

## **El presente se teje no solamente de interpretaciones, sino de malas traducciones\***

-Un análisis a la Estética Relacional de Bourriaud-

Nuestra posición como territorio periférico parece obligarnos, en muchos casos, a ser simples espectadores de aquellos espectáculos que tienen lugar a miles de kilómetros de distancia, y que parecen dictar los modelos según los cuales podemos/debemos actuar. Estos espectáculos que nos maravillan pueden tomar diferentes formas y nombres: un concierto de Lady Gaga en el cual ella nos enseña a vestirnos y a bailar como es debido, un discurso de Barak Obama que ilustra en detalle la nacionalidad de los *bad guys* de su nueva película, o bien un libro de Nicolas Bourriaud que parece develar la sintomática tras la producción artística contemporánea.

Este último ejemplo es el origen de esta pequeña intervención. La razón, más allá de que sea el único que se relaciona directamente con el arte tal y como nos gusta entenderlo, es porque ya desde hace algunos años mi trabajo como artista visual (antes que curador prefiero verme como productor cultural) se ha visto cruzado permanentemente por una serie de factores y conceptos que Nicolas Bourriaud aborda de manera muy puntual en libros como Estética Relacional, Posproducción y Radicante.

Así mismo, hacia mediados del año 2007, y en el marco del primer Ciclón Teórico, el programa de charlas que eventualmente organiza Galería LaMutante, socialicé un texto en el que hablaba, precisamente, de uno de estos libros, quizás el más famoso de todos: Estética Relacional. En aquella ocasión, y como una forma de compartir mi experiencia como artista invitado al Encuentro Internacional de Medellín 2007, toqué ciertos puntos presentes en este libro que creía yo se relacionaban de forma directa con el proyecto que recién había realizado. Fue una charla divertida pero de igual manera creo que bastante ingenua; así que no sólo por un interés personal es que tocaré estos temas; en mí subyace una suerte de vanidosa obstinación que me invita a querer intentarlo de nuevo.

¿Y cuál sería entonces la razón de esta ingenuidad? La misma que sugería al comienzo: un abnegado consumo de información proveniente del primer mundo. Y es que para nosotros que vivimos en la periferia de la periferia, pareciera ser normal el hecho de

comprar un libro escrito hace 10 años bajo un contexto y una realidad específica, leerlo una vez, y de inmediato olvidar lo que recién comprendíamos de los libros anteriores para adaptarnos al nuevo, que es más interesante, más bonito, más a la moda.

Si bien esto último lo digo principalmente por mí, un artista que aún busca su lugar en el mundo, creo que no resulta del todo extraño para muchos de los aquí presentes. Porque hoy en día es muy fácil encontrarse hablando con alguien sobre arte en el Museo de Arte Moderno, en el Paseo del Comercio o en alguno de los simpáticos establecimientos frente al “Caballo de Bolívar”, y de pronto escuchar que la definición de alguna “obra de arte” (porque aún nos gusta hablar de “obras de arte”, en mayúscula y en marco dorado) se resume a dos palabras con significados bastante amplios: “arte relacional”. *“Lo que hago es arte relacional”*; *“es que estamos buscando artistas que trabajen arte relacional”*; *“¡me encanta el arte relacional!”*; *“el futuro del arte es relacional”*.

¿Pero qué es el arte relacional? ¿Es en realidad una nueva forma de arte? ¿Podemos hablar de arte relacional en nuestro contexto? Pienso que estas son las preguntas sobre las cuales habrá de desarrollarse esta intervención; preguntas cuya respuesta no estará necesariamente en mis manos, sino quizás en las de todos los presentes en esta sala y quizás, desde luego, en palabras del propio Bourriaud. Mi función como ponente consistirá, entonces, en presentarles una sencilla lectura –el término “análisis” ya me parece un poco ostentoso– sobre algunas de las nociones más importantes presentes en Estética Relacional, y una serie de ejemplos que puedan ilustrarlas de forma más precisa. Hacia el final de mi intervención espero que sean ustedes los que tomen la palabra, bien a través de preguntas acerca de lo que iré diciendo a partir de ahora, o bien animándose a proponer sus propios acercamientos al tema.

Los orígenes del término se remontan a 1996 cuando el curador y crítico francés, Nicolas Bourriaud, lo emplea en el catálogo de Traffic, una exposición comisariada por él mismo y realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Bordeaux. En dicha exhibición estaban presentes una lista de nombres con la cual es necesario estar familiarizado si se decide explorar la bibliografía del curador francés: Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Rirkrit Tiravanija, entre otros. Así que para empezar quisiera citar algunos ejemplos de los trabajos que suelen realizar estos artistas:

*Streamside Day* (Pierre Huyghe, 2003) es una video-instalación en la cual se aprecia el trabajo desarrollado por Huyghe en un pequeño pueblo a las afueras de Nueva York. Lo que hace el artista, básicamente, es proponerle a una pequeña comunidad la celebración de su día. Ayudado por la arquitectura y el lugar de emplazamiento de esta nueva población, Huyghe extrapola la realidad como es su costumbre, y consigue crear una serie de imágenes casi oníricas a partir de una sencilla fiesta comunitaria.

*Zidane, Un retrato del siglo XXI* (Phillipe Parreno y Douglas Gordon, 2006) es un documental realizado por dos de los artistas incluidos en *Estética relacional*, Phillipe Parreno y Douglas Gordon. En éste se retrata a uno de los mejores futbolistas de los últimos tiempos, el francés Zinedine Zidane. El video fue rodado durante un partido entre el Real Madrid y el Villarreal, empleando 17 cámaras sincronizadas ubicadas en diferentes puntos del estadio que seguían única y exclusivamente al astro del club merengue. Cabe aclarar que la colaboración entre los artistas presentes en el libro de Bourriaud es algo bastante normal.

*Untitled* (Rirkrit Tiravanija, 2001) es quizás el trabajo más conocido de Tiravanija. Aquí, básicamente, lo que el artista propone es la utilización del espacio exhibitivo, como espacio de encuentro alrededor de una serie de cenas que en ocasiones define como batallas entre cocineros, la mayoría de los cuales son artistas. Entre batalla y batalla, Tiravanija deja los restos de las cenas quizás como una prueba de actividad humana previa.

En el trabajo de estos artistas es posible encontrar, según Bourriaud, una serie de dinámicas que responden a lo interactivo, a lo social, y por ende a lo relacional. Así mismo, y de manera más precisa, Bourriaud explica su teoría como “aquella que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen, o suscitan”, y que de una u otra forma nos invitan a preguntarnos “¿esta obra me autoriza al diálogo? ¿Podría yo existir, y cómo, en el espacio que esta obra define?”

Quisiera detenerme en primer lugar en estas preguntas que parecen atribuir ciertas características a las obras de arte contemporáneas, ya que aquí, a mi juicio, es donde empiezan los problemas de traducción respecto a lo que se denomina *estética relacional*, lo cual conlleva, inevitablemente, a una suerte de banalización en su uso.

Creo que en nuestro contexto solemos asociar la capacidad de diálogo de las obras de arte con un gesto claramente conversacional, didáctico si se quiere, en el cual el artista presenta al público una serie de dinámicas para que éste interactúe de forma literal en la construcción de una idea determinada con la que, aparentemente, se pone en duda el concepto de autoría. Estas dinámicas, en la mayoría de los casos, suelen presentarse bastante desarrolladas al momento de ser ofrecidas al público, de tal forma que el artista asegure que los objetos y gestos producidos por los participantes se articulen de manera precisa con aquello que se buscaba en un principio. Finalmente, y como es de esperarse, el artista habrá de registrar, ordenar, y editar el material y/o las acciones producidas, para de esta forma conducir las hacia su *happy end*, es decir la exhibición.

Así pues, formas artísticas como la pintura o la escultura, por citar los ejemplos más cercanos a nuestro contexto, no entrarían dentro de lo que Bourriaud denomina estética relacional, pues como bien sabemos, dichas formas artísticas han estado y siguen estando signadas por imaginarios que se construyeron durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX alrededor de la figura no del público, sino del artista: un personaje digamos excéntrico, que desde la soledad de su taller le entrega al mundo elementos finalizados rodeados de un aura especial, y a los cuales el público debe acceder a mínimo dos metros de distancia y con las manos atrás en señal de respeto. Pero, ¿y qué sucede cuando el mismo Bourriaud, casi al inicio de su libro, nos dice que “cada obra de arte podría (...) definirse como un objeto relacional, como el lugar geométrico de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios”? Según esto, ¿aquella necesidad de dotar al arte con plataformas de acción para convertirlo en “relacional”, no se vuelve algo redundante? Duchamp y Godard, ambos con una carrera anterior a la aparición de la teoría de Bourriaud, eran enfáticos al explicar que cada producción cultural conserva entre su dispositivo comunicativo, espacios en blanco, intersticios que esperan ser ocupados por el espectador. A esta cualidad casi intrínseca del arte, el mismo Duchamp la denominó “El coeficiente del arte”, y la explicó diciendo que “el acto creativo no es desempeñado por el artista solamente; el espectador lleva la obra al contacto con el mundo exterior por medio del desciframiento y la interpretación de sus cualidades internas, agregando así su contribución al acto creativo”.

¿De dónde vendrá entonces el malentendido semántico respecto a la estética relacional? ¿No vendrá, tal y como lo señala Bourriaud, “de una ausencia de discurso teórico”? Revisemos un ejemplo local que ilustra de forma concreta esta confusión. En la

convocatoria de la I Bienal de Arte de Bucaramanga era posible leer, como parte de los ejes temáticos de este evento, lo siguiente: “El campo relacional: Se trata de vincular obras y proyectos que aborden una estética generadora de sentido a partir de la construcción participativa donde se eliminen barreras de autoría y se dinamicen nuevas relaciones entre la obra de arte y el espectador, desde diferentes dispositivos, estrategias, construcciones o deconstrucciones”. Sin entrar en detalles, términos como participación, autoría, y dispositivo, de inmediato me invitan a pensar en el arte hecho en la década del sesenta por varios artistas, que a través de estrategias influenciadas por los movimientos estudiantiles y obreros de Praga y París, y aquí parafraseo a Ana María Guasch en “El arte último del siglo XX”, dejaron de lado la producción de objetos únicos e impenetrables para hacer del arte un instrumento crítico y espontáneo que permitiera que el espectador, a través del contacto con dichas producciones, pudiese tomar parte activa en la transformación social.

Pero desde luego existen varios ejemplos un poco más conocidos y que quizás no están tan cruzados por lo político que bien podrían caer dentro de ese eje temático, y así ser parte de esta iniciativa bumanguesa que, ya que hablamos del tema de la traducción de aquello que oímos en otros lugares, en otras realidades, parece ir por el mismo camino de la reciente adquisición por parte de la Alcaldía de Bucaramanga, de la escultura de Fernando Botero; a saber: convertir a Bucaramanga en una ciudad “competitiva y global”. Veamos entonces un par de ejemplos:

Hacia 1964, el artista brasileño Hélio Oiticica, empezó a trabajar en una serie de usables y multicoloridas creaciones textiles que llamó Parangolés. Éstas se relacionaban con actividades propias de la danza, o al menos de un caminar muy animado. Las formas de colores encendidos, parcialmente adornadas por bordados de símbolos y caracteres, invitaban a los cuerpos a llenarlas y a realizar acciones intensas; de hecho sin los cuerpos, estas formas se mostraban aburridas, sin gracia alguna. Oiticica pensaba que tan pronto un cuerpo llenaba estas formas y era visto por otras personas, se generaba un link entre creatividad y conectividad que permitía pensar en el arte como un gesto de participación colectiva cruzada por el juego, la alegría y la transgresión. Con las Parangolés, Oiticica, así como lo hiciera Lygia Clark en trabajos tales como Baba Antropofágica, comprendía su función en la construcción de una cultura total en la que el espectador no fuese pasivo sino un creador activo implicado en la transformación social.

En 1971, Gordon Matta Clark funda junto a su esposa, Jane Crowford, *Food*, el primer restaurante ubicado en el otrora humilde sector de Soho, en Nueva York. El restaurante, más empresa utópica que negocio, concebía el acto de cocinar como una suerte de acto performático, presentando características bastante especiales tales como platos preparados según la temporada del año, un menú diseñado a partir de la influencia geográfica de la religión católica, y una cocina abierta a la zona de comedores. Algunos artistas también eran invitados a oficiar como chefs (¿alguna coincidencia con el proyecto de Tiravanija visto anteriormente?), creando platos únicos y fantásticos que eran vistos como auténticas piezas de arte. Así mismo, y quizás acá se encuentre lo más revolucionario de este proyecto, *Food* fue concebido como un espacio de encuentro, y ante todo de alimentación, para artistas que no tenían demasiado dinero y querían comer cosas ricas en un buen ambiente, por decirlo de alguna forma. *Food* es ante todo un excelente ejemplo de auto-organización entre personas que creían en sus capacidades; una suerte de quiebre en la forma de hacer “correctamente” las cosas, es decir, esperando de forma obstinada la gestión y regencia por parte de los estados modernos. Esta, creo yo, es la razón por la cual Bourriaud ve en Matta Clark a un personaje clave para el arte que describe en *Estética Relacional*; una suerte de proto-artista relacional que vio en las posibilidades experimentales del arte, un punto a partir del cual proyectar modelos micro-utópicos de convivencia.

La micro-utopía, concepto que se repite con cierta frecuencia en el texto de Bourriaud y con el cual se relaciona a varios de sus artistas, no es otra cosa que la utopía de los sesenta traída a la tierra, es decir, una utopía posible, más interesada -y aquí cito a Bourriaud- “en inventar posibles relaciones con nuestros vecinos en el presente, que apostar por un mañana feliz”. Ahora bien, ¿qué tipo de relaciones son estas? ¿Qué personas se relacionan entre sí y bajo qué motivos? Estas preguntas, planteadas por Claire Bishop en su texto “Antagonismo y Estética Relacional” -que junto a “El espectador emancipado” de Jaques Rancière son los textos que quizás más critican la teoría de Bourriaud-, invitan a poner en duda el inquebrantable optimismo del curador francés respecto a sus artistas, al aclarar, entre otras cosas, que en propuestas como las de Tiravanija los únicos espacios de encuentro que se generan son cenas para la élite artística de Nueva York y Berlín. Algo muy diferente, por ejemplo, a lo propuesto por Marta Minujín cuando en 1979 construyó una réplica del obelisco de Buenos Aires recubriéndolo con más de 10000 paquetes de pan dulce. Este pan posteriormente fue

distribuido entre el público en un gesto claramente contestatario hacia el gobierno militar que por aquellos años gobernaba a la Argentina. ¿Acaso Minujín es una gran artista que piensa en el hambre de los oprimidos mientras que Tiravanija no es más que un artista exitoso con ínfulas de chef? No lo creo. Pienso que es necesario ver el trabajo de ambos, así como el de cualquier otro artista del cual he hablado, a partir del tiempo y el contexto desde el cual producen sus obras. De hecho Bourriaud trató de aclarar esto cuando estuvo en Bogotá hace un par de años. Palabras más, palabras menos, dijo que lo único que él había hecho al escribir su libro, era realizar una serie de recorridos por los talleres y por ciertas exposiciones de algunos de los artistas que a él le interesaban, para después describir lo que había visto allí a la luz de ciertas condiciones imperantes en el mundo contemporáneo. Es sólo eso; no creo que con Estética Relacional Bourriaud esté tratando de consolidar una nueva forma de arte, un nuevo *ismo* como muchos lo han querido ver. Porque ahora, si tú estás interesado en el arte, necesariamente debes incorporar el término arte relacional a tu vocabulario, si no, ¿qué pensarán de ti? ¿Que desconoces la vanguardia artística? Y es que hace apenas unos 5 años, lo más atrevido y caliente del léxico artístico en nuestro contexto, lo que más intriga generaba, era la palabra “performance”, palabra que por cierto ya venía siendo asociada con las acciones de las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX. Como siempre, llegamos tarde a todo... pero continuemos. ¿Cuáles serían entonces estas condiciones que han marcado el trabajo de ciertos artistas contemporáneos? Citaré tres, las que creo son más significativas.

Primero, la paulatina desaparición de los espacios públicos en las ciudades y su posterior remplazo por los no-lugares descritos por Marc Auge, es decir, aquellos lugares destinados al ocio y al anonimato como centros comerciales y parques temáticos, que impiden la comunicación entre las personas y que además las controla y las distribuye en el espacio como si fuesen un simple bien público, todo ello bajo un manto de aparente hiper-libertad. “¿Te crees libre? Sal a la calle sin tu permiso de conducir y sabrás qué tan libre puedes ser”, decía alguien en *Part of the weekend never dies*, el documental sobre la banda belga de música electrónica Soulwax .

Segundo, como consecuencia de este primer punto, las personas, ahora sin espacios en los cuales encontrarse y con el concepto de comunidad completamente desvirtuado, se han dedicado a cultivar su individualismo en base al temor que las ciudades contemporáneas inspiran. Nadie confía en nadie, todos como posibles enemigos de

todos. Las relaciones personales duran ahora lo que una transacción bancaria, el dolor ajeno lo que una tanda de comerciales en televisión; éstas, en palabras de Zygmunt Bauman, se han vuelto líquidas, poco estables, y para nada indispensables.

Tercero, con un hombre ya sin espacios para el encuentro, atemorizado, y en extremo individualista, la popularización de Internet, de sus redes sociales, y de los programas del tipo reality show, se han convertido en la forma más cómoda y segura de comunicarnos con el mundo, algo que desde luego es diferente a comunicarnos con las personas, con los vecinos. John Thompson lo llamaría *society of self-disclosure* (sociedad de la revelación del sí mismo), mientras que Paul Virilio lo denominaría “el nuevo continuo audiovisual”. Si en el mundo contemporáneo todos tenemos la posibilidad de ser famosos durante 15 minutos, tal y como lo predicaba Warhol hace ya varias décadas, y sí todos tenemos la posibilidad de producir, editar y distribuir información, sentimientos, y pensamientos a través de la red, ¿por qué no todos podemos también ser artistas o al menos participar en proyectos de arte? “Si todos ponen su mierda, ¿por qué la tuya no?”, decía, por allá en el 94, la banda bogotana 1280 almas en esa gran canción que es “Flores en las cortinas”.

Estas tres son sólo algunas de las razones por las cuales Bourriaud insiste en que el arte contemporáneo –y sólo el arte contemporáneo, ya que las razones que tenían artistas como Beuys para pensar en su concepto de escultura social eran completamente diferentes, mucho más influenciadas por las características sociales y tecnológicas de los años setenta- carga consigo un gran interés por comunicar y reunir a las personas, por crear espacios para que todos participen, al tiempo que genera pequeñas fisuras al interior de los estados modernos y sus avatares, es decir, las grandes corporaciones. A este tipo de acciones, que en muchas ocasiones difícilmente podemos identificar con prácticas artísticas, y sí con estrategias políticas o de activismo social, yo las denomino “micro-terrorismo blando”. Veamos un par de notables ejemplos para ir cerrando esta intervención.

En septiembre de 2003, noticieros y periódicos de Austria, anunciaron horrorizados que la Karlplatz, una de las principales plazas de Viena, a partir de la fecha se llamaría Nikeplatz. Fue así como durante un mes, un stand de la marca deportiva Nike, bastante *cool* por cierto, recorrió varias ciudades de Austria anunciando la buena nueva: ¿Si tu lo usas, por qué las ciudades no? Esta campaña, desde luego falsa, fue ideada por el grupo



de artistas 01001.org buscando concienciar a la gente sobre la dominación simbólica del espacio público a manos de intereses privados. Cabe mencionar que Nike interpuso demandas a este grupo de artistas, pero sus abogados, al enfrentarse a este tipo de “enemigos” y a este tipo de caso, no encontraron manera de ganar la demanda.

El segundo ejemplo corresponde a The Yes Men, un grupo de activistas, quienes practicando lo que ellos denominan “corrección de identidad”, lograron suplantar en 2004, por unos pocos minutos y a través de la señal en directo de la cadena BBC, a un representante de Dow Chemical (actual propietaria de Union Carbide), atribuyéndose, después de 20 años de silencio, toda la responsabilidad sobre el desastre ambiental ocurrido en 1984 en Bhopal (India), cuando una nube tóxica generada por una fábrica de pesticidas propiedad de la compañía norteamericana Union Carbide, acabó con la vida de cerca de 20.000 personas. A las pocas horas, CNN informó que las reservas de Dow Chemical en la bolsa de valores de Berlín, habían disminuido en 2 billones de dólares.

¿Es esto arte relacional? Yo veo a mucha gente participando en el proyecto de 01001.org, además piensen en toda la gente en Bhopal que podría haberse beneficiado con la acción de The Yes Men. ¿Será que sí? ¿O será simplemente activismo contemporáneo, o performance? ¿El stand del proyecto Nike Ground será un proyecto de arte público así como según Bourriaud las cenas de Tiravanija son comparables a una escultura? Estas preguntas quizás revelan la raíz del problema que veo alrededor de la Estética Relacional, a saber, el tratar de definir una –aparente- nueva forma de arte a partir de la –aparente- forma correcta de hacerlo, como si existiese un manual para el buen artista relacional. Para mí la Estética Relacional no existe más que como título de un libro muy entretenido de leer que habla del arte, la cultura y la sociedad contemporánea. ¿Qué sucedería entonces si a esta tendencia la llamáramos “Estética de la emergencia”, refiriéndonos al libro de Reinaldo Laddaga, o “Un arte contextual” en honor al libro de Paul Ardenne? ¿Acaso cambiarían las reglas de un juego que difícilmente podemos definir en dos palabras?

Lo que intenté hacer a lo largo de esta intervención fue resolver mis propias dudas respecto a un libro que al menos a mi me marcó bastante en tanto condensó muchas de las preguntas que ni la historia del arte ni la academia habían logrado responderme. Dudas que hoy, después de casi seis años –refiriéndome al tiempo que ha pasado desde

la primera vez que leí el libro-, considero necesarias enunciar en parte porque no quiero tragar entero lo que otros me dicen, es decir, en parte por una cuestión de orgullo, pero también porque creo que hoy en día cada punto geográfico en el mapa puede ser un centro, y no un extremo, desde el cual producir visiones propias sobre el arte y la cultura contemporánea, y no sólo pálidas traducciones que contribuyan a que el mundo, como el agua, se nos siga escapando de las manos.

