-flux (projects.e-flux.com/library). Hasta el momento, este proyecto de espacio ha viajado a Frankfurt, Liverpool, Berlín, París y Amberes. Cualquiera que estuviera dentro de este espacio reconocería estar dentro de una librería, pero también en el interior de la casa de la artista. Las condiciones de su funcionamiento no permiten ni alquilar, ni comprar ningún libro, pero sí sentarse y pasar horas y horas leyendo y consultando todos los títulos marcando un recorrido particular entre las ideas y los trabajos de su propietaria. La propuesta, por un lado, propone anular la función práctica de una biblioteca, y, a la vez, desactivar la función estética de una propuesta artística, invitando a cada participante a utilizar este espacio para sus propios intereses.

Las sospechas de un espectador frente a cualquier objeto situado dentro de un cubo blanco pueden equivaler a la incomodidad de un artista que instala sus ideas en un lugar cotidiano. Un objeto o una experiencia, fuera o dentro de una institución, que es capaz de balancearse entre ser y no ser arte y de ser varias cosas a la vez, es culpable de una sensación de indecisión que finalmente produce movimiento y confusión entre los asistentes. La propuesta de Martha Rosler crea un lugar que no es una biblioteca, ni una librería y tampoco un cubo blanco; es un gesto personal que pretende resistir comportándose de forma artística. Paul Domela y John Byrne, editores del catálogo para la Bienal de Liverpool, apuntan que una forma de mirar esta propuesta es la de intentar entender lo que puede haber costado crear esta colección. Una utilidad central de esta, según describe Anton Vidokle, director y fundador de e-flux, podría ser la de juntarse y crear conversaciones entre personas con cierto tipo de interés, imaginando un lugar donde a uno le gustaría estar. Para activar un espacio, una situación, un objeto, un juego o un tiempo excesivo, es importante implicar *al otro* en un proceso, situarle en un lugar o asignarle un rol, donde la estética se parece mucho a la confusión. Dicha confusión se instala en los bordes de lo que sería arte y lo que no. En el interior de este lugar, no se puede saber de antemano quién es el comisario, la artista, el productor o el espectador; todos reaccionan de una forma distinta proyectando en la propuesta intereses personales.

Producir múltiples significados, puede ser un modo de entender la investigación en acción. Centrándose en las características de la multiplicidad y de la indecisión es posible desestabilizar un modelo de producción artística que busca acotar de antemano lo que se nos propone. La indecisión representa la tensión que refleja la permeabilidad de los límites entre arte y vida cotidiana, objeto de arte o de uso diario, el mundo del consumo y del espectáculo. En lugar de una librería se presenta una proposición, como si fuera algo con una utilidad concreta, pero que este *como si fuera* finalmente deja que cualquiera construya un mensaje o significado propio. La propuesta consigue ser a la vez una biblioteca y el potencial de esta biblioteca. La proposición es tan fina que nos permite tirarla abajo o modificarla; en realidad, este lugar abre espacio para situarse dentro y crear significados aunque también permite la posibilidad de rechazarlo como propuesta artística. *Martha Rosler Library* entonces es a la vez una librería y no lo es, jugando con las convenciones de las artes visuales y de la economía de la producción cultural.

La tensión, confusión e indecisión son las claves para entender este tipo de propuestas, en las cuales no se presenta una experiencia, sino que se invita a tomar un lugar dentro de ella. Existe la duda de si lo que uno ve y le rodea es arte o no es arte, pero también descubriremos la duda de si lo que uno hace es arte o no. Vamos a imaginar una indecisión no resuelta, como si fuera un juego sin ganador o el jugar en vez del juego, propuesto por Allan Kaprow, que nos permite conseguir “la participación continua como fin último” (2007:63). “No hay propósito en el jugar, excepto el de crear más juego y crear más deseo de jugar” (Manning, 2013:219); el jugar permite establecer una autonomía, en donde se propone la posibilidad y la imposibilidad de coexistir, de negociar y de relacionarse. La indecisión aquí se sujeta a una oposición dinámica basada en la negociación y la relación que se genera por la permeabilidad de los límites entre arte y vida. No podemos imaginar que en este juego tendríamos ganador, porque entonces deberíamos decidir sobre una cosa o la otra, sobre el arte o el no arte, lo que significaría dejar de participar. El derecho a la indecisión supone jugar con las normas del propio juego, buscar las fisuras y producir desplazamientos. “No existe acontecimiento, fenómeno, palabra o idea que no tenga múltiples sentidos... Una cosa es una vez esto y otra vez lo otro o algunas veces algo aún más complicado dependiendo de las fuerzas capaces de conquistarlo” (Deleuze, 1983:4). Esta indecisión activa la necesidad de interpretar, para compartir y moverse dentro de un sistema poroso, en donde las reglas están en proceso. Esta interpretación es la participación más genuina y el artista también debe estar presente en este lugar incómodo que cuestiona la naturaleza de su proyecto.

La incomodidad generada hace entender el entorno como una caja de herramientas y no como una historia. Con estas herramientas se puede responder a la frase: “¡esto lo puedo hacer hasta yo!”, como Martha Rosler quería: “Sí, por favor, hazlo”. Ella creó este espacio para utilizarse y no para ser útil. La artista en este sentido prefiere ser también espectadora. Otra forma de ver este espacio consiste en averiguar cómo el proceso de recepción no puede estar separado de su emisión y es capaz de mezclar lo que se ve de primera mano con lo que reside atrás. “Lo actual está repleto de lo virtual” (Manning, 2016:8); solo tenemos que abandonar la estructura que decide lo que sería importante y hacia dónde mirar para ver lo que está detrás de cada pantalla.

Revelar lo que está detrás del formato expositivo

Dentro y fuera de las salas expositivas algunos artistas intentan romper las normas que generan los modelos expositivos convencionales y hacen ver lo que normalmente debe ser invisible. Para ello nos invitan a participar en una reconstrucción de estos formatos, cargándose el lenguaje y los códigos semánticos preestablecidos. El espacio

de una instalación, por ejemplo, “está diseñado de acuerdo a la voluntad soberana de un artista” (Groys, 2014:54) y su interior intenta escapar del reglamento del lugar en que está instalado, como puede ser una galería o un museo. En éste a veces no se sienten normas o guías para conducir y limitar la participación del espectador, pero sí “se revela la dimensión soberana y oculta del orden contemporáneo democrático que la política en la mayoría de los casos, trata de esconder” (Groys, 2014:67).

Artistas como Mathieu Cardin prefieren invitar al espectador a la parte oculta de la escena, en donde se pueden revelar cosas y puntos que no solemos ver. En sus obras, Cardin construye espacios ficticios dentro de espacios reales para revelar lo que se esconde detrás de cada escena. Es un artista de la decepción o un agente de la verdad, describe Katerina Pansera para la exposición *Uncertain Ground* (2016), presentada en la galería Articule en Montreal. Los espacios que crea en el interior de un cubo blanco siembran la duda entre los visitantes. Son espacios abiertos e inciertos que buscan cómplices a la hora de saltarse las normas de un modelo expositivo convencional, poniendo en evidencia lo que estamos acostumbrados a ver en salas expositivas. Así se generan sujetos imprevisibles que ayudan a negociar la situación a través de múltiples experiencias, durante las cuales el artista se sitúa al lado del espectador, para ser miembros en el mismo bando, intentando mantener la duda de si lo que se ve, está en realidad detrás o enfrente. En su exposición en Articule se podían encontrar restos de su actividad detrás del espacio expositivo, al lado del baño o en lugares que no estaban previstos y no estaban en la descripción de la pieza en la sala. Cardin trabajó hasta pocas horas antes de la inauguración colocando cada objeto o dejando sus herramientas por aquí y por allá.

En estos momentos se consigue confundir la propuesta artística con la realidad y generar diálogo, negociando el contenido y el discurso. Cada uno se hace responsable de llegar a unas conclusiones, destrozando así el folleto informativo de la entrada que describe la obra. Participar aquí sería de-construir los patrones de regímenes semánticos, desde lo simple y con herramientas que pueden servir en manos de cualquiera. Es una propuesta que cualquiera ajeno al mundo del arte entendería con facilidad y, por eso, su autor no desaparece de su exposición, sino que está siempre allí para hacer dudar de lo que se puede contar, hacer que preguntemos qué hay detrás de todas las historias que vemos en forma de imágenes cada día. Frente al público que no se encuentra dentro de la propuesta, el proyecto recupera su identidad como *Arte* y sigue siendo absorbido por los espacios expositivos, libros y documentos como el presente. Fuera del espacio no se puede rescatar la experiencia, salvo de las historias que cada uno pueda contar. Lo que pasa dentro de una instalación queda en la instalación. El hecho de suspender el significado exportado de protocolos, como pasa en el interior de las propuestas de Cardin, genera un modo de posicionarse contra el acelerado consumo de signos proporcionado por nuestra cultura.

De forma similar y esta vez fuera del cubo blanco, pero dentro de un formato artístico como son los festivales, unas intervenciones, que Richard Martel denomina *maniobras*, cogen prestadas formas institucionales o administrativas para descontextualizarlas y descomponerlas con el propósito de hacer ver su estructura y transformarlas en cajas de herramientas para hacer otras cosas. En la Documenta de 1987, los NÓMADAS montó un quiosco de distribución de vinos que se llamaba *City Souvenir*. Esta maniobra interpelaba sobre todo al comportamiento: en el quisco se repartían vasos de vino gratis con la única regla de que el último pagaba toda la botella, de lo contrario no se podía seguir sirviendo (Martel, 1990:22).

Martel destaca varias características del concepto de *maniobra*, las cuales se ven reflejadas en distintos momentos de la historia. Una *maniobra* se sitúa en el lado opuesto de la institución y existe desde el momento en que la actitud artística se instala como

un comportamiento. La *maniobra* como una propuesta de investigación artística tiene sus propios orígenes, propone un pensamiento diametral y, con una actitud experimental, se mueve en relación dialéctica con la institución. La maniobra emancipa, porque deja atrás los códigos y postula una liberación que enseña que las actividades humanas son igual de importantes. Así el artista no se presenta como *especialista*, más bien como un *bricoleur*, en el sentido que le da Levi-Strauss: el *bricoleur* es apto para ejecutar un gran número de tareas diferentes. Al artista se le puede permitir cambiar estilo, parar de hacer arte o volver a hacer, repetir, estar en varios sitios a la vez, ser amateur y presentar propuestas diferentes, escapar de la monotonía. Al lado del *artista-administrador* o del *artista-bricoleur*, nosotros podemos ubicar el *artista-espectador*, el que adopta una mirada que genera nuevas posibilidades desde el no saber o desde el permiso de no utilizar ciertos códigos y protocolos y comportarse como cualquiera.

Mencionamos aquí el concepto de *maniobra* porque es una formato que exige una continua experimentación de las ideas artísticas con su entorno, como la apropiación de una situación que busca la desestabilización de los modelos propuestos por la institución, modelos que pronuncian lo que es *Arte*, con el propósito de no ver el resultado artístico como un producto de valor ni tampoco como un espectáculo. Más que nada, trata de explicarse en vez de innovar. Esto es lo que vino a hacer Mauricio Cattelan en el año 1999, cuando consiguió reunir dinero para financiar *The 6th Caribbean Biennial*, que incluía propuestas *site specific* de varios artistas conocidos y amigos suyos, bienal que finalmente consistió únicamente en pagar las vacaciones de estos artistas, amigos suyos, en San Cristóbal (Coulter-Smith, 2009:21).

La estética de la situación

Para Kirsi Peltomäki, autor del libro *Situation Aesthetics* (2010), el trabajo de Michael Asher construye una situación social para el espectador, para el participante, para el artista y para los representantes institucionales. Esta situación es igual de interesante que el carácter minimalista de su obra. El libro analiza la forma en que se desarrollan los roles en las propuestas de Michael Asher, que no solo nos revelarían las relaciones en el interior de las instituciones artísticas (lo que está atrás de su estructura y funcionamiento) sino también facilitarían experiencias más afectivas que podrían provocar cambios en la percepción del arte. La estética que plantea Peltomäki analiza las circunstancias que construyen una situación desde el entorno material del espectador, la experiencia de ver y las condiciones laborales que marcan las instituciones artísticas. Modificando temporalmente la forma en que se visibilizan las condiciones y las estructuras de formatos expositivos, se puede modificar el modo en que las personas se conectan a ciertas tareas o se ven reflejadas dentro de una situación. Así no solo se pretende cambiar la experiencia de ver arte, sino también cuestionar los roles y el hecho de cualificar lo que es arte o no. Principalmente en estas situaciones, se cuestionan las relaciones de la producción artística con la exposición y el espectador, dejando en evidencia quién está en realidad trabajando para producir el significado de una idea.

En el año 1977, Michael Asher contrató cuatro participantes para ocupar una parte del espacio de *Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA)*, mientras todo el resto estaba vacío. El artista colocó en el espacio un sofá y cuatro sillas y contrató a los participantes sin dejar instrucciones. “[Ellos] eran libres de idear sus actividades del día a día, hasta que el contexto de la situación se lo permitía” (Peltomäki, 2010:84). Puede ser que, finalmente, cada uno actuara como si fuera uno mismo, eligiendo actividades y conductas apropiadas, pero a los ojos de los espectadores ellos eran la obra y no lo que decían. La importancia residía en la labor de las relaciones sociales y todo

lo que estas podían llegar a generar. La negociación constante de los roles de cada uno mantenía en cuestión su función dentro de la sala. El resultado de esta situación estaba directamente conectado a las decisiones de los espectadores (acercándose, alejándose, preguntando, juntándose o buscando la oficina de la galería para más información), las cuales proporcionarían una experiencia distinta no solo para ellos, sino para los demás participantes y la obra misma. “En este sentido las relaciones sociales dentro de la situación funcionaron como tecnologías o modos de conducta que los participantes y los asistentes se apoderaron para sustanciar su identidad social” (Peltomäki, 2010:86). La confusión y la tensión en la galería solamente se calmaba cuando los presentes reconocían entre ellos sus diferentes roles separando así la labor del participante con la del espectador.

Durante la ejecución de este tipo de propuestas se abre una oportunidad de instalarse dentro de una experiencia para hacer coincidir al artista, al espectador e incluso al agente difusor en un espacio y tiempo donde deberían entre todos volver a negociar su rol. Si el tiempo ofrece las condiciones y circunstancias en cada situación, la participación viene a significar la necesidad de negociar los derechos y las obligaciones de cada uno dentro de estas. La logística de cada situación ofrece herramientas potentes que pueden implicar a los presentes en la negociación de sus relaciones laborales. Es muy importante que cada uno elija su posición dentro de un sistema para poder proyectarse en cualquier cambio, Joseph Beuys defendía que “si las personas llegan a conocer su capacidad de autodeterminación, algún día se establecerá la democracia a partir de esta voluntad” (Sarmiento, 2015:72). La lucha política de Beuys estaba conectada con su puesto de profesor en Kunstakademie Düsseldorf, desde donde intentó activar las condiciones y las circunstancias para provocar historias paralelas que deberían estar contadas dentro de una institución académica. En 1972, por ejemplo, y como profesor de la asignatura de escultura monumental, Beuys envió un certificado a todos los candidatos no admitidos por la Academia Nacional de Bellas Artes, invitándoles a asistir a su clase incluso en condiciones adversas. La participación viene a significar entonces el hacer arte desde la condición o función laboral o cómo podríamos hacer arte desde cualquier contexto. Hay algo que un artista puede encontrar atractivo en ser un trabajador y es el hecho de poder utilizar sus propias condiciones laborales para desestabilizar, confundir e incomodar, hacer trabajar a los demás y trabajar como los demás.

Idoia Zabaleta presentó en el Espacio Inestable de Valencia su obra *Leer y Bailar*, en 2014, en colaboración con bailarines y no bailarines. Estas presentaciones se realizaron en paralelo a un taller donde los participantes se conocían y negociaban las formas posibles de leer y bailar al mismo tiempo en el espacio escénico. Los espectadores entramos en la sala y de antemano nos avisaron que las puertas iban a permanecer abiertas y nosotros no tendríamos un sitio concreto para ver la actuación, dentro de la sala, en las butacas o la escena había copias del libro que se estaba leyendo. Mientras los bailarines leían y bailaban al unísono, nosotros deberíamos negociar nuestro lugar en esta realización escénica. Podíamos irnos, sentarnos en un sitio de las butacas, como se espera en un espectáculo de danza, o en el escenario encima de unos cojines e intentar leer a la vez con ellos, en voz alta o baja, hacer fotografías, salir a fumar y volver a entrar e imagino que también alguien podría intentar parar lo que pasaba o intentar buscar las pautas para unirse. De esta forma, la propuesta, con la excusa de leer y bailar, aprovechó para hacernos conscientes de nuestra labor o tipo de participación en la obra. Todos juntos en ese espacio perdíamos los límites que separaban cada rol y la situación se hacía confusa, pero como muy bien comentó Idoia Zabaleta en la charla que cerró la presentación, para encontrar cualquier diferencia se debe buscar entre iguales.

Desde el arte contemporáneo hasta las nuevas prácticas teatrales o planos urbanísticos, se refleja una necesidad de desarrollar lo que para Jesús Carrillo sería un cuerpo

presente. Esta necesidad de hacer visible el cuerpo de todos en una propuesta artística, además de dejar espacio para entrar a cualquier otro cuerpo, confunde y crea una situación incómoda. Es una oportunidad de estar presente, de poder estar allí y juntos sin tener que identificarse o definirse buscando un significado. Este cuerpo presente es el de un *asistente cualquiera* que está donde no se le espera estar, pero se sitúa dentro de la acción para poder medirse y compararse. La realización escénica es la experiencia conjunta de cuerpos reales, en la cual se entiende la actividad del espectador como física y no como fruto de su imaginación. Así se produce el *cuerpo presente* como ser político en el espacio público, con una potencia de resistencia que le da el no-saber para construir y buscar articular sus herramientas. Paul Ardenne plantea en su libro sobre el *Arte contextual* (2006), la existencia de distintas prácticas artísticas que buscan implicar al espectador en una acción común considerando a éste un ser político. Además, para crecer como artista dentro de estas prácticas considera necesario ese espectador, ese otro que hace existir la obra de arte prestándole su atención. “Ser artista hoy en día es hablarles a los demás y escucharles al mismo tiempo” (Ardenne, 2006:122). Es tan necesario desarrollar el rol del artista como lo es cuidar del papel del espectador o incluso adoptar ambas actitudes.

La investigación como medio artístico

En el libro, *The New Explorers* (2015), Kris Timken habla de la representación (experiencia) del paisaje americano en el arte contemporáneo dentro del trabajo de ocho mujeres artistas que se dedican a explorar su entorno a partir de actividades habituales. Situándose en el lado opuesto del concepto tradicional de explorador, ellas no buscan ofrecer una historia de éxito o fracaso desde el punto de vista de un narrador-ganador, es más, ofrecen una situación para poder crear historias. El arte es visto como la parte salvaje de un juego predeterminado, un proyecto que puede desestabilizar y conseguir un cambio en las reglas. Cuanto menos se sabe de este tipo de propuestas, más interesante se vuelve el momento de la participación, tanto para el artista como también para el participante y espectador. Estas experiencias no se pueden develar con documentos visuales y siempre van a ser completamente distintas vividas desde cerca. Las artistas no nos ofrecen una experiencia del paisaje según sus miradas, sino que nos ofrecen una experiencia dentro de tal paisaje. *The New Explorers* es una investigación, como dice Timken en su blog (thenewexplorers.com), inspirada por su travesía como artista y una experiencia personal que genera una energía social capaz de convertir cualquier propuesta en política, actuando fuera de las estructuras institucionales.

Artistas como Marie Lorenz crean proyectos de larga duración para acercarse más a lo que ya está a su alrededor, invitando al espectador a compartir una experiencia que podría considerarse nueva, pero que, en realidad, retoma una relación algo olvidada. Con su proyecto *Tide and Current Taxi* (2005 hasta ahora), ofrece la oportunidad a cualquier persona que desee desplazarse por Nueva York, a hacerlo con ella a través del río Hudson (se puede informar y coger cita en la página: www.tideandcurrenttaxi.org). Utilizando las corrientes y la marea, Marie propone subir a un bote de remos (*Rowboat*) para trasladar a un máximo de dos personas cada vez. Este proyecto lo empezó a documentar en el año 2005 y continúa en marcha hasta el momento. La artista construye las barcas, estudia las mareas y las corrientes del río. En realidad, no puedes pedir el taxi cuando lo necesitas, tienes que esperar a que las condiciones lo permitan e incluso así hay veces que se puede acabar dentro del agua. Es importante utilizar el propio cuerpo y la experiencia como conocimiento para realizar esta actividad. Marie piensa que al flotar se generan cambios en el modo en que observamos nuestro entorno. El espectador mantiene una preocupación sobre el balanceo encima del bote, mientras que absorbe los detalles de su alrededor;



Victoria Stanton. *Nothing is sacred* (2016), durante una de las citas que organizó de bajo de unos manzanos en flor

esta confusión y yuxtaposición de sensaciones pueden producir algo nuevo desde lo que ya es familiar. La artista utiliza esta proposición para activar nuevos espacios, proponiendo sensibilizar al participante sobre la manera en que percibe las cosas y también sobre los distintos modos de interactuar entre nosotros y con el medio ambiente. La relación entre artista-obra-espectador se modifica en este caso por la relación artista-paisaje-espectador.

La autora de *Tide and Current Taxi*, algunas veces sabe menos que el pasajero sobre los temas que aborda en su viaje, hecho que fuerza su relación personal, abandonando el rol de especialista para compartir una experiencia colectiva. El hecho de crear participación por necesidad es más interesante que la participación creada por la estructura, que aquí sería solo el hecho de remar. Muchas de las personas que han realizado el viaje han negado haber participado en un acto artístico. Timken apunta que la artista se revela en la ambigüedad de esta propuesta y considera que proporciona un servicio como parte de un movimiento artístico que desafía la mercantilización de sus trabajos.

La investigación artística en forma de experimento se realiza fuera de un laboratorio y sirve para compartir desde la hipótesis hasta los resultados de una investigación, es un formato que permite al artista comportarse como espectador. Victoria Stanton, en Montreal, desarrolla su investigación artística en forma de citas y con su proyecto *Nothing is sacred* (2016) pone en común el hecho de hacer nada o cómo no hacer, para solucionar o evidenciar este malentendido de la historia de la cultura occidental. En colaboración con el Centro de Difusión de Arte Multidisciplinar Dare-Dare en Montreal organizaron durante todo el año de 2016 una serie de encuentros en distintos lugares. Al llegar al punto de encuentro, uno puede ver a varias personas sentadas en el suelo y una de ellas es la artista, pero si no la conoces, puede ser que no llegues a conocerla, porque el silencio en estos encuentros puede durar mucho. Cada espectador acude a las citas porque está interesado en saber de qué se trata el *hacer nada* o porque, por ejemplo, la cita tiene lugar debajo de un manzano en flor, como también para saber a qué le ayudaría el hecho de *no hacer* o el porqué se propone. La artista, por su parte, también desea saber qué piensan los participantes, mientras acuden a un lugar para hacer nada y sin compartir una información previa. La propuesta al final intenta crear o hacer tiempo, desde una proposición de no hacer, o de hacer nada y un formato de experimento que parece haberse transformado en la parte estética de

una propuesta artística, mientras la participación responde a una necesidad de activar lo que uno ya conoce con la intención de ponerlo en común. En este encuentro no existe el rol de experto; son todos los presentes responsables de negociar este término y comprobar qué se puede hacer siendo todos espectadores.

En forma de experimento también, la artista Luz Broto realizó un taller sobre *Hacer Nada* (2015) en la Nau Estruch, Fábrica de Creación en Sabadell. Este taller invitaba a los participantes a pasar una semana, día y noche, en el interior del centro con el propósito de conseguir *hacer nada*, mientras todo el centro seguiría su funcionamiento normal. En un encuentro previo con los interesados, Luz puso en común su proposición para negociar con todos la forma de llevar a cabo la convivencia e identificar cómo se podría valorar. Aquí los participantes debían conversar y negociar las condiciones de poder conseguir convivir sin hacer nada. Finalmente, nunca se habló de qué pasó durante esa semana en el taller, como si no hubiera pasado nada.

Una investigación práctica, un *research-creation*,¹ busca la creación de un nuevo conocimiento extraído de la práctica artística, de sus repeticiones y aplicaciones en el entorno tanto institucional como también cotidiano. Este conocimiento nuevo se centra en las relaciones que se establecen dentro de un proceso *rizomático deleuziano*, para abandonar el progreso lineal de producción de ideas. El arte en este caso aparece como una forma más de desarrollarse y trabajar con los conceptos dentro de una situación concreta como un experimento epistemológico. *Research-creation* no se desarrolla desde un campo o una disciplina, por lo contrario necesita todo lo que puede actuar dentro de un contexto, lo que se conoce o lo que aún no se conoce. Necesita pensar de otro modo como un *“intermedialista: Contexto en lugar de categoría. Flujo en lugar de obre de arte”* (Kaprow, 2007:30). No serían útiles aquí los formatos o disciplinas ya marcadas y tampoco insistir en roles predeterminados. “La creatividad está siempre en los detalles dinámicos del proceso. Si se empieza a pensar en categorías la experiencia queda estancada, ya es algo y no puede ser otra cosa” (Manning, 2013:223).

Partiendo de la idea de que la producción de una propuesta artística se realiza a través de su exposición, el momento de la creación traspasa estos procesos, como consecuencia de una búsqueda para expresar esta creatividad y compartirla con *el otro*. La economía de estos actos está reflejada en su entorno material y las propias condiciones laborales de los artistas que pueden verse afectadas, o todo lo contrario, modificar la economía política establecida. Durante décadas los artistas han intentado infiltrarse en el sistema económico bien para aprovecharse de él como un parásito o para intentar cambiar parte de este. “La economía atrae el artista contextual” (Ardenne, 2002:145), las distintas formas de producción y difusión ya son parte de la estrategia y las tareas de cada artista, que cada vez amplían más sus competencias de trabajo. La ecología de sus actos atrae consigo la multiplicidad de los significados. De forma similar que el concepto de la ecología dentro de un sistema natural, dinámico y complejo, la práctica artística no solo busca dar forma a una experiencia, sino también desarrollarse en relación a su entorno material y estético.

Los proyectos artísticos no aplican su juicio sobre un sujeto, sino que aplican su sensibilidad al articularlo de distintas formas, de modo que parecen experimentos que una vez en contacto con un público cobran interés y pueden dar resultados. Los proyectos artísticos que hemos revisado hasta aquí utilizan el arte como modo de introducirse en la vida, encontrar uno su lugar o crearlo, situarse y situar a los demás también. Los artistas utilizan todo lo que tienen a mano para crear estos lugares y no solamente los métodos tradicionales. “Hoy podemos reconocer no sólo el habla, pero también la enseñanza como un medio artístico” (Bishop, 2012:245).

1. “An approach to research that combines creative and academic research practices, and supports the development of knowledge and innovation through artistic expression, scholarly investigation, and experimentation. The creation process is situated within the research activity and produces critically informed work in a variety of media (art forms)”. Página oficial del Gobierno del Canadá, Consejo de Investigación de las Ciencias Sociales y Humanidades.

Ya no parece necesario distinguir entre categorías, un resultado artístico puede ser tanto un taller o un seminario, como un objeto escultórico o un paseo. De esta forma cualquiera puede esculpir apropiándose de ciertas condiciones y actividades de su entorno para hacer proposiciones en donde no se está evaluando un sujeto, sino se proponen varias formas de hacer con este, “[el artista] está utilizando el valor para crear potencial relacional desde el propio sujeto de interés” (Manning, 2008). De esta manera la función del arte trata de visibilizar unas realidades participativas que de forma general consideramos dadas o pasamos por alto dentro de nuestras democracias contemporáneas. Las proposiciones funcionan por un lado al incluir al espectador en estas realidades y exhibir este proceso, hacerlo público, y, por otro, al ser todos espectadores que actúan por intereses propios. Joseph Beuys defendía que no es posible realizar un trabajo científico sin relacionarse con el mundo.

Siendo espectador

Los proyectos artísticos una vez realizados pueden convertirse en una experiencia estética y como tal están destinados a ser un producto y perder las características que hemos analizado hasta aquí. Su autor volverá a ser el autor y los espectadores ya no participarán como usuarios, sino consumidores. Su formato creado para confundir y desvelar, volverá a establecerse como categoría o incluso a ser una estrategia para conseguir más público. Pau Chan nos explica que “el arte utiliza cosas para hacer sentir su presencia. Pero el arte no es una cosa. [...] el arte es más y a la vez menos que una cosa” (2011:4). Por eso, en propuestas multidisciplinares, en donde se propone hacer arte desde cualquier objeto o sujeto, no se presenta solamente una idea, sino el potencial de esta para aprovechar lo que hay a su alrededor y llegar a producir una experiencia o un ambiente. Se puede reproducir un tipo de espacio fuera del lugar que le correspondería, presentar lo inadecuado, provocar confusión por intercambiar las normas o dejarse llevar por el potencial de una idea para abandonar lo convencional. En la ficha técnica de estas propuestas puede faltar el título, el medio de realización y hasta confundir la fecha de su ejecución. Pero aquí es más importante el momento de su realización escénica y su enfrentamiento con su público-participante. Son proyectos artísticos en los que sus autores están esperando la experiencia inesperada, hecho que una vez acabado se convierte en experiencia estética, con ficha técnica en la que aparecerán identificados como *Arte* y estar en libros y textos como este, es más, los propios artistas arropados con estudios de Máster o Doctorados están entrenados para escribir ellos mismos estos textos. Pero ellos, en realidad, siempre podrán mantener en duda al lector; el truco es no dejar leerse de forma lineal-académica. Ser artista por un momento en una obra en la que has entrado como participante o ser espectador en una de tus propuestas —o como Fela Kuti en una canción nos advierte: *you have to be a student and not just the teacher*— es una de las claves para mantenerse inquieto y negociar tu rol en cada situación por separado, intentando llegar hasta donde se puede y no hacia donde en su principio se había planteado llegar. Por esta razón aquí no se exponen unas conclusiones que podrían seguir la línea del texto, sino que se quiere invitar al lector a entrar en el texto, permitiéndole decidir hacia donde desea llevarlo según sus intereses.

Espectador y actor (lector y escritor) no son papeles intercambiables, son roles que se comparten durante un periodo concreto de tiempo que dura mientras está en marcha un proyecto y acaba con la exposición de sus resultados (leer y llegar a conclusiones). El público al fin somos todos, no cada uno individualmente pero sí como una masa, los que asisten, leen, miran, interpretan, participan; algo más parecido a un número que se mueve dentro de los espacios de arte no para comprar y vender sino para consumir la producción artística de forma abstracta, como si fuera otra obra de arte en paralelo que se desarrolla, en contra de su entidad como masa, conducida por los

intereses personales de cada uno y no por un interés general. Este consumo abstracto de la producción artística forma parte de la ideación de algunos proyectos y muchas veces pone en duda el cómo participar en estos.

La emancipación puede llegar a significar para el espectador según Jacques Ranciere, “el difuminar la oposición entre aquellos que miran y aquellos que hacen, aquellos que son individuales y aquellos que son miembros de un cuerpo colectivo, no necesariamente mezclarse pero sí romper el concepto de una barrera entre ellos” (2009). Si el espectador emancipado es el que sabe qué hacer con lo que está viendo, un *artista-espectador* será el que relaciona lo que ve con lo que hace, y un *artista-asistente cualquiera* será el que hace sin aplicar un conocimiento específico sobre lo que ve. Espero que este texto se pueda parecer a éstas propuestas donde se produce mientras se exhibe y “se afirma que se comparte una experiencia no por ser lo que es, sino por cómo se está afectando la experiencia del hacer” (Manning, 2016:7), y dónde se puede generar una conciencia artística no necesariamente marcada como *Arte*. Propuestas como las que realiza el coreógrafo Jérôme Bell para poner en duda qué es la danza, invitando al escenario a personas ordinarias para declarar su rol de ciudadanos. Si consideramos la producción artística a la vez como coreografía, puesta en escena, performance, escultura, dibujo, pintura, actividad, proyecto social-colaborativo, etc., no hablaríamos de disciplinas, sino de participación.

Bibliografía

- » Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual*. Murcia: CENDEAC.
- » Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso Books.
- » Chan, P. (2009). "What Art Is and Where it Belongs". *e-flux journal* 1 (10), [en línea]. Consultado el 15 de febrero de 2017 en
- » www.e-flux.com/journal/10/61356/what-art-is-and-where-it-belongs
- » Coulter-Smith, G. (2009). *Deconstruyendo las instalaciones*. Madrid: Brumaria.
- » Deleuze, G. (1983). *Nietzsche and Philosophy*. New York: Columbia University Press.
- » Groys, B. (2014). *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- » Kaprow, A. (2007). *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora.
- » Manning, E. (2008). "Creative Propositions for Thought in Motion". *INFLexions* 1 (1) [en línea]. Consultado el 30 de junio de 2016 en http://www.inflexions.org/n1_manninghtml.html
- » Manning, E. (2013). *Always more than one: Individuation's dance*. Durham and London: Duke University Press.
- » Manning, E. (2016). "The Pragmatics of Useless". *Political Theory* 8 (45), [en línea]. Consultado el 15 de febrero de 2017 en <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0090591715625877>
- » Martel, R. (1990). "Desestabilización del Modelo Imperante". *Inter Art Actual* 12 (47). 16-23.
- » Peltomäki, K. (2010). *Situation Aesthetics – The Work of Michael Asher*. Massachusetts: The MIT Press.
- » Ranciere, J. (2009). *El espectador emancipado*. *Esferapública* [en línea]. Consultado el 30 de junio de 2016 en <http://esferapublica.org/nfblog/el-espectador-emancipado>
- » Timken, K. (2015). *The New Explorers*. United States of America: Conveyance Press.
- » Wright, S. (2013). *Toward a Lexicon of Usership*. Eindhoven: Van Abbemuseum.