

## **PARTICIPACIÓN Y ESPECTÁCULO: ¿EN DÓNDE NOS ENCONTRAMOS?**

Claire Bishop

Traducido por Diego Gerard

Originalmente publicado en *Living as Form*, una publicación de *Creative Time* (2011)

### 1. El Espectáculo Hoy

Una de las palabras clave en las definiciones de artistas sobre su práctica ligada a lo social es “espectáculo,” comúnmente invocada como la entidad a la que el arte participatorio se opone, tanto artística como políticamente. Al examinar la motivación de artistas en torno a la participación social como estrategia dentro de su trabajo, encontramos, de manera repetida, la misma afirmación: el capitalismo contemporáneo produce sujetos pasivos poco poderosos. Para muchos artistas y curadores de izquierda, la acusación de Guy Debord sobre los efectos alienadores y divisores del capitalismo en su obra *La Sociedad del Espectáculo* (1967) ilustra porqué la participación es importante como proyecto: re-humaniza a una sociedad entumecida y fragmentada por el instrumentalismo represor de la producción capitalista. Este argumento, cargado con algunas notas de Marxismo, es sobreusado por los defensores del arte activista y social. Dada la saturación de imágenes del mercado—dice el argumento—la práctica artística ya no puede girar en torno a la construcción de objetos para ser consumidos por el transeúnte pasivo. En su lugar, debe existir el arte de acción, interconectando con la realidad, avanzando—aunque sea de manera limitada para reparar el tejido social.

Como indica el filósofo francés Jacques Rancière, “la ‘crítica del espectáculo’ se mantiene como el alfa y omega del arte político.”<sup>1</sup>

Pero, ¿a que nos referimos con espectáculo en el contexto del arte visual? El “espectáculo” tiene un estatus particular, casi único, dentro de la historia del arte y la crítica de arte, porque hace un cuestionamiento directo a la visualidad, y porque tiene un pedigree político incomparable.

---

1 Jacques Rancière, “Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art,” *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Vol. 2, No. 1, Verano 2008, 7.

Frecuentemente utilizado por historiadores del arte y críticos de arte asociados a la publicación *October*, denota una amplia gama de atributos: para Rosalind Krauss, al escribir sobre el museo capitalista contemporáneo, supone la ausencia del posicionamiento histórico y la capitulación hacia el concepto del presente; para James Meyer, al argumentar en contra del Weather Project (2003) de Olafur Eliasson, denota una escala avasallante que empequeñece a la audiencia y eclipsa al cuerpo humano como punto de referencia; para Hal Foster, al escribir sobre el Guggenheim de Bilbao, denota la victoria de las marcas corporativas; para Benjamin Buchloh, denunciando a Bill Viola, se refiere a la falta de crítica en torno al uso de nuevas tecnologías. Sintetizando, el espectáculo hoy se encapsula dentro de la connotación de un espectro amplio de ideas—desde tamaño, escala, y placer visual a las inversiones corporativas y programaciones populistas. Aun así, para Debord, “espectáculo” no describe las características de una obra de arte o de arquitectura, sino es una definición de relaciones sociales bajo el capitalismo (pero también bajo regímenes totalitarios). Los sujetos individuales experimentan una sociedad atomizada y fragmentada porque la experiencia social es mediada por imágenes—ya sean las imágenes “difusas” del consumismo, o las imágenes “concentradas” del líder. Debord clarifica en su película *La Sociedad del Espectáculo* (1971), con argumentos que nacen de una ansiedad creada por la cultura consumista naciente en los años sesenta, con su maremoto de imágenes seductoras.

Pero la pregunta de si existimos o no en una sociedad del espectáculo fue hecha por Baudrillard tan temprano como 1981, despachando no únicamente a Debord, sino a Foucault en su ensayo “*The Precession of Simulacra*”:  
 Estamos atestiguando el fin de la perspectiva y del espacio panóptico... por tanto la abolición de lo espectacular... Ya no nos encontramos en la sociedad del espectáculo de la que hablaban los situacionistas, ni en los tipos específicos de alienación y represión que implicaba. El medio ya no se identifica como tal,

y la fusión de medio y mensaje (McLuhan) es la primera gran fórmula de esta nueva era.<sup>2</sup>

Más recientemente, Boris Groys sugirió que en la cultura actual de exhibicionismo propio (Facebook, Youtube o Twitter, a las cuales compara con las composiciones de texto / imagen del arte conceptual) enfrentamos un “espectáculo sin espectadores”:

El artista necesita un espectador que pueda permitir la inmensurable cantidad de producción artística y formular un juicio estético que haga a este artista notorio entre la gran cantidad de otros artistas. Ahora, es obvio que dicho espectador no existe—podría ser Dios, pero nos informaron ya del hecho que Dios ha muerto.<sup>3</sup>

Dicho en otras palabras, uno de los requerimientos centrales del arte es que está hecho para ser visto y generar una reflexión por parte de un espectador. El arte participatorio, de manera estricta, ejecuta la idea tradicional del espectador y sugiere un entendimiento nuevo del arte sin audiencias, en donde todos son productores. Al mismo tiempo, la existencia de una audiencia es imposible de eliminar, ya que es imposible para todos participar en todos los proyectos.

## 2. Una Breve Historia

Ciertamente, la narrativa dominante de la historia del arte social y participatorio durante el siglo XX es una en donde la activación de la audiencia está posicionada frente a su contraparte mítica, el consumo pasivo del espectador. La participación, entonces, forma parte de una narrativa mayor que atraviesa la modernidad: “el arte debe ser direccionado en contra de la contemplación, en contra del espectador, en contra de la pasividad de las

---

2 Jean Baudrillard, “The Precession of Simulacra,” en *Simulations*, traducido por Paul Foss, Paul Patton y Philip Beitchman (Nueva York: Semiotext(e), 1983), 54.

3 Boris Groys, “Comrades of Time,” revista e-flux, Diciembre 11, 2009, disponible en [www.e-flux.com](http://www.e-flux.com)

masas paralizadas por el espectáculo de la vida moderna.”<sup>4</sup> El deseo de activar a la audiencia en el arte participatorio es al mismo tiempo un esfuerzo por emanciparlo de un estado de alienación inducido por el orden ideológico dominante—ya sea este capitalismo consumista, socialismo totalitario, o dictadura militar. Partiendo de esta premisa, el arte participatorio apunta hacia restaurar y llevar a cabo un espacio comunal y colectivo de compromiso social compartido. Pero este se consigue de distintas maneras: a través de gestos constructivistas de impacto social, los cuales refutan la injusticia en el mundo al proponer una alternativa, o a través de un redoblamiento nihilista de alienación, que niega la injusticia en el mundo y el concepto de lo ilógico en sus propios términos. En ambas instancias, el trabajo busca falsificar un tejido social colectivo, de co-autoría, participatorio, pero haciéndolo de manera afirmativa (por medio de una utopía de realización), el otro de manera indirecta (por medio de la negación de la negación). Por ejemplo, tanto el Futurismo como el Constructivismo ofrecían gestos de impacto social y la invención de una esfera pública nueva—una avanzaba hacia el fascismo, y la otra reforzaba un nuevo orden mundial Bolchevique. Después de este periodo, los Dadaistas en París “tomaron las calles” para alcanzar una audiencia más amplia, anexando las formas sociales del tour guiado y el juicio para experimentar con un tipo de práctica artística más nihilista en la esfera pública. Es muy descriptivo que en la primera fase de esta orientación hacia lo social, la participación no haya tenido ninguna alineación política: es una estrategia que puede ser igualmente asociada con el fascismo italiano, el comunismo Bolchevique, o una negación anárquica de lo político.

En el periodo post-guerra, encontramos un rango similar de estrategias de participación, de alguna manera ligada a la política de izquierda y culminando en el teatro de 1968. En París, la *SI* desarrolló alternativas al arte visual en la “situación derivada y construida”; mientras que el *Groupe Recherche d'Art Visuel*, concibieron acciones de participación, tanto en instalación como

---

4 Boris Groys, “Comrades of Time,” revista e-flux, Diciembre 11, 2009, disponible en [www.e-flux.com](http://www.e-flux.com) (última vez visto en Septiembre 3, 2010).

en ambientes callejeros. Ambas situaciones son de tenor afirmativo, pero solo como crítica al capitalismo consumista. Los *Happenings* anárquicos y eróticos de Jean-Jacques Lebel presentan un modelo distinto—“la negación de la negación”—en donde la audiencia y quienes llevan a cabo la obra (performers) están más alienados en un mundo ya alienador, al utilizar actividades transgresoras que buscan producir una mente grupal o egrégora. Cuando estas estrategias artísticas ingresaron a contextos ideológicos distintos (como en Sudamérica o Europa del Este), las intenciones de la participación dieron lugar a significados distintos. En Argentina, en donde una dictadura militar brutal respaldada por los Estados Unidos fue impuesta en 1966, se generaron modos de acción social agresivos y fragmentados, con énfasis en antagonismo de clase, cosificación, y alienación. En Checoslovaquia, que ingresó a la “normalización” soviética después de 1968, el arte participatorio tenía un tono más escapista, con acciones avant-garde enmascaradas por formas coloquiales y cotidianas (bodas, fiestas, y festivales), comúnmente en ubicaciones remotas, para evitar arrestos de la fuerza policial secreta. El arte fue disfrazado por la vida para sostenerse a sí mismo como un lugar de no-alienación. El trabajo del *Collective Actions Group* (CAG), activo en Moscú a partir de 1976, problematiza aún más las afirmaciones contemporáneas de que participación en el arte es sinónimo de colectivismo, y entonces oponiéndose inherentemente al capitalismo; en lugar de reforzar el dogma colectivista del comunismo, el CAG desplegó la participación como un medio para crear una esfera privatizada de expresión individual.

Más analogías de la práctica social contemporánea pueden encontrarse con el repunte del movimiento de artes comunitarias después de 1968, cuya historia ofrece una narrativa cautelosa para artistas de hoy adversos a teorizar sobre el valor artístico de su trabajo. Enfatizan el proceso en lugar del producto final, y basando sus juicios en criterios éticos (de cómo y con quién trabajan) en vez del carácter de su resultado artístico, el movimiento de arte comunitario se

encontró sujeto a la manipulación—y eventualmente instrumentalización— del Estado. De ser una fuerza de agitación haciendo campaña por la justicia social (a principio de la década de los 70's), se convirtió en una ramificación indefensa del Estado (en 1980): aquellas gentiles personas en las que se puede confiar para limpiar la situación en donde el gobierno se absuelve a sí mismo de responsabilidad.

Entonces nos encontramos hoy con un sector importante de artistas que renuncian al vocabulario del arte contemporáneo, afirmando estar involucrados en asuntos políticos mundiales de mayor seriedad. Estas negativas anti-estéticas no son nuevas: como hemos llegado a reconocer que el cabaret Dadaista, el *détournement* situacional, o el arte conceptual desmaterializado tienen una estética particular de producción y circulación, también los foto documentos, comúnmente sin forma, del arte participatorio tienen su propio régimen experiencial. El punto central es no ver estos fenómenos anti-estéticos como objetos de un formalismo nuevo (áreas de lectura, desfiles, manifestaciones, discusiones, plataformas ubicuas de madera, fotografías sin fin de personas), sino analizar cómo éstas contribuyen a la experiencia social y artística que se está generando.

### 3. Dos Críticas

Una de las preguntas que me hacen de manera continua es la siguiente: ¿Seguramente es mejor que un proyecto de arte mejore la vida de una sola persona a que no exista en absoluto? La historia del arte participatorio nos permite una distancia crítica en torno a esta pregunta, y el poder verla como la última ejemplificación de cuestiones que han persistido desde su inceptión: la tensión entre igualdad y calidad, entre participación y audiencia, y entre el arte y la vida real. Estos conflictos indican que los juicios sociales y artísticos no coinciden de manera sencilla; ciertamente, parecen demandar criterios

distintos. El impasse surge en cada debate y discusión sobre arte participatorio y arte social. Para un sector de artistas, curadores y críticos, un buen proyecto logra tranquilizar un mandato que surge del superego para mejorar a la sociedad; si las agencias sociales han fracasado, entonces el arte está obligado a intervenir. En este esquema, los juicios están basados en ética humanista, comúnmente inspirada por el Cristianismo. Lo que importa y cobra valor es la oferta de soluciones que puedan mejorar las situaciones, sin importar que sean a corto plazo, en lugar de exponer verdades sociales contradictorias. Para otro sector de artistas, curadores y críticos, los juicios están basados en la reacción sensible al trabajo del artista, en torno a, y más allá, del contexto original. En este esquema, la ética es insignificante, porque se entiende al arte como un mecanismo para cuestionar sistemas establecidos, incluyendo la moralidad; el concebir nuevos lenguajes para representar y cuestionar la contradicción es de mayor importancia. El discurso social acusa al discurso artístico de amoralidad e ineficacia, porque resulta insuficiente para revelar, reduplicar, o hacer una reflexión sobre el mundo; lo que importa es el cambio social. El discurso artístico acusa al discurso social por permanecer obstinadamente ligado a categorías ya existentes, y de enfocarse en gestos micro-políticos a costa de la inmediatez sensorial (como un sitio potencial de la des-alienación). Domina la conciencia social, o, en cambio, los derechos del individuo de cuestionar la conciencia social. La relación del arte con lo social es sostenida por la moralidad o sostenida por la libertad.<sup>5</sup>

Este sistema binario resuena en la distinción perceptiva de Boltanski y Chiapello en torno a las críticas artísticas y sociales del capitalismo. La crítica artística, basada en el movimiento bohemio del siglo XIX, toma dos fuentes de indignación hacia el capitalismo: por un lado, el desencanto y la falta de autenticidad, y por otro, la opresión. La crítica artística, explican, “pone en primer plano la pérdida de significado y, en particular, la pérdida del sentido de qué es bello y valioso, que deriva de la estandarización, afectando no solo a

---

<sup>5</sup> Tony Bennett fruesa el problema de manera distinta: la historia del arte como una disciplina idealista y burguesa se encuentra en permanente conflicto con el Marxismo como una disciplina anti-burguesa de revolución material. No hay manera de reconciliarlas. Ver Tony Bennett, *Formalism and Marxism* (Londres: Methuen, 1979), 80-5

objetos de uso diario, sino también a obras de arte... y a los humanos.” Ante el estado actual de las cosas, la crítica artística aboga por “la libertad del artista, su rechazo de la contaminación estética causada por la ética, su negativa de cualquier tipo de sometimiento en espacio y tiempo, y en forma extrema, de cualquier tipo de trabajo.”<sup>6</sup> La crítica social, contrastando, se basa en fuentes distintas de indignación hacia el capitalismo: el egoísmo de intereses privados, la creciente pobreza de las clases bajas en una sociedad de riqueza sin precedente. La crítica social rechaza necesariamente la neutralidad moral, el individualismo, y el egoísmo del artista. Las críticas sociales y artísticas no son directamente compatibles, Boltanski y Chiapello nos alertan, y existen en continua tensión una con otra.<sup>7</sup>

La colisión entre la crítica social y la crítica artística ocurre de manera más visible en ciertos momentos históricos, y la reaparición del arte participatorio es sintomático de esta colisión.

Ocurre en momentos de transición y agitación política: en los años que preceden al Fascismo Italiano, y en las secuelas de la revolución de 1917, durante el disenso social generalizado que desembocó en 1968, y sus secuelas en la década de los 70's. En cada momento histórico el arte participatorio adquiere una forma distinta porque busca negar objetos artísticos y sociopolíticos distintos. En nuestros tiempos, su resurgimiento acompaña a las consecuencias del colapso del comunismo en 1989, la ausencia aparente de una política de izquierda viable, la aparición del consenso “post-político” contemporáneo, y la casi total capitalización del mercado del arte y la educación.<sup>8</sup> La paradoja de esta situación es que la participación en Occidente tiene que ver más ahora con agendas populistas de gobiernos neoliberales. A pesar de que artistas quienes practican arte participatorio se oponen al capitalismo neoliberal, los valores que imputan a su trabajo se entienden desde un punto de vista formalista (en términos de oponerse al

---

6 Luc Boltanski y Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (Londres: Verso, 2005), 37–8.

7 La implicación de Boltanski y Chiapello es que en el espíritu del capitalismo, la crítica de arte ha mantenido influencia, resultando en un capitalismo sin supervisión que carece de la “mano invisible” que garantizaría protección, seguridad y derechos para los trabajadores.

8 Para un resumen claro de “post-política” ver Jodi Dean, *Democracy and Other Neoliberal Fantasies* (Durham, NC: Editorial de la Universidad Duke, 2009), 13. Presenta dos posiciones: “post-política” como ideal de consenso, inclusión y administración que debe ser rechazado (Chantal Mouffe, Jacques Ranciere), y “post-política” como descripción de la exclusión contemporánea y rechazo de lo político (Slavoj Zizek).



individualismo y al objeto como mercancía), sin reconocer que muchos otros aspectos de ésta práctica artística se enlazan a la perfección con las formas más recientes del neoliberalismo (redes, movilidad social, proyectos, trabajo afectivo). Como este terreno ha cambiado a lo largo del siglo XX, la identidad de los participantes ha sido re-imaginada en cada momento histórico: de una multitud (1910's), a las grandes masas (1920's), a las personas (1960's / 1970's), a la exclusión (1980's), a la comunidad (1990's), hasta hoy, donde los voluntarios cuya participación está entrelazada de manera continua con una cultura de redes sociales y *reality tv*. Desde la perspectiva de la audiencia, podemos trazar esto como un cambio de una audiencia que demanda un rol (expresado como hostilidad hacia artistas avant-garde quienes mantienen control sobre el proscenio), a una audiencia que disfruta su subordinación ante experiencias extrañas diseñadas por el artista, hasta una audiencia alentada a ser co-productora de la obra (y que ocasionalmente puede ser retribuida económicamente por su participación).

Esto podría ser visto como una narrativa heroica de la incrementada activación e importancia de la audiencia, pero podemos verlo también como una historieta de la invariablemente creciente subordinación voluntaria a la voluntad del artista, de los humanos como mercancía en servicio a la economía (ya que la participación voluntaria también es trabajo no pagado).

Discutiblemente, esto es una narrativa paralela al destino rocoso de la democracia misma, un término al que siempre ha estado ligada la participación: de una demanda por reconocimiento, a representación, al consumo consensual de la imagen propia—ya sea una obra de arte, YouTube, Flickr, o *reality tv*. Es importante considerar el perfil mediático otorgado a *One and the Other* (2009) de Anthony Gormley, un proyecto que permitió al público ocupar de manera continua un espacio vacío de Trafalgar Square

en Londres durante cien días. Gormley recibió 34,520 aplicaciones para 2,400 espacios, y las actividades de los ocupantes de dicho espacio fueron transmitidos en vivo por Internet de manera continua.<sup>9</sup> Aunque el artista se refirió a *One and the Other* como un “espacio abierto de posibilidad para quienes querían poner a prueba su sentido de individualidad y comunicarlo a un mundo más amplio,” el proyecto fue descrito por el diario *The Guardian* como “Arte Twitter.”<sup>10</sup> En un mundo donde cualquier persona puede publicar sus opiniones, nos enfrentamos no con el poder de las masas, sino con una catarata sin fin de egos banales. Lejos de oponerse al espectáculo, la participación se ha unido a él.

Esta nueva proximidad entre espectáculo y participación subraya, a mi parecer, la necesidad de sostener la tensión entre la crítica social y la crítica artística. Los proyectos más notorios que constituyen la historia del arte participatorio derrocan las polaridades en las que se funda este discurso (individual/colectivo, autor/espectador, activo/pasivo, vida real/arte) pero no con el objetivo de colapsarlas. Al hacerlo, se mantienen las tensiones artísticas y sociales.

El paradigma de transversalidad de Félix Guattari ofrece una manera de acercamiento a estas operaciones artísticas: deja al arte en su lugar como categoría, pero insiste en su dinamismo dentro y a través de otras disciplinas, cuestionando tanto al arte como a lo social, mientras, simultáneamente, reafirma al arte como un universo de valor. Jacques Rancière ofrece otra visión: el régimen estético es contradictorio, transportándose entre la autonomía y la heteronomía (“la experiencia estética es efectiva mientras sea la experiencia de ese *y*”<sup>11</sup>). Argumenta que en el arte y la educación de misma manera, debe haber un objeto mediador—un espectáculo que se sitúe entre la idea del artista y el sentimiento de interpretación del espectador: “Este espectáculo es una

---

9 La diferencia entre la transmisión web de Gormley y la de Cristoph Schlingensief es que la segunda es una parodia consciente de la banalidad del *reality tv*, mientras que la primera la replica sin criticarla. Una imagen de la obra de Gormley con sus participantes evoca la imagen de Simon Cowell con sus protegidos de *American Idol*.

10 Anthony Gormley, [www.oneandother.co.uk](http://www.oneandother.co.uk) (última vez visto Agosto 23, 2010). Charlotte Higgins, “The Birth of Twitter Art,” *Guardian*, Julio 8, 2009, disponible en [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk) (última vez visto Agosto 25, 2010).

11 Jacques Rancière, “The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Employments of Autonomy and Heteronomy,” revista *New Left Review*, 14, Marzo–Abril 2002, 133.

tercera cosa, a la que ambas partes se pueden remitir y referir pero que previene cualquier tipo de transmisión ‘igual’ o ‘sin distorsión.’ Es una mediación entre ellas. [...] Lo mismo que las une debe separarlas.”<sup>12</sup> De diferentes maneras, Rancière y Guattari ofrecen marcos de referencia alternativos para pensar en lo artístico y lo social de manera simultánea; ya que tanto lo artístico como lo social no están para ser reconciliados o colapsados, sino sostenidos en tensión continua.

#### 4. La Escalera y el Contenedor

Me interesan estos modelos teóricos de análisis porque no reducen al arte a una cuestión de ejemplos buenos o malos en torno a lo ético, ni tampoco falsifican una ecuación directa entre formas de democracia en el arte y formas de democracia en la sociedad. Gran parte del discurso contemporáneo sobre el arte participatorio implica un sistema evaluativo similar al del diagrama clásico “La Escalera de la Participación,” que apareció en una publicación de arquitectura en 1969 acompañando un artículo sobre formas de involucración ciudadana.<sup>13</sup>

La escalera tiene ocho peldaños. Los dos peldaños inferiores indican las formas de menor participación de compromiso ciudadano: el no-participante de mera presencia en la “manipulación” y la “terapia.” Los tres siguientes peldaños son grados o niveles de incorporación selectiva—“informando,” “consultando” y “apaciguando”—que gradualmente incrementan la atención del poder hacia la voz diaria. En la parte más alta de la escalera encontramos la “asociación,” “delegación de poderes,” y el objetivo primordial, “control ciudadano.” El diagrama proporciona un rango útil de distinciones para pensar sobre las declaraciones de participación hechas por aquellos en el poder, y es frecuentemente citada por arquitectos. Genera cierta tentación el hacer una ecuación (y muchos lo han hecho) entre el valor

---

12 Rancière, “Emancipated Spectator,” ponencia en Frankfurt.

13 Sherry Arnstein, “A Ladder of Citizen Participation,” revista *Journal of the American Institute of Planners*, 35:4, Julio 1969, 216–24. El diagrama ha sido sujeto a revisión histórica entre arquitectos y planificadores, reflejando en interés renovado de participación es este sector.

de una obra de arte y el grado de participación que genera, convirtiendo la “Escalera de la Participación” en un calibrador para medir la eficacia de la práctica artística.<sup>14</sup>

Pero mientras la Escalera proporciona útiles y matizadas diferencias sobre formas de participación cívica, se queda corta en corresponder a la complejidad de gestos artísticos. Las obras de arte más desafiantes no se rigen bajo este esquema, porque los modelos de democracia en el arte no tienen una relación intrínseca a los modelos de democracia en la sociedad. La ecuación es engañosa y no reconoce la cualidad del arte de generar criterios paradójicos. Las obras que he analizado en los capítulos previos no ofrecen nada en términos de control ciudadano. El artista depende de la explotación creativa de los participantes en la situación que él ofrece, como los participantes requieren la dirección y el apunte del artista. Esta relación es un juego continuo de tensión mutua, reconocimiento y dependencia—de más semejanza a la negociación dinámica colectiva de la comedia hablada, o al sexo sadomasoquista, que a una escalera de formas políticas progresivamente virtuosas.

Un caso de estudio, de hace once años, ilustra el argumento de que el arte está aterrizado y suspendido en la realidad, y hace esto a través de un objeto mediador, o tercer término: *Please Love Austria* (2000) llevado a cabo por el cineasta y artista alemán Christoph Schlingensiefel (1960-2010). Comisionado para producir una obra para la *Weiner Festwochen*, Schlingensiefel decidió responder de manera directa al éxito electoral del partido nacionalista de extrema derecha liderado por Jörg Haider (*Freiheitliche Partei Österreichs*, o FPÖ). La campaña de la FPÖ incluía de manera abierta slogans xenofóbicos aunados a la palabra *überfremdung* (dominación de influencias extranjeras), alguna vez empleada por los Nazis, para describir un país sobrepoblado por extranjeros. Schlingensiefel levantó un contenedor afuera de la Ópera de Viena, con un letrero con la frase *Ausländer Raus* (Fuera los Extranjeros). Dentro del contenedor instaló un espacio de vivienda al estilo *Big Brother*

---

14 Ver, por ejemplo, la distinción de Dave Beech entre la participación y la colaboración. Para Beech los participantes están sujetos a los parámetros del proyecto del artista, mientras la colaboración involucra cuestiones de derechos de autor; “los colaboradores tienen derechos que no tienen los participantes.” (Beech, “Include Me Out,” revista *Art Monthly*, abril 2008, 3.) Aunque estoy de acuerdo con sus definiciones, no las traduzco como un parámetro de juicio para obras de arte.

para un grupo de personas buscando asilo, transportados desde un centro de detenciones a las afueras de la ciudad. Sus actividades fueron transmitidas por la estación de televisión por internet webfreetv.com, y a través de esta estación, la audiencia podía votar de manera diaria con el objetivo de expulsar a su refugiado menos favorito. A las 8:00 p.m. diariamente, durante seis días, los dos participantes menos populares eran devueltos al centro de deportaciones. Al ganador se le ofrecía un supuesto premio en efectivo y el prospecto—sujeto a la predisposición de voluntarios—de ciudadanía austriaca a través del matrimonio. El evento está documentado por el cineasta austriaco Paul Poet, en una película evocativa y emocionante, *Ausländer Raus! Schlingensief Container* (2002). *Please Love Austria* es típico de Schlingensief en su deseo por antagonizar al público y montar la provocación.

Su trabajo anterior en cine, frecuentemente alude a tabúes contemporáneos: mezclando Nazismo, obscenidades, discapacidades y una amplia gama de perversiones sexuales en películas como *German Chainsaw Massacre* (1990) y *Terror 2000* (1992), alguna vez descrita como “inmundicia para intelectuales.”<sup>15</sup> Hacia el final de la década de los noventa Schlingensief comenzó a realizar intervenciones en el espacio público, incluyendo la formación de un partido político, *Chance 2000* (1998-2000), que buscaba a los desempleados, los discapacitados, y otros receptores del slogan “Vota por ti mismo.” *Chance 2000* no titubeó en usar la imagen de los colaboradores de Schlingensief, muchos de ellos teniendo convalecencias físicas o mentales. Pero en *Please Love Austria*, los participantes refugiados de Schlingensief eran apenas visibles, disfrazados debajo y detrás de diversas pelucas, sombreros y lentes oscuros.<sup>16</sup> En el escenario, el público tenía vistas limitadas de los inmigrantes; gran parte del performance fue adoptado y llevado a cabo por Schlingensief mismo, con la instalación del letrero “Fuera los Extranjeros.” Hablando desde un megáfono incitó a la FPÖ a venir y quitar el letrero (cosa que no hicieron), animó a turistas a tomar fotografías, invitó a la audiencia a publicar sus vistas sobre los

---

15 Herbert Achternbusch, citado en Marion Löhdorf, “Christoph Schlingensief,” *Kunstforum*, 142, Octubre 1998, 94–101, disponible en [www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com) (última vez visto, Diciembre 4, 2008).

16 Durante los desalojos, quienes buscaban asilo cubrieron sus caras con periódicos, invirtiendo la actitud de celebración y atención de los expulsados de la casa de Big Brother.

inmigrantes, e hizo afirmaciones contradictorias (“¡Esto es un performance! ¡Esto es la verdad absoluta!”), mientras expresaba opiniones racistas e insultos hacia la audiencia. Al ser expulsados los participantes, Schlingensiefel proveía al público con un comentario: “¡Es un negro! ¡Una vez más, Austria ha expulsado a un negro!” Aunque en retrospectiva—y especialmente en la película de Poet—es evidente que la obra es una crítica a la xenofobia y sus instituciones, el evento en Viena (y el rol actuado por Schlingensiefel como el carismático maestro de circo) fue lo suficientemente ambiguo para recibir aprobación y condenas de todos los sectores del espectro político.

Un hombre mayor perteneciente a la extrema derecha cubierto en medallas encontró en la obra simpatía con sus propias ideas, mientras otros afirmaban que haciendo visible este penoso espectáculo era Schlingensiefel el extranjero que merecía ser deportado. Activistas y estudiantes de izquierda intentaron el sabotaje del contenedor y la “liberación” de los refugiados, mientras una variedad de celebridades de izquierda se presentaron para apoyar el proyecto, incluyendo a Daniel Cohn-Bendit y la ganadora del Premio Nobel Elfriede Jelinek (quien escribió y llevó a cabo una obra con los refugiados). Aunado a esto, un sinnúmero de personas vieron el programa en webfreetv.com y votaron por la expulsión de los refugiados. El contenedor fue el detonante de discusiones y debates—en el espacio público donde sucedía, en el periodismo escrito, y en televisión nacional. La vehemencia de la respuesta es lo palpable en la película, no más que cuando la cámara de Poet hace un paneo de una discusión agitada revelando el espacio público lleno de personas agitadas en intensos debates. Una mujer vieja estaba tan enojada con el proyecto que solo pudo escupir el insulto hacia Schlingensiefel, “¡Tú... artista!”

Una crítica frecuente de esta obra es que no logró cambiar la opinión de nadie: el pensionado de extrema derecha permanece en la extrema derecha, aquellos de izquierda quienes protestaron permanecen de izquierda, y demás. Pero

el acercamiento instrumentalizado al juicio crítico no comprende la fuerza artística de intervención de Schlingensief. El punto no es la “conversión,” pues esto reduciría la obra de arte a una cuestión de propaganda. En vez, el proyecto de Schlingensief atrae atención a las contradicciones del discurso político en Austria. Lo asombroso es que el contenedor de Schlingensief causó más agitación política y aflicción que la existencia de un centro de deportaciones real a las afueras de Viena.

La lección perturbadora de *Please Love Austria* es que una representación artística de la detención tiene más poder de atracción al disenso que una institución de detención real.<sup>17</sup> De hecho, el modelo “no-democrático” de Schlingensief corresponde precisamente a la “democracia” que se practica en la realidad. La contradicción es el elemento central de la eficacia artística de Schlingensief—y la razón por la cual la conversión política no es el objetivo primordial del arte, la razón por la cual las representaciones artísticas siguen teniendo una potencia que puede ser utilizada para fines disruptivos, y la razón por la cual *Please Love Austria* no es (y nunca debería ser vista como) un ejemplo de moralidad.

## 5. El Fin de la Participación

En su ensayo, “*Los Usos de la Democracia*” (1992), Jacques Rancière menciona que la participación en lo que normalmente nos referimos como a regímenes democráticos usualmente se reduce a una cuestión de llenar espacios abandonados por el poder. La participación genuina, argumenta, es algo distinto: la invención de un “sujeto predecible” quien momentáneamente ocupa la calle, la fábrica, o el museo—en lugar de encontrar un espacio determinado de participación asignado en donde el contra-poder depende del orden dominante.<sup>18</sup> Dejando a un lado la idea problemática de participación “genuina” (que nos lleva de regreso a las oposiciones modernistas entre cultura

---

17 Silvija Jestrović ha explicado la preferencia del performance, específicamente a través del siguiente epígrafe de Feuerbach: “Ciertamente, para la era actual, que prefiere el signo sobre la cosa significada, la copia sobre el original, la representación sobre la realidad, la apariencia sobre la esencia... la ilusión es sagrada, la verdad una profanidad.” (Silvija Jestrović, “Performing Like an Asylum Seeker: Paradoxes of Hyper-Authenticity in Schlingensief’s *Please Love Austria*, *Double Agent* (Londres: ICA, 2009), 61.)

18 Rancière argumenta que la participación en la democracia es una idea monstruosa que deriva de dos ideas: “la idea reformista de mediaciones necesarias entre el centro y la periferia, y la idea revolucionaria del involucramiento permanente de ciudadanos en todos los niveles.” (Jacques Rancière, “The Uses of Democracy,” en Rancière, *On the Shores of Politics* (Londres: Verso, 2007), 60.)

auténtica y cultura falsa), dicha declaración claramente atañe a *Please Love Austria*, y a los mejores ejemplos de práctica social, que frecuentemente han constituido la crítica del arte participatorio, en lugar de sostener una ecuación no-problemática entre lo artístico y la inclusión política. Es importante recordar el hecho de que la Escalera de Participación culmine en “control ciudadano.” En cierto punto, si el cambio social ha de suceder, entonces el arte tiene que ceder sus logros a otras instituciones: no es suficiente seguir produciendo arte activista.

El avant-garde histórico siempre fue posicionado en relación a partidos políticos existentes (primordialmente al comunismo) que removían la presión del arte al ser requerido de efectuar cambios a partir y fuera de sí. Después, los avant-garde de post-guerra aseguraban que el efecto no-concluyente era un rechazo radical a la política organizada—ya sea un Estado totalitario de interguerra, o un Estado dogmático de la línea de partidos. Existía el potencial de descubrir la intensidad artística más alta en lo banal y lo cotidiano, que nutriría a un proyecto mayor de igualdad y anti-elitismo. Desde la década de los noventa el arte participatorio ha aseverado frecuentemente la existencia de una conexión entre el contenido generado por el usuario y la democracia, pero la previsibilidad de sus resultados parece ser la consecuencia de la falta de tanto el receptor social como el receptor artístico; dicho de otra manera, el arte participatorio hoy parece no tener relación a un proyecto político existente (solo a un sentimiento anti-capitalista sin definición concreta) y se presenta como opuesto al arte visual al intentar esquivar la cuestión de la visualidad. Como consecuencia, estos artistas han internalizado una gran cantidad de presión para crear nuevos modelos de organización social y política—una tarea a la que no siempre pueden comprometerse.

Mi punto, una vez más, no es criticar a artistas en específico sino ver el crecimiento de la práctica social desde 1989 como un síntoma. Que lo



“político” y lo “crítico” se hayan convertido en indicadores de origen de arte avanzado indica una falta de fe tanto del valor intrínseco del arte como acto humano alienador (ya que el arte hoy está tan entrelazado con sistemas de mercado globales) como en el proceso político democrático (en cuyo nombre se conducen tantas injusticias y barbaridades).<sup>19</sup>

Pero en vez de puntualizar esta pérdida de fe al colapsar arte y ética juntos, el reto hoy es producir una alineación internacional viable de movimientos políticos de izquierda y una reafirmación de las formas inventivas del arte de negación valiosa en su propio derecho.<sup>20</sup> Debemos reconocer al arte como una forma de actividad experimental interponiéndose con el mundo, cuya negatividad puede apoyar a un proyecto político (sin adoptar la responsabilidad única de divisarla e implementarla), y—de manera más radical—debemos apoyar la transformación progresiva de instituciones existentes a través de la intrusión transversal de ideas cuya audacia se relaciona con (y en ocasiones es mayor a) la imaginación artística.<sup>21</sup>

Al utilizar a la persona como medio, el arte participatorio siempre ha tenido un estatus ontológico doble: es tanto un evento en el mundo, como lo es removido del mundo. Como tal, posee la capacidad de comunicarse en dos niveles—a participantes y espectadores—las paradojas que son reprimidas en el discurso diario, y para obtener experiencias perversas, perturbadoras, y de placer que amplían nuestra capacidad de imaginar al mundo y nuestras relaciones de nuevo. Pero para alcanzar el segundo nivel se requiere un tercer término mediador—un objeto, una imagen, una historia, una película, incluso un espectáculo—que permita a esta experiencia tener valor en la imaginaria pública. El arte participatorio no es un medio político privilegiado, ni una solución ready-made a la sociedad del espectáculo, pero es tan incierto y precario como la democracia misma; ninguno se legitima a priori pero tienen que ser realizados y probados en todos los contextos específicos.

---

19 El colectivo esloveno IRWIN ha sugerido que el arte “crítico” y “político” son necesarios para el neoliberalismo como lo era el realismo social para el régimen soviético.

20 Un ejemplo positivo de nuevos desarrollos es la organización de izquierda Krytyka Polityczna en Polonia, editorial que produce una revista, y eventos que mantienen presencia en los medios (a través de un líder carismático, Sławomir Sierakowski).

21 América Latina ha sido prominente en la institución de estas soluciones. Ver, por ejemplo, las iniciativas introducidas por Antanas Mockus, alcalde de Bogotá, discutido en María Cristina Caballero, “Academic turns city into a social experiment,” revista Harvard University Gazette, Marzo 11, 2004, disponible en <http://www.news.harvard.edu>.