

La dimensión política de lo relacional

Gerardo Camilletti

“El arte es un estado de encuentro”, afirma Nicolás Bourriaud¹, porque en la relación entre artistas y público se configura un diálogo en que ambos participantes tienen algo para decir, corriéndose, desde luego, del vínculo que de manera dominante se da entre unos y otros, esto es: cuando el espectador asiste y observa pasivamente la obra, pasividad en la realización, es decir, cuando la obra se hace independientemente de su voluntad o su acción.

En un artículo anterior² hice referencia a nuevas posiciones del espectador en el teatro, a algunas formas del teatro en las que se incluía al receptor como productor. Por esta condición de cooperación en la realización textual lo llamé *espectador involucrado*, entendiendo, entre otras cuestiones que, sin su participación activa en la construcción, el espectáculo quedaría, en general, incompleto. Allí considero, además, que en los espectáculos que involucran al público en el mismo sentido que plantea Bourriaud, ya no es posible pensar en un sujeto que observa sino en uno que *se realiza* en y con el acontecimiento artístico. De esta manera se pondría en crisis su lugar crítico habitual porque se transforma tanto en parte de la obra como del productor de ella.

Cuando Bourriaud define la estética relacional, aclara que si bien todas las formas espectaculares de alguna manera entablan un vínculo con el espectador, no resulta de esa mera co-presencia una forma relacional. Precisamente, el autor entiende la forma relacional como la esfera de las interacciones humanas y no del espacio privado y autónomo. Es decir, lo relacional implicaría una instancia de elaboración conjunta en la que la decisión del espectador (que ya dejaría de serlo del todo) afecte la discursividad del artista.

¹ Bourriaud, Nicolás, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008

² “Desplazar e involucrar-se en la escena”. En: *Topología de la crítica teatral*, volumen I, Colección Cuadernos de Topología, Serie Investigaciones de Teatro, Buenos Aires: 2009, pág 31- 40

En este punto, lo que se altera con respecto a la concepción y realización histórica del arte es no sólo la relación triangular entre artista, obra y público sino las mismas categorías que conforman cada vértice de este triángulo.

Algo de lo que es propio del emisor se desplaza a la esfera del receptor constituyéndolo en cierto modo en artista en tanto que hacedor de la obra. De la misma manera, el artista, a la espera de este acabamiento o afectación provocada por la acción del espectador se ubicaría en el territorio de observador. También la obra, si bien de manera germinal es un dispositivo propuesto, se completa y textualiza totalmente una vez que el público la haya afectado por su hacer.

Entonces, no podría hablarse de obra-texto antes de la producción de este contacto, con lo cual lo artístico se produce en el acontecimiento y sería el acontecimiento mismo el objeto estético ya que en él se cifraría toda la posibilidad de producción de sentidos.

En efecto, cuando es el artista el que inserta su propuesta en el entramado social para ponerlo en cuestión o simplemente entablar un diálogo con el contexto social al que él pertenece, también podemos ver que en este gesto afirma su inscripción en la sociedad de la que es parte.

A su vez, el espectador, a cuya disposición se ofrece un dispositivo en el que la función estética predomina sobre su función utilitaria, al correrse del rol de observador pasivo, construye un discurso estético “junto con” el artista y de él depende la elaboración de objetos culturales de los cuales se apropia de una manera u otra justamente por esa *coautoría ad hoc*.

Así, lo relacional pone en crisis no solamente los lugares de la triangulación antes mencionada sino que anula la participación pasiva promoviendo la ocurrencia de un acto que, por estético que sea, se vuelve un gesto político en donde cada participante deja de ser exterior e inocente en los acontecimientos.

Si bien en su libro Bourriaud no pone el acento en la dimensión política de la estética relacional, encuentra en esta forma artística un aspecto que implica esta cuestión. Estos espectáculos son de una singularidad política que no se inscribe en acontecimientos del orden de la praxis directa sobre la cotidianeidad pero que da cuenta de los lugares sociales que se ponen en juego en una comunidad dada. Por eso entiende que “El arte contemporáneo

desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola” (2008; 16).

Así es que aquellos espectáculos que pertenecen a lo que Bourriaud denomina relacionales, tendrían una impronta política explícita o no, intencional o no, pero lo cierto es que en el hacer social común esta dimensión es insoslayable.

De tal manera que estas obras que “son” justamente en los intersticios sociales, no están “libres del peso de una ideología” al menos no del todo ya que podemos ver, no sin cierto optimismo, la dimensión política del arte relacional más allá de que no se presenten como un proyecto de militancia. Hay, sin duda una provocación a la acción y no sólo en su carácter lúdico, que sería sólo un aspecto de estas formas, sino que proponer la construcción textual en conjunto, implica de alguna manera tanto la invitación a la creación conjunta como a la inclusión del artista en el grupo social. Es decir, además de lo que podría observarse, esto es, que el espectador forma parte de la creación y es incluido en el proyecto del artista (como evidentemente ocurre), habría un movimiento en el que el artista es una parte de ese “colectivo ad hoc” en el que su trabajo es el punto de partida o dispositivo inicial.

En este sentido, reducir la dimensión política del espectáculo como acontecimiento relacional al mero goce participativo sería dejar de ver que estas formas devuelven al espectador-ciudadano al territorio de la praxis, artística, claro, pero como toda praxis artística, determinada o al menos afectada por el contexto en el que surge. Asimismo, este tipo de espectáculos refrendan el lugar social del artista-ciudadano que, así como propone la apertura de su idea, la socializa, reclama en este gesto su pertenencia al orden social (y político).

En esta línea es que Bourriaud entiende el arte relacional como *intersticio social* en el que se posibilitan modos de intercambios distintos o alternativos a los que se plantean en el sistema de relaciones sociales cotidianas.

Vale aclarar que no todas las formas de lo relacional se comportan del mismo modo ni implican la misma consideración acerca del espectador según éste sea *puesto en obra* voluntariamente o no.

Esto es, algunas manifestaciones de este tipo operan como si estuviesen censando comportamientos del público de los que emerge una lectura social y política en cuanto a las acciones y la ideología que se pone de manifiesto en y

por estas experiencias. Uso deliberadamente el verbo “censar” porque me permite dar una idea de aquellos espectáculos en los que la participación del público es necesaria para *medir estadísticamente* gestos sociales dominantes frente a determinados estímulos como si fuese un “relevamiento” de modos de ser y comportarse.

Un ejemplo de esto (por poner un caso solamente) es el *Proyecto Filoctetes* de Emilio García Wehbi (realizado primero en Viena, Berlín y luego en Buenos Aires en 2002). En esa experiencia varios muñecos hiperrealistas fueron colocados en diversos puntos de la ciudad, sorprendiendo a espectadores eventuales que llevaban a cabo diferentes actitudes frente a estos supuestos cuerpos colocados como si estuviesen dormidos, lastimados o necesitados de alguna manera.

La obra no era los muñecos ni su disposición en la ciudad, sino el acontecimiento que se producía en la relación entre ese dispositivo y los gestos de los transeúntes (rechazo, preocupación, desdén, temor, etc.).

En ese caso, lo relacional daba cuenta de un gesto social del cual se puede hacer una lectura política porque hacía evidente un modo de comportarse con fuertes implicancias ideológicas, relativas al compromiso con la dificultad ajena, entre otras lecturas posibles de la experiencia.

Cuando, en cambio, el espectador toma la decisión de configurar la obra con su participación, aparece un gesto que, si bien se produce en el marco de “ese” juego, deja en claro la voluntad de ser parte de la construcción de algo que corresponde a la práctica artística. Además, en esa participación voluntaria, también expone una voluntad de producir de sentido.

Un ejemplo de esto es *El artista está presente* de Marina Abramovic (realizado en el MOMA entre marzo y mayo de 2010). En ese caso, la performance consistía en un encuentro de la artista con los espectadores quienes se turnaban para sentarse frente a ella, constituyendo en este acto la ratificación de su presencia en tanto artista, pero también el espectador que voluntariamente participaba del acontecimiento, llevaba a cabo una acción por la cual asumía cierta responsabilidad cultural y política en la construcción del hecho artístico y en la reconocimiento del artista como tal.

Sin duda, también algunas formas del teatro comunitario como en el caso de *El casamiento de Anita y Mirko* de Ricardo Talento y Corina Busquiazó, analizado

en otro artículo de este dossier, proponen una participación del público en el espectáculo-fiesta para cuya realización resulta imprescindible la presencia de convidados a la boda.

Cuando me refiero al carácter político que suponen estas experiencias, estoy considerando que, necesariamente, el arte no es un universo autónomo desvinculado de otras prácticas sociales. Por eso, tanto la producción de obras como la ubicación de los artistas en lo social, implica una consideración acerca de qué rol social asume cada sujeto. Y entiendo ese “hacer” como una práctica pública y por lo tanto política porque da cuenta del espacio que cada uno ocupa en un contexto dado y los alcances de sus acciones.

Más allá de la singularidad de cada acontecimiento, los espectáculos que son considerados dentro de la estética relacional, activan el hecho artístico en conjunto y toda acción conjunta supondría en mayor o menor medida un plano político que condensa gestos sociales más allá de su estilización en una ocurrencia del orden de la praxis artística antes que sociopolítica en un sentido estricto.