

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO
Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

Las Relaciones de Poder en el Arte Relacional

Proyecto de Investigación

Pamela Alejandra Cevallos Amores

Ana María Garzón Mantilla Ma., Directora de Tesis

Artes Liberales

Trabajo de Titulación presentado como requisito

para la obtención del título de Licenciada en Artes Liberales

Quito, 20 de agosto de 2015

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

HOJA DE CALIFICACIÓN DE TRABAJO DE TITULACIÓN

Las Relaciones de Poder en el Arte Relacional

Pamela Alejandra Cevallos Amores

Calificación:

Nombre del profesor y título académico: Ana María Garzón Mantilla, M.A

Firma del Profesor: _____

Quito, 20 de agosto de 2015

© DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído la Política de Propiedad Intelectual de la Universidad San Francisco de Quito y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo de investigación quedan sujetos a lo dispuesto en la política.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de investigación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma:

Nombre: Pamela Alejandra Cevallos Amores

Código: 00103958

C. I.: 1713671574

Lugar y Fecha: Quito, 21 de agosto de 2015

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Betty Amores y Jorge Cevallos y al resto de mi familia por ser tan comprensivos, dejarme estudiar lo que más me apasiona en la vida y por amarme incondicionalmente. A Nelson por ser todo lo que necesitaba que sea en el momento justo. A Carita y Samba por no dejar que me derrumbe en los ratos difíciles.

RESUMEN

El arte participativo propone involucrar al espectador y construir su obra en relación a las experiencias que se generen alrededor de ella. En este trabajo de investigación se analizan obras de arte relacional realizadas entre 2001 y 2009 por Tania Bruguera y Santiago Sierra, en donde se hacen evidentes las relaciones de poder entre artista y espectador.

Mi curiosidad surge desde la contradicción, aunque el arte relacional pretende balancear al arte y el sujeto, su relación con el espectador será siempre autoritaria e inequitativa. ¿En qué consiste esta lucha entre artista y audiencia? Propongo descomponer las políticas que rigen dentro de esta relación para así entender sus consecuencias.

ABSTRACT

Participatory art aims to involve the spectator with the artwork. The artist frames the narrative of the piece for the audience; the audience then reacts constructing a real-time experience which is the art piece. This research paper analyzes relational art pieces, created around 2001 and 2009 by Tania Bruguera and Santiago Sierra, which show the evident presence of a system of power relations between the artist and the spectator.

My curiosity emerges from the contradiction regarding power in relational art. Even though the relational artist means to encourage the audience to participate in the artwork as an individual, this action fails to change the authoritarian nature of the power relations within the narrative and the distribution of the sensible. What is involved in this power struggle? In my argument, I will deconstruct the politics to better understand the relationships of power and their consequences.

JUSTIFICACIÓN

En mi adolescencia descubrí que me gustaba ver y pensar el arte. Mi búsqueda no se acerca a lo bello o lo perfecto, lo que me interesa es el arte que no entiendo. Me gustan las obras que me generan preguntas, que salen del espacio del lienzo, que se expanden en la sala del museo y se quedan rondando en la mente de quién se atrevió a mirar.

En esta búsqueda por arte que no entiendo me encontré con el arte relacional a través de una experiencia “vandálica”, participando en una obra en donde me sentí excluida como espectadora. Esta experiencia despertó en mí un sentimiento entre libertad y culpa, y generó cuestionamientos que cambiaron mi forma de ver el arte contemporáneo y su función, tanto en el museo como en la sociedad.

Uno de los objetivos del arte- más evidentemente, desde la modernidad- fue hacer que este sea disponible para todos los sectores sociales eliminando la exclusividad del acceso al arte a las clases sociales más altas y de su consumo como un *commodity*. En ese sentido, y como investigadora de arte contemporáneo, he visto la constante necesidad de justificar mi propia práctica profesional e investigativa, explicando por qué la misma es necesaria y tiene valor.

Esta investigación explora las preguntas que surgieron luego de mis experiencias con el arte contemporáneo sobre todo cuando tiene que ver con el poder del artista como ser que imparte conocimiento y cultura por sobre la audiencia. Me interesa especialmente entender que estas relaciones continúan en el arte relacional, un arte que propone relaciones equitativas con la audiencia.

Tabla de Contenidos

1. Tabla de figuras.....	<u>9</u>
2. Introducción.....	<u>10</u>
3. ¿Cómo surge el arte relacional?	<u>15</u>
4. La paradoja del arte relacional	<u>26</u>
5. Las relaciones de poder artista-audiencia	<u>31</u>
a) Tania Bruguera, moldeando narrativas.....	<u>38</u>
b) Santiago Sierra, el artista cómo burgués.....	<u>44</u>
6. Conclusiones	<u>50</u>
7. Bibliografía	<u>53</u>

1. Tabla de figuras

1. Figura 1: Célula Urbana. Registro del Performance "Sin Título (Bogotá, 2009) de Tania Bruguera". Obtenido de esferapublica.org.....[39](#)
2. Figura 2: Ilustración 2 Santiago Sierra, 133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio, Arsenal, Venecia Julio de 2001. Still del video.[45](#)

2. Introducción

Al observar una obra de arte en un espacio de exhibición (museo, galería de arte o sala de exhibición) la audiencia se enfrenta con una serie de conceptos que prevalecen desde la creación del museo en el siglo XVIII. Estos conceptos son adquiridos *a priori* de la visita al espacio de exhibición: lo que vamos a observar es algo valioso y digno de admirar, es una fuente de conocimiento y cultura, y fue elaborado por una artista¹.

Aunque los intentos de democratizar los espacios de exposición de arte han sido válidos, nos encontramos con una realidad en donde no existe una sola audiencia sino que los públicos son distintos dependiendo de su clase social, niveles de educación, edad, género, grupo étnico y social, entre otros distintivos. Con públicos distintos, las experiencias en el museo también varían y el esfuerzo del museo de arte contemporáneo se dirige hacia la constante adaptación a esos públicos.² Ahora bien, es necesario pensar también en que la idea de virtuosismo artístico y la formalidad presente en el espacio del museo prevalecen en las audiencias menos experimentadas y menos conocedoras del arte contemporáneo.³

Las asistentes al museo siguen entendiendo al arte como una virtud y al artista como un personaje elevado y rico por su conocimiento lo cual gesta una primera relación de poder entre artista y espectador, dentro de la cual el primero tiene la facultad para mostrar sus

¹ De ahora en adelante esta investigación usará el género gramatical femenino como genérico.

² Obtenido de Rice Danielle. "Museums: Theory, Practice, and Illusion", *Art and its Publics: Museum Studies at the Millenium*. Editado por Andrew McClellan. (Oxford: Blackwell Publishing, 2003) p. 92

³ *Ibíd.* P. 87

pensamientos o entregar un mensaje, en tanto que el espectador debe admirar, dado que ha asumido que no tiene las capacidades del artista.

Por otra parte, la obra de arte es considerada por los espectadores como un objeto de valor cultural e intelectual. Dicho valor se debe a lo que Benjamin denomina el *aura*, es decir la suposición de que la obra es única e irreproducible⁴, sin embargo este concepto muta con la era de la reproductividad técnica⁵. Con la creación del ready made, los espacios del museo comienzan a mostrar objetos comunes y a situarlos en lugar de lo extraordinario. La obra en el arte postmoderno ya no adquiere su aura por su unicidad sino por el espacio y el momento histórico en el que se presenta⁶. En este sentido, una obra adquiere su valor en la medida en que esta tome vida, una obra es única mientras esta se ubique en el momento y el lugar específico⁷ para que se pueda apreciar su aura.

Durante la Ilustración, el arte logra cierta autonomía con respecto a la representación religiosa y aristocrática. Este proceso hace posible la implementación de espacios de exhibición, con los cuales el arte pasa de ser monopolio de la monarquía y su corte a abarcar a un segmento de la burguesía que va constituyéndose en una élite intelectual. Entonces, la apreciación del arte durante la ilustración era un símbolo de prestigio, poder y educación y

⁴ Obtenido de Benjamin, Walter. "Art in the age of mechanical reproduction." En *Photography in Print*. Editado por Vicki Goldberg. (Nueva York: Simon and Shuster, 1981) pp. 319-334

⁵ Es decir, los avances en la fotografía, las películas, la televisión, la mayor rapidez en la comunicación. También implica la posibilidad de hacer copias perfectas y transportarlas fuera del museo.

⁶ Citado de: Groys, Boris. "Art in the Age of Biopolitics". En: *Art power*. (MIT Press, 2008) 64.

⁷ Findlay, Michael. "Thalia". En: *The Value of Art: Money, Power, Beauty*. (Londres: Prestel Verlag, 2014), 15.

quiénes podían tener acceso a los espacios de exhibición gozarían de un status más alto dentro de la sociedad de la época.⁸

Para el siglo dieciocho la burguesía ilustrada estaba interesada crear una relación entre el arte y los ideales de conocimiento y cultura a los que aspira. Adicional a esto, se crean varias organizaciones de críticos y vendedores de arte, quiénes junto con el museo seleccionan qué arte debe ser recordado y qué arte no, en otras palabras determina qué arte es “buen arte”, esta es una inmensa fuente de poder que define la continuidad o no de un artista en la historia⁹. El museo es un espacio que guarda todo aquello que fue valioso en el pasado, lo preserva y lo cuida, durante la Ilustración se aprecia la necesidad del museo en la sociedad moderna, como un espacio de aprendizaje y aculturación de la sociedad.

Debido al poder que poseen el arte y las instituciones artísticas, se requiere que la audiencia mantenga ciertos comportamientos y códigos sociales sobre cómo observar arte. El adecuado seguimiento de estos comportamientos denota sensibilidad y un conocimiento artístico que es altamente valorado, además que regula la experiencia del espectador frente a la obra.

Para el siglo diecinueve, el espacio del museo era altamente apreciado y presente en las principales ciudades europeas como una demostración de desarrollo cultural, el estado abrió estos espacios al público general. Simon Sheikh resalta este papel educativo durante esta etapa; “Las exhibiciones debían agradar a la vez que enseñar, es por esto que necesitaban

⁸ Obtenido de McClellan Andrew. “A brief history of the Art Museum Public”, *Art and its Publics: Museum Studies at the Millenium*. Editado por Andrew McClellan. (Oxford: Blackwell Publishing, 2003) p. 3

⁹ *Íbid.*

involucrar al espectador en relaciones de poder y conocimiento”¹⁰, el espacio de exhibición no sólo tenía la función de presentar obras de arte a un público sino que se posicionó como un espacio de intercambio social y de demostración de identidad. En una exhibición el público está sujeto a estos códigos sociales, mientras que la artista y el museo, como autoridades de lo sensible obtienen mayor libertad en su actuar.

Al hablar de sensibilidad en realidad regresamos a la idea propuesta por Kant sobre lo *sublime* y el carácter de *genio* que posee la artista debido a su capacidad de creación, “genio es la capacidad innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte”¹¹. El otorgar a la artista el poder de interpretar el lenguaje de la naturaleza para crear una obra de arte provoca que se la coloque en un nivel mayor de conocimiento y sensibilidad haciendo que esté por sobre el espectador en todas las ocasiones.

Aunque el concepto de *genio* de Kant haya sido refutado por la modernidad, es innegable sostener que existe una diferenciación entre una artista y una persona. Rancière se refiere a esta diferenciación como la “división de lo sensible”:

“La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad. Así pues, tener tal o cual ‘ocupación’ define las competencias o incompetencias con respecto a lo común. Esto

¹⁰ Citado de Sheikh, Simon. “Constitutive effects: The techniques of the curator” *Curating Subjects*. Editado por Paul O’Neill. (Londres: Open Editions, 2007) pp.174-185

¹¹ Citado de Kant Emmanuel. “Las bellas artes son artes del genio” *Crítica del Juicio*. (Madrid: Espasa Calpe, 1977)

define el hecho de ser o no ser visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común, etcétera.”¹²

Analizaremos a profundidad cómo la división de lo sensible construye las relaciones de poder, sin embargo es esencial comprender que la artista y la audiencia se encuentran en diferentes niveles de lo sensible debido a su ocupación, el lenguaje que utilizan, el tiempo y el espacio que ocupan, el conocimiento y la experiencia artísticos. Se necesita pensar también en que las relaciones de poder en el arte contemporáneo difieren de las del arte moderno, sobre todo debido a que en el arte contemporáneo requiere una intención de crear reflexión sobre una problemática social. El arte contemporáneo busca sacar a flote el individuo político presente en la audiencia que se encuentra frente a una obra de arte contemporáneo.

En esta investigación abordaremos cómo estas relaciones de poder reguladas por la división de lo sensible actúan en el contexto del arte relacional. Veremos que aunque la intención de la artista sea integrar a su audiencia para construir la obra, esta actitud se basa en una relación desigual en donde la artista delega, instruye o provoca y la audiencia se somete a la búsqueda de conocimiento y experiencia artística.

Para este propósito analizaremos dos obras de arte relacional *Sin título (Bogotá, 2009)* de la artista cubana Tania Bruguera y *113 Personas Remuneradas para teñir su pelo de rubio* de Santiago Sierra (2001), en donde las relaciones de poder se vuelven evidentes y las relaciones entre artista y audiencia se vuelven conflictivas y en ocasiones provocan incomodidad en el público.

¹² Citado de Rancière Jacques, “La división de lo sensible. Estética y política” Traduce Antonio Fernández L. (Santiago: Centro de Investigación de Artes visuales, 2009)

Así mismo, esta investigación se sustenta en la teorización realizada por Jacques Rancière acerca del *Espectador Emancipado* y la *División de lo Sensible* pues dentro de dichas obras analiza las relaciones que el artista intenta crear con la audiencia y las caracteriza. Así también utilizaremos las diferentes teorías sobre arte participativo propuestas por Claire Bishop, Nicolás Bourriaud, Jean Luc Nancy, Boris Groys. Y se utilizará los conceptos de poder propuestos por Michel Foucault.

Comenzaremos por realizar una introducción y conceptualización del arte relacional para entender bajo que contexto surge y cuál es su objetivo al incluir al espectador como elemento que activa su obra, para luego analizar cómo se estructuran las relaciones de poder entre artista y espectador.

3. Cómo surge el Arte Relacional

Las primeras intenciones de arte participativo se dieron durante las vanguardias, Movimientos como el Dadá, Fluxus, el futurismo y los situacionistas comenzaron a crear una obra en donde la función de la espectadora no sólo sea de observar sino que intervenga en el transcurso de la obra¹³. La participación como parte de la obra de arte comienza con los happenings y con las artes performativas a través de las cuales la audiencia se ve introducida a la obra siguiendo las instrucciones otorgadas por la artista. Estas obras tenían la característica de ser efímeras e irrepetibles y su resultado dependía de las actitudes tomadas por el público participante.

¹³ Citado de Bishop, Claire. "Artificial Hells: The Historic Avant Garde". *Artificial Hells*. (New York: Verso, 2012), 43-45.

Vemos una evidencia de estas posiciones en manifiestos futuristas; a modo de ejemplo: En su manifiesto sobre el Variety Theatre de 1913, Marinetti habla sobre la necesidad de que el arte sea participativo. Propone cambiar la relación audiencia-obra en la que el espectador se mantiene estático, como un voyeurista, y sugiere que el teatro debe buscar la colaboración del público, motivando a que se una “ruidosamente a la acción”¹⁴.

La obra de arte cambia a partir de las vanguardias pues se modifica su naturaleza tradicional de objeto de admiración para convertirse en un objeto común situado en un contexto que le da su valor artístico. El cambio consiste en lo que Eco llama “obra abierta”¹⁵, pues no impone significaciones acerca de los signos representados en ella sino que los deja abiertos a la lectura de quién interprete la obra de arte. Eco además argumenta que las obras abiertas son informales, es decir, carecen de una forma que sirve de estructura¹⁶. Como consecuencia el valor del objeto artístico, que es la obra de arte, se redefine pues deja de ser intrínsecamente valioso y son las diferentes lecturas alrededor de la obra las que obtienen una importancia inusitada, esto provoca el nacimiento del arte conceptual.

Al romper con la importancia del objeto material, el museo tradicional del siglo dieciocho tuvo que cambiar en el siglo veinte, pues a fin de cuentas el museo tradicional era un espacio que coleccionaba, organizaba y preservaba objetos. Las artistas comienzan a interesarse por adentrarse en la vida común y la realidad social y el museo tuvo que adaptarse a este interés social.

¹⁴ Citado de Marinetti, Filippo Tommaso. En *Marinetti-Selected Writings*. Edited by Robert Willard Flint. (Nueva York: Secker and Warburg, 1972), 126-31.

¹⁵ Citado de Eco, Umberto. “La obra abierta en las artes visuales”. *Obra Abierta*. (Barcelona: Editorial Ariel, 1990), 193-225.

¹⁶ *Ibíd.*

El interés del museo en el siglo veinte toma un giro hacia lo social y se enfoca en las necesidades que el museo podría cumplir con la sociedad. En Estados Unidos este cambio coincide con la Gran Depresión y con el proyecto gubernamental *The New Deal*, que empleó a cientos de artistas dentro y fuera de Estados Unidos para realizar murales, esculturas, fotografía documental y centros culturales. El incentivo hacia la creación de estas obras y centros culturales se basa en la idea de que un país con cultura es un país con bienestar y que el arte no podía ignorar la realidad social¹⁷. La creación de proyectos gubernamentales como *The New Deal*, surgen en una etapa en donde las artistas buscaban tener un lugar dentro de la realidad social; a la vez el estado se beneficiaba no sólo culturalmente con las obras sino que muchos de los resultados, por ejemplo las fotografías tomadas para la F.S.A¹⁸, W.P.A¹⁹ et al, sirvieron para documentar los niveles de pobreza en ciudades rurales, y finalmente fueron publicados en libros, revistas y periódicos.

En el museo de los años 30 abría un lugar para la interacción del público dentro del museo, la idea de la mediación y de la educación a través del museo, las instituciones comenzaron a tener una visión distinta sobre el propósito del arte como explicaba Victor D'Amico, director del área educativa en el MoMA en los años 30 “el arte es la expresión de la cultura y la sociedad [...] aislar a la obra de arte de su contexto y presentarla sola en una vitrina de vidrio significa privarla de su complejidad lo que le otorga sentido y belleza”²⁰. Con esto D'Amico sugiere que es necesario crear un contexto y una mediación para presentar una

¹⁷ Obtenido de Emerson Strycker, Roy. “The FSA Collection of Photographs.” En *Photography in Print*. Editado por Vicki Goldberg. (Nueva York: Simon and Shuster, 1981) pp. 349-354

¹⁸ Por sus siglas en inglés: Financial Service Authority.

¹⁹ Por sus siglas en inglés: Work Progress Administration.

²⁰ D'Amico, Victor. Citado en McClellan, Andrew. “A brief history of the Art Museum Public”, *Art and its Publics: Museum Studies at the Millenium*. Editado por Andrew McClellan. (Oxford: Blackwell Publishing, 2003) p.24

obra, su objetivo es ser presentadas al público que muchas veces desconoce el sentido de la obra y que necesita ser impulsado a situarse en el espacio-tiempo en el que la obra se encuentra. Esto se opone a la idea modernista de que la obra deba hablar por sí misma y que el ambiente en el museo debe ser silencioso y expectante, e impulsa a un mayor dinamismo en la presentación de la obra en el museo.

La estética de la belleza pierde cierto peso en el arte desde el siglo XX y la estética de la política encuentra mayor relevancia coyuntural. “Las artistas y teóricas del arte quieren estar involucradas y comprometidas, política y culturalmente con su realidad social; quieren reflejar su identidad cultural, expresar deseos, entre otros.”²¹ Este cambio de perspectiva, desde la idea de la artista como genio hacia la idea de una artista comprometida con lo social, marca una diferencia en cómo se forjan las relaciones con la audiencia. La audiencia en el arte post moderno, que una vez fue ignorada, se encuentra con artistas comprometidas para que su obra tenga un impacto positivo en su sociedad. Desde ese momento, la intención de la obra va más allá de otorgar un simple placer estético, el cual ha servido como un distractor de las realidades sociales²².

El arte participativo surge a finales de los años ochenta, coincidiendo con varios conflictos políticos, y nuevas plataformas artísticas puede consistir en una acción determinada por la artista en donde delega un papel narrativo a cada participante. La obra participativa sólo se activa cuando la espectadora recibe la obra y la procesa asociándola con experiencias vividas y aprendidas, el objetivo de este tipo obra es que las participantes se vuelvan

²¹ Citado de: Groys, Boris. “On the New”. En: *Art power*. (MIT Press, 2008) 30.

²² Traducido por la autora, en McEvelley, Thomas. *What is at stake in the culture wars?*. En *Beauty is nowhere: Ethical issues in art and design*. (Routledge, 2013.)

conscientes de su papel como individuos en la problemática propuesta por la artista. Para que una obra de arte sea participativa las artistas utilizan elementos de la teatralidad para incrementar el impacto de la obra en las personas participantes, se utiliza el performance, la obra de teatro, el happening entre otras obras performativas.

El arte postmoderno se propone crear un concepto más complejo del museo, entendiéndolo no sólo desde una perspectiva curatorial o educativa, sino desde los motivos por los que las personas lo visitan. Para los años 90 se sabe que el museo es un espacio que es utilizado no solo para observar arte y aprender lo que se presenta en él, sino que es un espacio de esparcimiento, en donde se ocupa el tiempo libre. El museo, entonces debe adaptarse a esta realidad y crear una experiencia dinámica en el espectador, en dónde la audiencia no sea instruida y educada alrededor de la sala de exhibición sino que se creen lecturas propias y se abran espacios para distintas interpretaciones.

“(El museo)[...] motiva a tener distintas lecturas de las colecciones e invita a los visitantes a descubrir rutas alternativas. Esto implica, que el museo se presenta a sí mismo tanto para el crítico como para el turista, tanto para el artista como para el visitante ‘ordinario’: en su diseño se esfuerza por la ‘interpretación’ y la ‘contemplación’ a la vez que por el ‘espectáculo’ y la ‘experiencia’²³

Esta visión se conecta claramente con la estética relacional planteada por Bourriaud que propone que toda obra de arte es relacional pues siempre puede ser interpretada por una audiencia que se rodea por un contexto social determinado, que discute sobre la obra, su valor,

²³ Obtenido de Prior, Nick. “Having One’s Tate and Eating it”, *Art and its Publics: Museum Studies at the Millenium*. Editado por Andrew McClellan. (Oxford: Blackwell Publishing, 2003) p.65

su representación simbólica, entre otros parámetros de la interpretación. La participación como elemento de obras de arte, por lo tanto está incluida dentro de esta estética relacional, siendo su objetivo principal buscar una interacción entre obra y espectador.

Para Bourriaud el arte contemporáneo debe “crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las ‘zonas de comunicación’ impuestas”²⁴. El espíritu de un espacio relacional es libre en el sentido de que todo lo que allí se realice es válido y permitido pues está respaldado tanto por un discurso desde la artista como por la validación del arte como instrumento social.

Pero además de la necesidad de crear espacios de libre intercambio dentro del arte contemporáneo, la asociación entre las personas que participan en una obra crea una fuerza, un poder que reside en la cohesión social. “La cohesión social es una fuerza emancipadora y la única esperanza razonable de libertad a la que los humanos pueden aspirar”²⁵, el argumento que Bauman presenta nos demuestra que cuando varios sujetos excluidos de una actividad o de un grupo se asocian crean un nuevo compuesto social, una unión de individuos cuyas experiencias convergen. Una vez creado este compuesto social el poder de influencia se vuelve mayor.

En este sentido, la teoría de la estética relacional exhorta a los artistas para que creen obras que permitan activar el potencial coercitivo en sus obras. Esto ocurre con más fuerza en

²⁴ Citado de Bourriaud, Nicolas. La obra de arte como intersticio social. *Estética Relacional*. Ed. Adriana Hidalgo. (Buenos Aires: 2008) p. 16.

²⁵ Citado de Bauman, Zigmund. Prólogo, Emancipación. *Modernidad Líquida*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003) 22.

el arte participativo que desafía a la audiencia a salir de su estado de pasividad y permitir que la misma construya los significados en la obra.

El arte postmoderno y luego, con mayor fuerza, el arte contemporáneo resuelve asumir una posición política frente a las situaciones sociales que afectaban a la población mundial. Para Jacques Rancière, el arte contemporáneo se preocupa por la pérdida de vinculación social, por la crudeza de lo humano o intenta empoderar identidades amenazadas para expresar inconformidad política.²⁶

Es esencial entender que cuando hablamos de política no nos referimos a las políticas normativas de la sociedad, que mantienen el orden y evitan que se rompan las barreras éticas y jurídicas ejercidas por los gobiernos. Hablamos de la política como un conjunto de procesos hacia la emancipación y la igualdad, que existe cuando utilizamos nuestra individualidad para construir una identidad común. Pensamos en política cuando asumimos una posición de defensa al otro, convirtiéndonos en ese otro. (Rancière, 1992)

Abordar el arte desde lo político resalta la necesidad de evidenciar los problemas que aquejan a la sociedad, de ser un testimonio que reclama por qué los órdenes del poder sean modificados y balanceados. Utilizar al arte como una herramienta de acceso hacia la representatividad del individuo y de la sociedad es esencial pues “lo político es el lugar donde la comunidad como tal está puesta en escena”²⁷, es decir que vernos como seres políticos

²⁶ Rancière, Jacques. "Politics, Identification, and Subjectivization." October 61, no. The Identity in Question (1992): 58-64. Accessed January 10, 2012. <http://www.jstor.org/stable/778785>.

²⁷ Traducido por la autora, citado de Jean-Luc Nancy, Prefacio de *The Inoperative Community*. (Minneapolis y Oxford: University of Minnesota Press, 1991) xxxvii.

dentro de nuestra comunidad significa que adquirimos el concepto de comunidad a través de la experiencia artística.

Sin embargo, el encuentro de la audiencia con una obra de arte contemporáneo no es necesariamente amistoso, provoca disgusto, frustración, molestia e inclusive humillación, y esto se debe a que la obra de arte contemporáneo utiliza la contradicción para expresar el objetivo de la obra. Boris Groys incluso argumenta que ante la gran cantidad de visiones y posturas, el arte contemporáneo argumenta que es el choque entre visiones lo que caracteriza al arte contemporáneo.

El arte contemporáneo representa el exceso del gusto, e inclusive la pluralidad de gustos. En este sentido es el exceso de una democracia pluralista, un exceso de igualdad democrática. Este exceso estabiliza a la vez que desestabiliza el balance democrático del gusto y el poder. Esta paradoja es, en realidad, lo que caracteriza al arte contemporáneo en su totalidad²⁸

Entonces, lo que sucede en la obra de arte relacional es que se intentan balancear tanto los intereses de la artista, que construye y piensa la obra, como los intereses y reacciones de la audiencia. Cuando ambos intereses colisionan surge esta paradoja, sin embargo la lucha de intereses es constante.

Un ejemplo de obra participativa en la que se activa el potencial social a través de acciones problemáticas e incómodas es la de Jeremy Deller “Battle of Orgreave” (2001 -), quién organizó un *reenactment* de un enfrentamiento entre un grupo de mineros y policías ocurrido en 1984, este conflicto tuvo una importancia política para el gobierno británico pues

²⁸Citado de: Groys, Boris. Introducción a *Art power*. (MIT Press, 2008) pp.1-9.

representaba el rechazo a un movimiento de trabajadores mineros y a demostraciones sociales de tipo ‘socialista’, que eran rechazadas por la primera ministra Margaret Thatcher. Por este motivo se ordenó que se tomen medidas represivas en contra de la movilización.

La obra de Deller ocurre en varios niveles, el objetivo central era organizar un *reenactment* de la batalla acompañado por un filme documental. Para este propósito el artista realizó varias reuniones entre los miembros de la comunidad a fin de que sean ellos los que determinen los motivos y objetivos de la obra. La reconstrucción de esta batalla generó fuertes actos de violencia por ambas partes, especialmente por parte de los policías que se enfrentaron a los protestantes desde caballos y con perros policiales. Deller intentaba realizar una operación casi terapéutica al repetir un evento que golpeó fuertemente a este pueblo y al país entero por la crudeza de la represión. Los testimonios de las personas reflejan que por el lado de los mineros, existía un sentimiento de indignación por la injusticia a la vez que un sentimiento de orgullo por haber luchado en la batalla pues finalmente los formó como personas, y por el lado de los policías existía un sentimiento de culpa y de injusticia pues se sintieron usados por el aparato estatal para defender valores políticos que no los representaban completamente. Las personas que participaron en la obra sentían una necesidad de recordar el momento del enfrentamiento, “se trata de confrontar lo que pasó y no tener miedo de verlo de nuevo, discutirlo y no tener miedo de ello, especialmente para las personas afectadas y los propios mineros”²⁹. El proyecto, que puede parecer excesivo, provocador y violento, sirvió para recuperar memorias perdidas acerca de la batalla, para cerrar un momento doloroso en la vida de las personas involucradas, mirar el conflicto con otras perspectivas, para que ambos

²⁹ Deller, Jeremy. “The Battle of Orgreave, 2001”. Video Documentary. Jeremy Deller y Mike Figgis. 2001. Orgreave: Artangel. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3ncrWxnxLjg>

bandos enfrentados asuman la responsabilidad sobre sus actos y para trabajar en los vínculos de una comunidad fracturada.

La tendencia hacia el arte relacional se intensifica y adquiere un discurso sociopolítico más fuerte durante la postmodernidad pues propone un cambio en las estructuras del pensamiento y de la sociedad. Las estructuras, que en el pasado fueron rígidas y normadas de manera absoluta, se rompieron con los cambios de la postmodernidad; “Las configuraciones, las constelaciones, las estructuras de dependencia e interacción fueron arrojadas en el interior del crisol, para ser fundadas y después remodeladas: ésa fue la fase de *romper el molde*” (Bauman, 2003)³⁰. En este período encontramos que la artista, que era admirada por su condición de *genio*, transgrede las normas de manera categórica, lo cual provoca que sea cuestionado en su actuar y al mismo tiempo que sea admirado por su capacidad sensible de crear, esto le da poder y permite que goce de cierta libertad y jerarquía.

Las obras a analizar en esta investigación suceden en el contexto del fin de la Guerra Fría, un momento de catarsis para el orden político mundial. Con la caída del muro de Berlín el mundo se vio en la urgencia de que emerjan nuevos modelos de poder, los lazos entre las sociedades también estaban rotos y las identidades debían ser replanteadas.

Pero también, las obras se encuentran en la entrada a un nuevo milenio, una metáfora para rehacer la historia de la humanidad. Baudrillard³¹ habla de este cambio, que coincide con la llegada del nuevo milenio, en donde la humanidad se ve obligada a rendir cuentas de su propia historia y debido al pasado violento de las dos guerras mundiales existe un sentimiento

³⁰ *Íbid.*

³¹ Baudrillard, Jean. “La reversión de la historia” en *La ilusión del fin o la huelga de los acontecimientos*. (Barcelona: Editorial Anagrama, 1993) 23-27.

de culpabilidad que tiene una urgencia de cambio. “Rehacer una historia, blanquear todos los procesos monstruosos: a partir de la proliferación de escándalos el (re) sentimiento oscuro es que lo que es un escándalo es la propia historia”³². Este análisis se refiere a que existe un proceso de reordenamiento luego del caos y la liberación causada por el fin de la guerra.

El arte entonces “provee una nueva apreciación de la experiencia social y cultural”³³ y se utiliza a la cultura y las artes como herramientas que “coordinan lo social y lo estético, [...] conectan a lo general con el otro, ofreciendo un contexto para cada fenómeno social que lo saque de su propio aislamiento y relativice su posición, incluyendo la posición autoritaria de las artes”³⁴. La función del arte para el nuevo milenio, entonces, consistía en vincular los bloques fisurados de la sociedad y reconstruirlos a través de la creación artística.

Tanto Bruguera como Sierra hablan de problemas que ocurren en la actualidad, a los que la sociedad debe mirar y debe ser crítica al respecto, entendiendo que existe un pasado de injusticia, de guerra y de opresión. La obra de Bruguera, *Sin Título (Bogotá, 2009)* intenta revivir un conflicto del que los colombianos han oído hasta el hartazgo con el fin de que cada individuo se observe dentro del conflicto y asuma su poder ciudadano al respecto. Sierra, se permite contratar a personas para realizar actividades absolutamente absurdas y en ocasiones degradantes o violentas, para recordar a la audiencia que el trabajo no siempre es una virtud, sino que en la sociedad capitalista puede incluso ser inhumano y opresivo. La obra de Sierra, *113 Personas Remuneradas para teñir su pelo de rubio (2001)*, le habla a las audiencias para

³² *Ibíd.*, 25.

³³ Hoffmann, Gerhard. “The novel after Postmodernism” en *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. No. 38. (Nueva York: Rodopi, 2005), 625.

³⁴ *Ibíd.*, 626.

que tomen conciencia de su posición en una sociedad que idolatra la acumulación de capital y la reta a replantearse el verdadero valor de los seres humanos.

4. La paradoja del arte relacional

El objetivo de la obra relacional es ubicar tanto a la artista como a la audiencia en un espacio común en dónde el diálogo y el intercambio son claves. De manera intencional la artista coloca al espectador en un escenario en donde la audiencia está presionada a actuar. Entonces, en el arte relacional surge una paradoja que desafía la supuesta igualdad que propone el arte relacional. Por un lado la artista intenta incluir a la audiencia como el espíritu de la obra y por otro existe una relación jerárquica e inequitativa entre artista y audiencia. Esta relación es de tipo jerárquica debido a que la artista quien determina las acciones a realizarse y los motivos por los cuales estas acciones se realizan. Estos motivos, en conjunción con su calidad de artista son los que a fin de cuentas le otorgan valor a la obra y la posicionan como una obra de arte, en la ausencia de estas circunstancias la obra deja de ser arte y se considera espectáculo o una excentricidad.

Para Bourriaud la obra de arte relacional provoca lo que llama intersticio social “es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global”³⁵, el espacio del museo o la galería se encuentra ordenado por una etiqueta de comportamiento, una forma de mirar y adaptado por una curadora que media este espacio para que llegue hacia la audiencia de manera esperada.

³⁵ Citado de Nicolás, Bourriaud. "La Forma Relacional." En *Estética relacional*, pp. 13-17. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores (2007).

La experiencia museística debe ser armoniosa pues si irrumpimos con la calma del museo se nos puede llamar de vándalas, incultas, vulgares y demás, la armonía del espacio de exposición no es el resultado de la relación artista-audiencia sino que es una condición para que la exposición ocurra. Es claro que la obra de arte participativa no ocurre en condiciones de igualdad esto significa que su estructura no es esencialmente diferente a cualquier otra obra de arte contemporáneo. De hecho, es necesario que existan condiciones antagónicas y paradojas dentro de un diálogo que promete ser democrático como ocurre en la obra de arte participativa, como lo argumenta Bishop “[...] una sociedad democrática es aquella en la que se mantienen –en lugar de borrarse– las relaciones de conflicto. Sin antagonismo sólo existe el consenso impuesto propio del orden autoritario, una supresión total del debate y la discusión, nociva para la democracia”.³⁶ Tener una posición antagónica con respecto a una obra significa que nos hemos sentido afectados por ella, el objetivo es precisamente que ante esa afectación se genere una opinión y una conciencia individual.

Por otro lado, necesitamos descomponer el significado de arte participativo. Cuando hablamos de arte participativo, ¿a qué nos referimos al hablar de participación? La participación en el contexto ciudadano y como deber cívico tiene un objetivo, formar sociedades democráticas en dónde la ciudadanía pueda manifestar sus posiciones, necesidades e intereses con el fin de llegar a acuerdos que sean de beneficio común³⁷. Si hablamos de arte participativo este significado no logra abarcar totalmente la intención que tiene el arte para

³⁶ Bishop, Claire. “Antagonismo y Estética Relacional”. *October Magazine* 110 (Otoño 2004): pp. 51-79. Obtenido de: <http://www.teamgal.com/production/1701/SS04October.pdf> en Marzo 2012.

³⁷ Schlozman, Kay, Verba, Sidney y Brady, Henry E. “Civic Participation and the Equality Problem”. En *Civic Engagement in American Democracy*. Editado por Theda Skocpol y Morris P. Fiorina. (Washington: Brookings Institution Press, 2004) pp. 428-430

introducirse a la vida, y esta es una de las principales disyuntivas que surgen en el arte comprometido con lo social. Claire Bishop hace una caracterización de esta disyuntiva y explica que existe un sector de artistas, críticas y curadoras que ven al arte como una respuesta hacia la falla en las agencias sociales, sosteniendo que un buen proyecto artístico debe mejorar la sociedad, el otro sector del arte, en cambio, tiene un discurso que defiende la libertad de la artista, en donde la ética para a segundo plano pues sostiene que el deber del arte es precisamente que sistemas de la moral sean moldeables³⁸. Es imposible argumentar que un lado o el otro es correcto o equivocado, el arte contemporáneo subsiste bajo estas contradicciones, en este caso podemos hacer lecturas paralelas sobre las obras de arte relacional como obras que ayudan a una comunidad a activar su potencial ciudadano y al mismo tiempo como un intento egoísta de la artista para utilizar a su audiencia con el interés de que se inserten en su narrativa.

¿Por qué es importante pensar en la diferencia entre arte participativo y arte relacional? Porque tienen implicaciones distintas, si una obra de arte pretende ser participativa necesita más que la simple presencia y reacción del espectador, precisa de una estrategia para hacer que la participación de la audiencia signifique un cambio que mejore su situación como ciudadanos y les permita ejercer poder.

Sherry Arnstein define participación como:

“la redistribución del poder que permite que los ciudadanos que carecen [de poder], excluidos de procesos económicos y políticos, sean incluidos deliberadamente en el futuro.

³⁸ Bishop, Claire. “Participation and Spectacle: Where are we now?” En *Living as a Form*. Editado por Nato Thompson. (Nueva York: Creative Time Books, 2012)

[...] Es decir, es la manera por la cual los ciudadanos pueden inducir una reforma social significativa que les permita compartir los beneficios de una sociedad”³⁹

Esta premisa puede ser posible a través de un proceso en el cual el artista se involucra con la ciudadanía y establece metas comunes, este proceso generalmente no es instantáneo sino que exige la familiarización de la artista con los miembros de la sociedad.

Existen ejemplos para este tipo de arte como por ejemplo *When Faith Moves Mountains* de Francis Alÿs (Lima, Perú. 2002) que involucró un trabajo conjunto de toda una comunidad y aunque el resultado es casi imperceptible y hasta racionalmente absurdo, las entrevistas realizadas dentro de la comunidad muestran que los ciudadanos se sintieron positivamente afectados con la acción y que la misma reforzó los lazos dentro de la ciudadanía.

No analizaremos esta obra en adelante pero es importante mencionar que el artista ejerce liderazgo y poder por sobre el resto de la población por su condición de artista. Esta obra necesita de un contexto para cambiar la naturaleza en la que es percibida, personas que no conozcan sobre la trayectoria del artista la verán como una extravagancia pues no se encuentra respaldada por un espacio de exhibición de arte. Esto provoca que el público final de esta obra se reduzca a personas que observen el video registro de la acción en un contexto artístico.

La obra de Alÿs como la de Bruguera y la de Sierra que analizaremos en adelante, nos muestra esa contradicción presente en el arte relacional en donde es necesario hacer ambas

³⁹ Citado de Arnstein, Sherry R. "A ladder of citizen participation." *Journal of the American Institute of planners* 35, no. 4 (1969): 216-224. Traducido por la autora.

lecturas, por un lado pensar en la obra como una motivación a la comunidad para materializar su poder ciudadano (de mover montañas), y por otro lado pensar en el poder del artista para mover ciudadanos y motivarlos a realizar esta acción que en otro contexto habría sido inútil, he ahí la paradoja.

Si la presencia de figuras paradójicas, como la que acabamos de explicar, son características que se repiten en arte contemporáneo entonces debemos entenderlas como estrategias, como maneras para poner ambas posiciones antagónicas sobre la mesa y ponerlas en discusión. El espacio creado por el arte relacional es controlado por la artista y en este espacio ella define las relaciones. La decisión de enfrentar a la audiencia y de demostrar su poder como artista es premeditada y tiene como objetivo convertir a la audiencia en su antagonista. ¿Por qué? Es una cuestión casi física, dos polos iguales no se atraen, permanecen separados. Una discusión entre dos lados iguales no genera enfrentamiento ni puntos de discordancia en los cuales se puede llegar a un acuerdo o permanecer en desacuerdo, sin dos puntos opuestos no hay debate, ni pensamiento.

5. Las relaciones de poder Artista-Espectadora

Para entender las relaciones de poder, comenzaré definiendo brevemente lo que es el poder: El poder es la capacidad de definir el actuar de una persona o un grupo de personas.⁴⁰ Ejercer el poder implica que existen relaciones de dominación dentro de nuestra sociedad que ordenan a los sujetos, que una persona tiene el control de las acciones de otras personas. Cuando hablo de relaciones de poder me refiero a estructuras móviles que determinan quién ejerce el poder y quién se somete a ese poder.

Es necesario diferenciar al ejercicio de poder con las relaciones de poder. El poder se hace evidente cuando al ejercerse este provoca una acción, las relaciones de poder no involucran una acción necesariamente, sino que definen nuestro lugar como sujetos dentro de la sociedad y el poder que se nos es asignado dependiendo del lugar que ocupemos. Foucault sostiene que son las relaciones de poder las que nos convierten en sujetos dentro de la sociedad:

Esta forma de poder se ejerce sobre la vida cotidiana inmediata que clasifica a los individuos en categorías, los designa por su propia individualidad, los ata a su propia identidad, les impone una ley de verdad que deben reconocer y que los otros deben reconocer en ellos. Es una forma de poder que transforma a los individuos en sujetos⁴¹

⁴⁰ Citado de Weber, Max. *Sociología del Poder*. Alianza Editorial. Madrid 2012. ISBN: 978-84-206-6947-2. Pág. 73-75.

⁴¹ Citado de Foucault, Michel. "El Sujeto y el Poder." *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 50, No. 3 (Jul. - Sep., 1988), pp. 3-20. <http://www.jstor.org/stable/3540551>.

La denominación que Foucault le da al sujeto implica que el poder se ejerce sobre él pero también implica que el sujeto se conoce como individuo, es decir, está familiarizado con su identidad y su función dentro de la sociedad.⁴²

Ahora, ¿cómo podemos aplicar estos conceptos a las relaciones que suceden en el arte? Debemos señalar primero qué sujetos intervienen dentro de estas relaciones, por un lado las relaciones visibles que son entre las obras y la audiencia o entre la artista y la audiencia; y por otro lado están las relaciones que no son visibles en el espacio de exhibición en las que está presente la institución del museo o espacio de exhibición, curadores, museólogos y artistas.

En este estudio nos ocupamos de las primeras pero es esencial entender que el museo y la galería como instituciones ejercen poder al juzgar, clasificar obras de arte y exigir parámetros a la artista, estas medidas son esenciales pues establecen las condiciones de una relación justa.

La artista, como sabemos es vista como un sujeto con una cualidad única. Esta cualidad se activa cuando se identifica como “la artista”. Esta denominación le permite que obtenga mayor de libertad y licencia para transgredir límites sin ser juzgado de la misma manera que a un sujeto cualquiera. Esto se debe a que las artistas son vistas como seres capaces de interpretar la realidad y convertirla en arte, sus acciones se encuentran respaldadas por una institución que las auspicia.

Rancière denomina a la separación de los sujetos por su actividad e identidad, la *división de lo sensible*, la cual consiste en una clasificación de quién tiene ciertas libertades y

⁴² *Ibíd.*

capacidades, frente a quién no las posee. La división de lo sensible es un sistema de opuestos y lo que estos significan y es la fuente principal del poder que tiene la artista y el motivo por el que existe esta lucha de poderes.⁴³

La división de lo sensible es el sistema mediante el cual operan las relaciones de poder, pues determina unas políticas, las reglas establecidas para el desarrollo de la obra. El poder que surge de estas relaciones establecidas en dicha división de capacidades proviene del poder del conocimiento, en donde la artista es quién posee el conocimiento y la audiencia quien no lo posee.

Para Rancière este problema de inequidad en las relaciones entre artista y espectador se puede mediar a través de la concepción de un espectador emancipado “el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo”⁴⁴, en donde el artista mira a la audiencia como poseedores de su propio conocimiento y experiencia. Una vez que la artista y la audiencia tienen la capacidad de actuar como sujetos, se encontrarían en igualdad de condiciones.

En el arte relacional se intenta activar el potencial colectivo de la audiencia a través de la participación en la obra. Cuando hablamos del potencial colectivo nos referimos a la capacidad del espectador, para entenderse a sí mismo como sujeto y valorar su individualidad dentro de la obra. Con esto se intenta eliminar la actitud pasiva de la audiencia, en donde actuar no sólo significa ser actores principales en la obra sino que la mirada se entiende como

⁴³ Citado de la Rancière, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Traduce Antonio Fernández L. (Santiago: Centro de Investigación de Artes visuales, 2009) pp.2-5

⁴⁴ Citado de Rancière, Jaques. “El espectador emancipado” en *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon. (Buenos Aires: Manantial, 2010), 25.

un proceso de pensamiento valioso y las lecturas diversas son vistas como el objetivo final de la obra. Por lo tanto el resultado de una obra relacional es emancipar al espectador, liberar la estructura en donde no cabe la participación de la audiencia.

Ahora, si el objetivo de la obra relacional es emancipar a la audiencia, ¿deberíamos entender que ahora las relaciones entre artistas y espectadoras son equitativas? Rancière compara la función de la artista con una función pedagógica, la del *maestro ignorante*, en donde el maestro conoce que existe una brecha que separa el conocimiento del maestro con el de la estudiante que ignora⁴⁵, la enseñanza del maestro se basa en lo que él considera que su estudiante no conoce, es decir, se anticipa a la ignorancia de la estudiante para enseñársela.

Esta relación supone necesariamente una división y una supremacía del maestro sobre la estudiante, lo que significa que estas relaciones jamás podrán ser equitativas, pues suponemos que el maestro por lo menos conoce lo que el estudiante ignora antes que el mismo estudiante lo sepa. El maestro también toma una decisión autoritaria de decidir qué enseñará a su estudiante y que conocimientos no considera relevantes.

¿Cómo podemos comparar estos dos personajes con la relación artista relacional y su audiencia? La artista supone por un lado que la audiencia va a continuar en un papel pasivo en la obra pues es aún una posición común en un espacio de exhibición. La artista utiliza su obra para provocar el despertar de la individualidad de la audiencia y de la creación del cuerpo colectivo que confronta con la artista frente a la provocación que se le impuso. Esto debe crear

⁴⁵ Citado de Rancière, Jaques. "Una aventura intelectual," en *El Maestro Ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Traducción de Núria Estrach. (Barcelona: Editorial Laertes, 2003), 6-12.

una conciencia de su propia identidad como sujeto y de su lugar dentro del problema planteado en la obra.

Analicemos cómo se siente la audiencia al ser confrontada por la artista, estas provocaciones proponen inculpar al espectador por la situación caótica que es presentada por la artista. “El simple hecho de mirar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de este sistema”⁴⁶, en el caso del arte relacional no es solo la mirada sino que su acción es retratada en complicidad con el sistema denunciado por la artista y la reacción de la audiencia será indudablemente de indignación y molestia.

La artista toma, al igual que el maestro, una decisión autoritaria al culpabilizar a la audiencia y tratar de mostrar una realidad fuera de la espectacularidad de las imágenes en televisión, reportajes y sobre las mismas imágenes de obras pasadas, e intenta situar a las participantes como actrices de una realidad social de la que son parte y de la que son responsables.

La relación entre los dos sujetos jamás será equitativa porque la artista utiliza su lugar de enunciación, de conocimiento y de poder para denunciar una realidad en la que la audiencia participa. El que existan relaciones de poder, no significa que no existan relaciones de interdependencia, pensando en una obra presentada frente a una audiencia tenemos por un lado el poder del artista para provocar reacción en las personas, pero también el poder se ejerce al lado contrario, las personas que observan la obra pueden utilizar este estímulo como una

⁴⁶ Citado de Rancière, Jaques. “La imagen intolerable,” en *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon. (Buenos Aires: Manantial, 2010), 87.

forma de crítica, pueden adelantarse a la reacción esperada o pueden simplemente no reaccionar.

La presencia de la división de lo sensible, se encuentra en todas las obras de arte y no aplica de manera exclusiva al arte relacional, entonces considero que las relaciones de poder deben ser además entendidas como un espectro, es decir, que incluyen dentro de ellas otras relaciones de poder que representan las relaciones de poder que ocurren dentro del sistema criticado por la artista, dentro de la realidad social. Es necesario enunciarlas porque así entenderemos la paradoja propuesta por la artista en donde ejerce las relaciones de poder que critica.

Analizaremos dos tipos de relaciones de poder que reflejan tanto la división de lo sensible como los poderes ligados a la realidad social: Las relaciones de poder que están ligadas a la institucionalización que se caracterizan por consistir en una organización cerrada en sí misma, con estructuras jerárquicas cuidadosamente definidas y autonomía acorde con su función social⁴⁷, en este caso la obra evidencia el poder de la directora dentro de una obra de teatro como es el caso de Tania Bruguera.

La obra de Santiago Sierra trata, por otro lado las relaciones de poder que operan desde un sistema de diferenciación que permite actuar a través de la acción de otros “El tipo de objetivos perseguidos por aquellos que actúan sobre la acción de los otros: mantener privilegios acumular ganancias, hacer funcionar la autoridad estatutaria, ejercer una función o un oficio.”⁴⁸, en donde el artista no solo se diferencia de los participantes con la división de lo

⁴⁷ Foucault, Michel. “El Sujeto y el Poder.” *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 50, No. 3 (Jul. - Sep., 1988), pp. 3-20. <http://www.jstor.org/stable/3540551>.

⁴⁸ *Ibíd.*

sensible sino que hace evidente su supremacía económica y dominante como dueño del capital, tiene un objetivo y ese objetivo lo logra mediante la dominación causada por la relación de trabajo.

a) Tania Bruguera: Moldeando narrativas

Para introducirnos a las relaciones de poder que suceden en la obra de Bruguera es necesario pensar en su función de ordenar los actores en su obra hacia formar una narrativa. La obra de Bruguera es definida como un performance, sin embargo no fue la artista quién ejecutó el performance sino que se trató de una obra de arte relacional en donde la artista actuó como directora, mientras que la obra fue como un escenario con varios personajes que apenas comenzaban a entender su papel en la narrativa de la obra.

En *Sin título*, (Bogotá, 2009) de la artista cubana Tania Bruguera, la artista crea una escena de performance en dónde las personas, vaciadas de su individualidad por ser espectadoras, son confrontadas por la narración de Bruguera que las inculpa como corresponsables del Conflicto Colombiano.

Sin título, (Bogotá, 2009)(fig.1), obra de Bruguera, se presentó en el marco del 7mo encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política: entradas y salidas de los derechos culturales en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia. El performance, tal como lo había anunciado la artista consistió en una mesa de diálogo en donde se encontraban tres personas: un líder de grupos desplazados de la guerrilla, una mujer guerrillera desmovilizada del ELN (Ejército de Liberación Nacional) y Esperanza, la hermana de una mujer secuestrada por las FARC (Fuentes, 2009). Estos tres polémicos personajes fueron reunidos para discutir sobre “La construcción política del héroe”.

Con la sala llena de espectadores, comienza el diálogo que intentaba poner sobre la mesa a los diferentes actores en el conflicto colombiano. Momentos después, comienza a circular una bandeja de vidrio con varias líneas de cocaína. Este acontecimiento inesperado,

genera la curiosidad y sorpresa de los asistentes. La artista permanece en un lado de la sala, dando algunas indicaciones a la persona delegada por ella para repartir las dosis de cocaína, sin intervenir demasiado en el desarrollo de su obra. Los espectadores se acercaron para probar un poco de la sustancia psicotrópica constatando su autenticidad.



Ilustración 1. Célula Urbana. Registro del Performance "Sin Título (Bogotá, 2009) de Tania Bruguera". Obtenido de esferapublica.org

“No pasó nada del otro mundo”⁴⁹, cuenta uno de los testimonios del performance refiriéndose a la presencia de la droga y demostrando que el tema ha sido discutido tan

⁴⁹ Citado de Estrada Fuentes, María. “La caída de la diosa: Tania Bruguera en Colombia”. *Esfera pública*, 8 de agosto de 2009. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/la-caida-de-la-diosa-tania-bruguera-en-colombia/> en septiembre 2014.

reiteradamente a través de los medios de comunicación, la literatura, el cine, las telenovelas, el arte contemporáneo en Colombia, que ya genera no novedad escuchar más sobre el asunto. Esta aseveración hace evidente la espectacularidad del conflicto y la necesidad de que las personas en la sala necesitan entenderse no como seres separados del mismo sino como participantes del conflicto.

El ambiente se vuelve caótico cuando la acción es detenida por uno de los directivos de la institución educativa. La discusión y la crítica se centraron en las dimensiones éticas, tanto de la obra, como de la posición de la sociedad colombiana y de los estudiantes de la universidad ante el conflicto colombiano. Pese a la condena de muchos asistentes, la artista se mostró contenta del resultado de su obra, pues había logrado activar el discurso acerca del conflicto colombiano en un contexto que permite observar una parte del conflicto.⁵⁰

El performance de Bruguera consiste en un acto de crear íconos narrativos que representan a cada uno de los participantes de su obra a manera de microcosmos del Conflicto Colombiano. El verdadero performance consiste en otorgar significación a las personas presentes en el performance para que representen los actores en el conflicto colombiano. Bruguera hizo uso de las identidades de cada individuo para reproducir una realidad incómoda sobre el papel de cada persona como actor político del conflicto colombiano y si bien no controló sus acciones si sugirió los papeles que cada sujeto debía ocupar.

En *Sin título, Bogotá (2009)*, Bruguera presenta las funciones de cada participante, que desde su visión, intervienen en el conflicto colombiano: los tres invitados a la mesa de diálogo

⁵⁰ Esfera Pública, "Performance De Tania Bruguera". Video extraído de Vimeo. (2009; Bogotá: Esfera Pública) <https://vimeo.com/79254660>.

representan las aristas del conflicto desde los que sufren la violencia, ideales de paz, revolución y cambio.

Las personas asistentes a la mesa son espectadoras del conflicto, representan a la sociedad colombiana que recibe información desde los medios, que observa diferentes posturas sin sentirse demasiado identificada con lo que sucede en Colombia. Al introducir la cocaína Bruguera habla del narcotráfico como un aspecto omnipresente en el conflicto, involucrado en todos los hechos de violencia. La sociedad consume la droga y de esta manera perpetúa la existencia del conflicto.

No obstante, hubo un gran ausente en el escenario creado por Bruguera, el Gobierno Colombiano. El estado debería regular estas relaciones violentas y que causan sufrimiento en la población afectada por el conflicto, sin embargo “igual que sucede con las FARC, las BACRIM [bandas criminales] se han hecho fuertes en los lugares en los que la presencia institucional del Estado brilla con su ausencia”⁵¹. Podemos decir que la ausencia de este actor principal del conflicto en la distopia de Bruguera está justificado, es la realidad presentada de manera literal y esta es una de las razones de la indignación de los participantes. La ira no sólo fue contra Bruguera, que es un símbolo de poder y autoridad, sino contra su propio Estado que abusa del poder que le fue otorgado por el pueblo.

Las relaciones de poder entre la artista ejerce y los participantes de su acción consisten primero en su reconocimiento como figura de poder, como una figura artística relevante que imparte conocimiento dentro de su obra y por otro lado como una directora ausente en su obra

⁵¹ Brocate Pirón, Roberto y Ríos Sierra, Jerónimo. “El conflicto armado en Colombia y el narcoestado mexicano. Un análisis comparado” *Grupo de Investigación en Gobierno y Políticas Públicas*. (Doctorado en Gobierno y Administración Pública, Instituto Universitario Ortega y Gasset, 2012) 9.

de teatro que compromete a la audiencia a cambio de construir su narrativa. Una obra que elimina el contexto en los temas controversiales y sagrados puede volverse una cuestión totalmente banal y simulada como ocurrió con este performance. Bruguera moldea a los personajes dentro de su obra sin su consentimiento y además en una actitud que puede verse como abusiva, esto sin dudas genera un shock en su audiencia.

Cuando Rancière se refiere a la emancipación del conocimiento argumenta que una estudiante está emancipada cuando su maestro le enseña aquello que él mismo desconoce⁵², en este sentido Bruguera no intenta darles lecciones de conocimiento sobre el conflicto a su audiencia colombiana. En cambio, el performance permite que la audiencia revalorice la gravedad del conflicto y su propio impacto como sujetos, despierta la responsabilidad colectiva y estimula a pensar qué lugar ocupa cada persona dentro de dicho conflicto. La descontextualización del problema reveló para los colombianos, la importancia de sentirse parte y solidarizarse con el sufrimiento de muchos de sus compatriotas.

El performance de Tania Bruguera puede ser visto como manipulador, pues las personas acuden al performance lo hacen sin pensar que en el mismo podría ocurrir un hecho ilegal en donde podrían ser inculpadas. Para muchos la acción pudo ser vista como un momento de realización y para otros un intento fallido de la artista para dar lecciones de moral a los estudiantes que no sólo están informados sobre el conflicto sino que conocen que dentro de la Universidad Nacional existe un micro tráfico y consumo de drogas ilegales⁵³.

⁵² Rancière, "El maestro que ignora". 11.

⁵³ Téllez Mosquera, Jairo. "Aumenta el problema de drogas en universidades", *UN Periódico*, Septiembre, 2006 No. 29. Recuperado de: <http://historico.unperiodico.unal.edu.co/ediciones/89/06.htm> el 3 de diciembre de 2014.

La estrategia utilizada por la artista comienza por aterrizar un tema que es visto como espectáculo a una situación real. Para la artista cubana, sus obras operan “sobre las maneras en las cuales el arte se aplica a la vida política cotidiana, no sólo como un dispositivo de auto-reflexión sino como una manera de generar e instalar modelos de interacción social que puedan proveer nuevas maneras de relacionarse con una utopía.”⁵⁴ Sin embargo a esta posición, Bruguera no construye utopías, por el contrario, genera caos y distopia.

Sin título (Bogotá, 2009) fue un espacio en el que muchos de los asistentes, hubieran deseado no estar pues fueron colocados como culpables o cómplices del conflicto colombiano. Lejos de ser una utopía, un espacio que puede ser “el loco sueño que lleva a la catástrofe totalitaria, otras veces la apertura infinita de lo posible que se resiste a todos los acosos totalizantes”⁵⁵ la obra de Bruguera retrataba una realidad que supuestamente se está combatiendo desde el gobierno colombiano, la verdadera utopía para los colombianos es la paz, el fin del conflicto.

Lo que Bruguera pretendía era que las participantes se relacionen desde la paradoja que revela a la distopia como método para observar claramente el problema. La distopia “no es un sueño, sino una realidad –diurna, podríamos decir– inmediata o próxima. Y no se trata de una forma de vida justa y verdadera, sino de sus contrarios, injusta y falsa” entonces podemos decir que la distopia intenta denunciar una realidad injusta y de esta manera cambiarla.

⁵⁴ Citado de Bruguera, Tania. “Sin título (Bogotá, 2009)”. *Esfera pública*, 5 de agosto de 2009. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/sin-titulo-bogota-2009/> en septiembre 2014.

⁵⁵ Rancière Jacques, “La división de lo sensible. Estética y política” Traduce Antonio Fernández L. (Santiago: Centro de Investigación de Artes visuales, 2009.)P.14

Las relaciones de poder entre Bruguera y su audiencia reflejan por lo tanto, la paradoja a la que nos referíamos, ejerce poder ante el sujeto espectador a fin de que el mismo logre su emancipación y descubra su propio conocimiento sin olvidar que la artista posee una ventaja que le otorga ser un símbolo de conocimiento. Otra paradoja presente en esta obra es objetivar a las personas presentes en la audiencia como partes de una narrativa con el fin de que ellas se reconozcan como sujetos dentro de su unión común. El performance rompe con un ideal de inocencia y desvinculación de la sociedad colombiana con el conflicto para enfrentarlos a su propia realidad social.

b) Santiago Sierra, el artista como Burgués

La obra de Santiago Sierra *113 Personas Remuneradas para teñir su pelo de rubio* (2001) atraviesa la división del trabajo, la idea de trabajo digno y de lo que las personas están dispuestas a hacer por obtener un salario. Esta obra no sólo representa a Sierra como el artista, portador de conocimiento, sino como burgués que posee los medios económicos para financiar un acto completamente absurdo en una primera observación. Sierra utiliza una situación contradictoria para revelar la situación precaria de los inmigrantes que buscan trabajo de manera desesperada.

La obra tiene dos sujetos unos participan en la obra y otros son los espectadores de la misma, Sierra logra separar estos dos para también separar los dos tipos de relaciones de poder que se hacen más evidentes en su obra, el poder que surge de la división de lo sensible y el poder del capital. Es decir, su poder como artista y su poder como dueño de los medios de producción, el poder del empleador.

La relación de poder planteada en la obra de Sierra surge como un contrato, un acuerdo realizado por los trabajadores para ceder sus derechos individuales y permitir que se utilice su cuerpo a cambio de una retribución económica. A pesar de esto, Sierra bordea la ilegalidad al realizar al contratar inmigrantes indocumentados para ejecutar un oficio.

La obra de Santiago Sierra se presentó en el contexto de la Bienal de Venecia, pero el objeto que el artista exhibe no es el performance sino una video grabación en blanco y negro de lo que sucedió en el salón.



Ilustración 2 Santiago Sierra, 133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio, Arsenal, Venecia Julio de 2001. Still del video.

La obra comienza desde el momento que Sierra coloca anuncios y propaganda ofreciendo el pago de \$60 dólares a las personas que accedan a tinturar su cabello de rubio. Las participantes acudieron a un salón organizado por el propio artista en donde además fueron contratadas personas para tinturar el pelo de los participantes, una vez que tenían el pelo tinturado de rubio organizaron una fila para el pago. Las personas que acudieron eran

sobretudo varones migrantes ilegales provenientes de diferentes lugares del mundo (fig. 2), pero la presencia de ciudadanos Senegaleses y de otros países africanos se hizo aún más evidente pues eran la mayoría.

La diferenciación de las audiencias es esencial pues para la gran mayoría de los participantes que accedieron a tinturarse el cabello, Sierra no es un artista sino una persona con deseos extravagantes que retribuye a las personas que cedan a tinturarse el cabello, su poder es tener la capacidad para pagar a alguien para dominar sus acciones.

Otra es la audiencia que sabe que Sierra es un artista reconocido, la acción es un performance de arte político, bajo esta visión el artista es reconocido con un ser que imparte conocimiento y a partir de este conocimiento ejerce su poder. Debemos anotar que Sierra lleva realizando este tipo de obra desde 1998 en donde solicita un servicio absurdo a personas desempleadas y las personas que están familiarizadas con la obra del artista conocen cómo funciona la acción y es posible que la vean como un espectáculo.

Sierra utiliza no solo los conceptos de jerarquía del artista con respecto a la audiencia para hacer incómodamente evidente la división de lo sensible, sino que lo relaciona con otro tipo de jerarquía, la de empleador y trabajador. Sierra juega con el valor del trabajo y realiza una clara metáfora sobre el significado de trabajo digno, denunciando al capitalismo y demostrando que el dinero es el motor del trabajador sin importar que este trabajo sea improductivo, ridículo o humillante.

Pensemos de nuevo en la ruptura que sucede durante las vanguardias en donde la institución del museo se debilita con la intención de que los artistas se adentren en la vida cotidiana y a la realidad social. Este reto para las artistas también implica que sus obras

pierdan la aprobación del museo y tengan que adaptar su discurso estético a la realidad social, pero también a la estética planteada por la cultura de masas y la espectacularidad⁵⁶. Como analizábamos anteriormente, la estética de la belleza cambió hacia una estética política, en donde la importancia del objeto de arte como ícono de valor se vio debilitada, esta etapa es denominada Iconoclasta⁵⁷. Con la llegada de este pensamiento, la naturaleza del objeto puede ser resignificada utilizando conceptos anteriores y generando una narrativa irónica.

Pensemos ahora en la obra de Sierra, primero es evidente que el artista elige salir del espacio de exhibición tradicional, el museo o la sala de exhibición y esto nos muestra su interés por adentrarse además en la cultura de masas y utilizar la plataforma y los modos de la misma para acercarse a una realidad social que le preocupa, la situación de los inmigrantes.

Su obra nos recuerda a los programas de *Reality TV* que se volvieron tan importantes para el mundo del entretenimiento en las décadas pasadas. La obra que nos presenta Sierra por un lado apela al sentido de espectacularidad del hecho, la ridiculez que significa pagar a alguien por pintarse el cabello pero por otro lado a la necesidad del arte para apelar a esta espectacularidad para incomodar al que la ve.

De nuevo, Sierra inculpa a la persona que observa su obra por ser cómplice de la situación precaria de los trabajadores, responsabiliza al sujeto espectador que está dentro de este sistema que esclaviza a las personas por conseguir prestigio y dinero. El mismo mundo del arte está dentro de esta premisa, consumimos imágenes, el espectador que observa

⁵⁶ Citado de: Groys, Boris. "Equal Aesthetic Rights". En: *Art power*. (MIT Press, 2008) 21.

⁵⁷ Latour, Bruno. "What is Iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars?" En *Iconoclasm, Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*. Ed. Bruno Latour y Peter Weibel. (Karlsruhe: MIT Press y ZKM, 2002) pp. 14-37

pasivamente es igual a un consumidor que consume pasivamente. Sierra critica esta pasividad, pero lo hace desde la espectacularidad, el voyerismo del *reality tv*, repartiendo su conocimiento a través de su ideología y de la paradoja.

Sierra introduce aquí una paradoja entre realidad y no realidad, primero nos libera del contexto de la obra dándonos sólo lo que vemos, nunca conocemos el nombre de las personas que se pintaron el pelo ni sus historias, son vistos como un solo objeto que representa la opresión hacia el trabajador y la importancia del dinero en la sociedad capitalista. Al mismo tiempo nos confronta con un sentido de irrealidad, por un lado sabemos que en la sociedad no se paga a las personas por pintarse el cabello, por hacerse un tatuaje, o por encerrarse en una caja. Pero no es novedad saber que la producción en masa para satisfacer los fines capitalistas, las maquilas, las fábricas mantiene a sus trabajadores en situaciones de trabajo absolutamente humillantes.

Sobre porqué el artista utiliza este tipo de acciones que reflejan la situación laboral caótica en la que se encuentran los trabajadores él dice:

Cuando una persona vende su cuerpo, su alma y su inteligencia a los intereses de una tercera persona, allí está la verdadera dictadura. En el momento en que aceptamos eso y no queremos luchar por nuestra propia independencia y no podemos tomar la vida en nuestras manos, caemos en la red del trabajo. Yo quería buscar una forma dura, inapelable, de hablar de todo eso. Sobre todo, una forma de decir que el trabajador lo que quiere es cobrar.⁵⁸

Sierra se refiere al poder que un empleador tiene por el cuerpo y las acciones de una persona, esta es la relación de poder que sucede en esta obra, él toma el papel del empleador

⁵⁸ Citado de Speranza, Graciela. "Entrevista: Santiago Sierra. Cómo decir NO". En *Otra Parte, Revista de letras y artes*. Nº 27, primavera-verano 2012. Obtenido <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-27-primavera-verano-2012/santiago-sierra-c%C3%B3mo-decir-no>. Fecha de acceso: Noviembre 2014.

que domina al trabajador pues tiene la posibilidad económica para hacerlo y las personas que se someten lo hacen porque necesitan dinero.

Hay sin embargo un aspecto importante que señalar, y es que esta acción sucede gracias a que en ella existe un contrato social, las personas que acceden a dar su cuerpo para esta acción reconocen el propio dominio de su cuerpo. Foucault dice “el poder se ejerce únicamente sobre "sujetos libres" y solo en la medida en que son "libres". Por esto queremos decir sujetos individuales o colectivos, enfrentados con un campo de posibilidades, donde pueden tener lugar diversas conductas, diversas reacciones y diversos comportamientos”⁵⁹, aquí se introduce otro aspecto importante en la obra de Sierra. Sierra dispone de los cuerpos de las personas porque ellas acceden voluntariamente, pero es esta acción verdaderamente voluntaria si es que estas personas necesitan el dinero para sobrevivir. Sierra critica que la libertad en el sistema capitalista significa tener dinero para poder gastarlo, mientras tanto te ves obligado a realizar un trabajo que signifique una remuneración.

Como vemos la obra de Sierra está atravesada por varias relaciones de poder y por una crítica profunda sobre el trabajo y la libertad en el mundo globalizado. Pero también incluye su propio poder como artista, su propio reconocimiento social que aprueba cada acción que hace, critica la espectacularidad de la imagen artística a la vez que la usa para formar su argumento. La emancipación de su audiencia no le preocupa tanto como que la misma llegue a un estado de conciencia sobre su lugar como ciudadanas en la sociedad.

⁵⁹ Citado de Foucault, Michel. “El Sujeto y el Poder.” *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 50, No. 3 (Jul. - Sep., 1988), pp. 3-20. <http://www.jstor.org/stable/3540551>.

6. Conclusiones

El arte relacional surge ante una necesidad de los artistas para romper la relación estática que existe entre la audiencia y la obra, es por esto que las iniciativas que exploramos son de artes escénicas, el happening, el performance e inclusive la instalación. Adicional a este cambio surgen otros cambios muy importantes en el arte moderno y las vanguardias, se deja de ver el objeto de arte como sagrado y con el *iconoclash* el objeto de arte se vuelve un objeto común que se usa más bien como documento, como evidencia que permite que la artista utilice el ícono para construir una narrativa.

El cambio quizá más importante y que permite la elaboración de obras que provocan incomodidad y molestia es el cambio de una estética de la belleza hacia una estética política. Las artistas se preocupan por tocar temas que suceden en la realidad, consideran que el arte que está vivo es el que sucede fuera del museo y por esto hablar sobre política y sobre su propio lugar de poder como artistas se vuelve esencial.

Ahora, el arte relacional implica una fuerte contradicción, una paradoja, por un lado intenta dialogar con la espectadora como sujeto suponiendo que ambos se encuentran en lugares equitativos y de esta manera otorgarles poder y emancipación como espectadoras. Por otro lado utiliza su obra y a la audiencia como objetos que construyen su narrativa, existe una relación de dominación en la que la artista ejerce el poder sobre las acciones de la audiencia.

Vimos como esto ocurrió en la obra de Bruguera *Sin Título (Bogotá, 2009)* en donde la artista asignó narrativas a cada grupo de individuos para crear un microcosmos en la sala de

exhibición, el objetivo de dicho microcosmos era que cada persona salga de la sala reflexionando sobre cuál es su lugar como ciudadana colombiana en el conflicto armado en Colombia.

Santiago Sierra y su obra *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio* (2001), hace algo similar al generar una discusión sobre el trabajo y sobre lo que ciertas personas están dispuestas a hacer por conseguir dinero. Quiénes observan su obra reciben un amargo recordatorio de cómo el sistema capitalista utiliza a las personas como mercancía, nos habla de la sociedad del espectáculo y de la *Reality TV* al mostrarnos cómo estas personas realizan una actividad absurda por dinero y nosotros sólo somos espectadores de esa realidad.

Entendimos que las relaciones de poderes inequitativos son inevitable pues las artistas se benefician por la división de lo sensible, que las presenta como seres que poseen conocimiento frente a una audiencia que no lo posee. Entonces, la artista tiene un fin de impartir sus conocimientos y sus visiones por lo que la artista comenzará siempre una posición de supremacía sobre la audiencia. Además, la actitud de la audiencia va a ser siempre sumisa porque es aquello que se le exige dentro de un espacio de exhibición y la artista debe romper con esa actitud desafiando a la audiencia culpabilizándola de un problema dentro de la sociedad y la coloca como cómplice de la misma. Sin embargo ambas partes si se pueden beneficiar de la lucha de poderes, el resultado de la obra puede ser un espectador emancipado, un cuerpo colectivo conciente o simplemente una audiencia afectada por la obra.

Sabemos que la relación de poderes en entre artista y audiencia incluye también otras relaciones de poder que reflejan el conflicto que sucede dentro de la obra y de la sociedad. La obra de arte entonces resulta una reconstrucción de un hecho real en donde la audiencia y las

participantes simbolizan una parte del conflicto y por consiguiente se someten bajo las mismas relaciones de poder.

Finalmente concluyo que el objetivo de la artista es producir en su audiencia un conocimiento emancipado, el reconocimiento de su propia calidad como sujetos con identidades propias y como factores de cambio dentro de la realidad social en la que están insertos.

7. Bibliografía

- Arnstein, Sherry R. "A ladder of citizen participation." *Journal of the American Institute of planners* 35, no. 4 (1969)
- Baudrillard, Jean. "La reversión de la historia" en *La ilusión del fin o la huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1993.
- Bauman, Zigmund. Prólogo, Emancipación. *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Benjamin, Walter. "Art in the age of mechanical reproduction", *Photography in Print*. Editado por Vicki Goldberg. (Nueva York: Simon and Shuster, 1981) pp. 319-334.
- Bishop, Claire. "Artificial Hells: The Historic Avant Garde". *Artificial Hells*. New York: Verso, 2012.
- Bishop, Claire. "Antagonismo y Estética Relacional". *October Magazine* 110 (Otoño 2004): pp. 51-79. Obtenido de: <http://www.teamgal.com/production/1701/SS04October.pdf> en Marzo 2012.
- "Participation and Spectacle: Where are we now?" En *Living as a Form*. Editado por Nato Thompson. (Nueva York: Creative Time Books, 2012)
- Bourriaud, Nicolas. "La obra de arte como intersticio social" y "La Forma Relacional". *Estética Relacional*. Buenos Aires 2008: Adriana Hidalgo Editora.
- Brocate Pirón, Roberto y Ríos Sierra, Jerónimo. "El conflicto armado en Colombia y el narcoestado mexicano. Un análisis comparado" Grupo de Investigación en Gobierno y Políticas Públicas. Doctorado en Gobierno y Administración Pública, Instituto Universitario Ortega y Gasset, 2012
- Bruguera, Tania. "Sin título (Bogotá, 2009)". *Esfera pública*, 5 de agosto de 2009. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/sin-titulo-bogota-2009/> en septiembre 2014.
- Eco, Umberto. "La obra abierta en las artes visuales". *Obra Abierta*. Barcelona: Editorial Ariel, 1990.
- Emerson Strycker, Roy. "The FSA Collection of Photographs." En *Photography in Print*. Editado por Vicki Goldberg. Nueva York: Simon and Shuster, 1981
- Esfera Pública, "Performance De Tania Bruguera". Video extraído de Vimeo. (2009; Bogotá: Esfera Pública) <https://vimeo.com/79254660>.
- Estrada Fuentes, María. "La caída de la diosa: Tania Bruguera en Colombia". *Esfera pública*, 8 de agosto de 2009. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/la-caida-de-la-diosa-tania-bruguera-en-colombia/> en septiembre 2014.

- Findlay, Michael. "Thalia". En: *The Value of Art: Money, Power, Beauty*. (Londres: Prestel Verlag, 2014)
- Foucault, Michel. "El Sujeto y el Poder." *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 50, No. 3 (Jul. - Sep., 1988), pp. 3-20. <http://www.jstor.org/stable/3540551>.
- Groys, Boris. *Art power*. MIT Press, 2008.
- Hoffmann, Gerhard. "The novel after Postmodernism". En *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. No. 38. Nueva York: Rodopi, 2005.
- Jean-Luc Nancy, Prefacio de *The Inoperative Community*. (Minneapolis y Oxford: University of Minnesota Press, 1991) xxxvii.
- Kant Emmanuel. "Las bellas artes son artes del genio" *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 1977.
- Latour, Bruno. "What is Iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars?" En *Iconoclasm, Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*. Ed. Bruno Latour y Peter Weibel. Karlsruhe: MIT Press y ZKM, 2002.
- McClellan Andrew. "A brief history of the Art Museum Public", *Art and its Publics: Museum Studies at the Millenium*. Editado por Andrew McClellan. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Marinetti-Selected Writings*. Edited by Robert Willard Flint. Nueva York: Secker and Warburg, 1972. 126-31.
- McEvelley, Thomas. What is at stake in the culture wars?. En *Beauty is nowhere: Ethical issues in art and design*. Routledge, 2013.
- Prior, Nick. Having One's Tate and Eating it. *En Art and its Publics: Museum Studies at the Millenium*. Editado por Andrew McClellan. Oxford: Blackwell Publishing, 2003
- Rancière Jacques, "La división de lo sensible. Estética y política" Traduce Antonio Fernández L. Santiago: Centro de Investigación de Artes visuales, 2009.
- "Politics, Identification, and Subjectivization." October 61, no. *The Identity in Question* (1992): 58-64. Accessed January 10, 2012. <http://www.jstor.org/stable/778785>.
- "El espectador emancipado" y "La imagen intolerable". En *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- "Una aventura intelectual," en *El Maestro Ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Traducción de Núria Estrach. Barcelona: Editorial Laertes, 2003.

- Rice Danielle. "Museums: Theory, Practice, and Illusion", *Art and its Publics: Museum Studies at the Millenium*. Editado por Andrew McClellan. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Schlozman, Kay, Verba, Sidney y Brady, Henry E. "Civic Participation and the Equality Problem". En *Civic Engagement in American Democracy*. Editado por Theda Skocpol y Morris P. Fiorina. Washington: Brookings Institution Press, 2004.
- Sheikh, Simon. "Constitutive effects: The techniques of the curator" *Curating Subjects*. Editado por Paul O' Neill. Londres: Open Editions, 2007.
- Speranza, Graciela. "Entrevista: Santiago Sierra. Cómo decir NO". En *Otra Parte, Revista de letras y artes*. Nº 27, primavera-verano 2012. Obtenido <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-27-primavera-verano-2012/santiago-sierra-c%C3%B3mo-decir-no>. Fecha de acceso: Noviembre 2014.
- Téllez Mosquera, Jairo. "Aumenta el problema de drogas en universidades", *UN Periódico*, Septiembre, 2006 No. 29. Recuperado de: <http://historico.unperiodico.unal.edu.co/ediciones/89/06.htm> el 3 de diciembre de 2014.
- Weber, Max. *Sociología del Poder*. Alianza Editorial. Madrid 2012. ISBN: 978-84-206-6947-2.