

## NADIE ME HA CEGADO. NOTAS SOBRE PÚBLICO Y MEDIACIÓN EN LAS ARTES PERFORMATIVAS

NOBODY BLINDED ME. NOTES ON THE PUBLIC  
AND MEDIATION IN THE PERFORMING ARTS.

**Javier AQUILUÉ LALIENA**

javieraquilue@gmail.com

**Resumen:** Una vez asimiladas institucionalmente las prácticas performativas (*happening, performance*) la vocación vanguardista de acercarse al público, familiarizarlo e integrarlo en el proceso artístico ha sido en los últimos años cultivada activamente por la mediación. El texto incide en algunas cuestiones que pueden desvirtuar tales esfuerzos: el establecimiento de actitudes prediseñadas deseables en el espectador, y el escamoteo del conflicto, la subjetividad improductiva y el sentido complejo del arte en aras del entretenimiento o el impacto positivo.

**Palabras clave:** arte performativo, happening, performance, mediación, subjetividad, conflicto, improductividad.

**Abstract:** Once the performing arts (*happening, performance*) have been absorbed by the institutions, the aim of the avant-garde to integrate the public into the art process has been actively taken by art mediation. This text highlights several issues that may undermine these efforts, such as establishing prearranged attitudes for the spectators to play, and scamping conflict, unproductive subjectivity, and the complexity of art for the sake of entertainment or possitive impact.

**Key words:** performing arts, happening, performance, mediation, subjectivity, conflict, unproductiveness.

**R**ecuerdo cuando el cultivo de la amistad me parecía la forma más completa y definitiva de arte. Quizá este es un pensamiento elaborado con posterioridad, pero lo cierto es que fue durante mi adolescencia y primera juventud cuando, con todas las vías futuras de desarrollo de nuestras vidas estaban aún abiertas, el mayor y más creativo de los placeres era juntarme con mis amistades, construir un humor, unas bromas privadas, relatar y escuchar las anécdotas del día a día con la vivacidad y el asombro de quien descubre sobre la marcha un espacio de vivencias en común, una complicidad. Cada nueva persona a la que conocía era un enigma surgido de la nada, a cuyo conocimiento nos abríamos con entusiasmo, tratando de sintonizarlo con nuestro frágil ideario, decidiendo espontánea y visceralmente hasta qué punto entraría o no en él. Todas mis amistades me parecían artistas sin obra, gente ingeniosa que derrochaba entusiasmo y determinación, curiosa y creativa, que se movía ágilmente en la incierta y soleada locura que es la vida cotidiana de los adolescentes.

Cuando llegó la diáspora tras la secundaria, el vínculo se mantuvo durante un tiempo, las reuniones por vacaciones eran una pirotecnia de narraciones estrambóticas, volvía el humor y la sorpresa; pero progresivamente la complicidad dio paso a otro tipo de vínculo: una simpatía ya por siempre deudora de aquellos tiempos de común asombro. Mientras que, en mi caso, mi educación artística supuso una continuación y ampliación de aquel impulso juvenil y del deseo por compartir y dejarse influenciar, no llegué a comprender como mis amigos pudieron embarcarse en otros tipos de proyectos vitales aparentemente menos proclives a la creatividad, sin menoscabo de su identidad. Todos ellos hubieran sido potenciales artistas o, al menos, espectadores ideales, excéntricos que sabían cómo animar una conversación, llevarla por vericuetos inesperados, modelar el dúctil espacio de las relaciones humanas. Sin embargo, me consta que pocos de ellos frecuentan museos o galerías.

La deriva hacia la performatividad en las artes visuales durante el pasado siglo XX, la inclusión del espacio y la acción del espectador como factor crucial en la complejidad de la obra de arte que propició la aparición de la *performance*, el *happening* y la instalación, vino dada por la premisa vanguardista de inmiscuir la vida en el arte, entreverarlos y hacerlos indistinguibles. La inclusión de la dimensión espectral cambió indiscutiblemente las prácticas artísticas; hoy en día, a finales de 2020, es difícil imaginar un artista que no cuente con ella en su proceso de reflexión y producción. Sería un error, por otra parte, interpretar la asimilación de las prácticas conceptuales, performativas y relacionales como una simple ampliación de los recursos disciplinarios en las prácticas artísticas, sino que desde el principio han respondido a intenciones más amplias de desmantelamiento de las estructuras de exhibición del arte, las connotaciones jerarquizantes de la institución, y el entendimiento de que los procesos intelectuales y afectivos que operan en la creación artística habían de ser democratizados, puestos a disposición del público en general, en pos de una vivencia de la realidad más abierta al asombro, la fascinación y el cambio.

Una premisa que pude entender con toda naturalidad en los inicios de mi formación como artista: el arte quiso dar cabida a los artistas sin obra, a la creatividad inmanente a todo ser humano, sin que el peso de la tradición, ni los códigos estéticos o técnicos para la correcta apreciación del arte, condicionaran o inhibieran su participación. El arte cambiaba para acercarse a gente como mis amigos de adolescencia, deseaba participar de la vida tras los muros del museo, aun si este deseo implicaba derribar sus muros. La propia definición de arte en la actualidad excede cualquier constrictión disciplinaria, y ha llegado a constituirse como un ánimo, una actitud aplicable a cualquier actividad o momento de vida:

[...] el artista puede trabajar no ya suplantando roles o haciendo ‘como si’ (en tanto que sociólogo, antropólogo, arquitecto, urbanista o científico) sino realmente realizando aquello que estos no realizan o simplemente no pueden por las limitaciones de la profesión (Lozano y Yáñez, 2005: 72).

La palabra artista sería en la actualidad un matiz, un adjetivo que apostillar a cualquier sustantivo imaginable, y que implicaría un entendimiento particular de los comportamientos y conocimientos específicos de un ámbito profesional, adscripción ideológica o condición identitaria, y que vendría a apropiarse de su praxis técnica, sus metodologías de producción y rutinas de desenvolvimiento para ejercerlas con resultados inesperados y atípicos. ¿Y qué aportaría esta actitud artística al ámbito de conocimiento del que se apropiaría? Las respuestas más utilizadas son: pensamiento crítico, creatividad, lateralidad o, al menos, la posibilidad de recreación de una actividad desligada de los criterios de funcionalidad productiva que regulan, condicionan y limitan la actividad humana en sociedad. Esta es pues la función que el arte contemporáneo se arroga a sí mismo: el cuestionamiento, subversión y disolución de las divisiones entre modalidades estancas que el capitalismo ha diseñado para el desarrollo de la subjetividad.

Sin embargo, a pesar de esta reconversión, de este supuesto despojamiento de todo esencialismo, toda rémora de autoridad o elitismo, el arte en la actualidad sigue siendo percibido como ajeno, abstruso y altamente codificado una buena parte del corpus social. Aun cuando una buena parte del arte que da a verse en museos y centros de arte es ya de carácter procesual, participativo y relacional, las instituciones artísticas se hallan en una sostenida crisis de público, concebidas como burbujas cuya actividad funciona en base a reglas ininteligibles con una cuestionable incidencia en la realidad cotidiana de la ciudadanía.

Si la desmaterialización de la obra de arte, la disolución de la figura del artista como autor de un producto cerrado, o la necesidad del espectador en la complejidad de la obra no han bastado como ofrecimiento suficiente al público, ha sido porque no se han implementado recursos pedagógicos que familiarizasen a dicho público con las intenciones del arte post-vanguardista, con las nuevas atribuciones que se le ha otorgado. Como si durante décadas el arte hubiera estado celebrando fiestas en honor de un público al que nunca hubiese enviado las invitaciones —que, desde luego, no llegaron a los buzones de mis queridas amistades de adolescencia—. Ofendido por este desplante, una gran parte del público reacciona con animadversión hacia el ámbito artístico. Es el mismo concepto de obra, y su condición de arte, los que *per se* evocan un agravio ya antiguo entre las manifestaciones artísticas

post-vanguardistas y el público profano al arte, que se siente incómodo y desorientado en una sala de exposiciones, y aún más si en dicha sala no hay cuadros ni esculturas, sino un algo invisible cuya aparición depende además de su iniciativa. Entretanto, la comunidad artística continúa trabajando en la *performance* o el *happening*, o implementando proyectos híbridos e intermediales; produciendo incluso obras intensas e interesantes, aunque dando por sentado un efecto integrador sobre una concurrencia que, en su mayoría, es ya un público cautivo: artistas, gestores culturales e instruidos amantes de las artes.

La penúltima oleada de entusiasmo por las artes performativas como generadoras de situaciones se dio en los años anteriores y posteriores al cambio de siglo, hace ahora 20 años, en torno a las teorías de pensadores como Nicolas Bourriaud, quien acuñó el término “estética relacional” (Bourriaud, 2006: 18), e inspirada en el trabajo de artistas ahora icónicos como Rirkrit Tiravanija. Estas prácticas relacionales de fin de siglo suponían una actualización de los presupuestos que habían instaurado las prácticas del *happening* y la *performance* durante la década de los 60, ejemplificado en movimientos como Fluxus y deudores asimismo de los experimentos colectivos en el Black Mountain College bajo la supervisión de John Cage.

Tras la progresiva y poco traumática integración y regularización de dichas prácticas en el sistema hegemónico del arte —cabría preguntarse si en algún momento supusieron un auténtico desafío— en los últimos años el testigo en cuanto a la popularización de las artes performativas y la vindicación de su utilidad en la producción de pensamiento crítico y divergente ha sido recogido por la mediación, por los programas públicos y actividades educativas de museos y fundaciones. En nuestro país es imposible no reconocer la influencia que colectivos como Pedagogías Invisibles o Subtramas, y exposiciones como Un Saber Realmente Útil (Museo Reina Sofía, 2014) han tenido en este ámbito. Como si el arte hubiese llegado a la conclusión de que también en su caso existen unas “limitaciones de la profesión”, estas prácticas intentan mitigar la consabida incompreensión entre arte y público, limar asperezas, acercar posturas, e incluso asumir las tareas integradoras del arte performativo desde una posición semi-externalizada que les permite la autonomía —al menos intelectual— para explicitar aquello que el arte sólo puede sugerir de manera implícita, o tartamudear en su jerga arcana y fragmentaria.

La necesidad de trabajar por una mayor permeabilidad entre arte y sociedad, de suturar la brecha entre ambas partes, es indiscutible, así como el papel preeminente de la educación en dicha tarea. No obstante, este artículo tiene también como objetivo el plantear algunas objeciones que, al desapercibirse o darse por sentadas en el proceso pedagógico, pueden diluir el sentido profundo de estos esfuerzos, dejándolos reducidos a tentativas anecdóticas, efectos de superficie, entretenimiento aproblemático. Todas ellas han sido, por otra parte, ya apuntadas o tratadas en profundidad en el propio ámbito de la mediación artística, tan asambleario, tan dado al autocuestionamiento y tan atento a especificidades. Sirva pues este texto como una serie de apuntes genéricos, una recapitulación de las trampas y contradicciones que jalonan este neblinoso e ignoto territorio, mientras yo mismo lo exploro.

La primera advertencia tiene que ver con la univocidad de la iniciativa en el acercamiento. Como hemos ya apuntado, y describiera Jacques Rancière en *El espectador emancipado*, existe por defecto en las artes una tendencia, heredada de las vanguardias, a auto-arrogarse la responsabilidad de proveer de imaginario crítico al espectador, de liberarle de un ensimismamiento servil e inconsciente (Rancière, 2010: 16). Es cierto que el estar familiarizado con las actitudes y comportamientos propios del arte, siempre provisionales y abiertos, amplía las posibilidades de desarrollo de las personas, y constituye una muy útil herramienta de resistencia y fortalecimiento de la subjetividad en la interacción con el mundo.

Ahora bien, la mera estructura de enunciación del evento —sea este un *happening* o un taller inspirado en las prácticas relacionales— mediante el que se pretende familiarizar al espectador con dichas actitudes, puede fácilmente sugerir una jerarquía, desactivando así la llamada a la independencia con la que en principio se le exhorta, la posibilidad de una interacción en horizontal. Al fin y al cabo, esta interacción se desarrolla en una institución, por iniciativa de una figura volitiva, y la tendencia a complacer las expectativas —o a rechazarlas visceralmente— adquirida durante la educación formal hegemónica, es difícil de doblegar. Quienes nunca han tenido un contacto asiduo con el arte contemporáneo están acostumbrados a enfrentarse a la obra como concreción magistral de un saber especializado que recibir y, si acaso, interpretar. Quienes diseñan una experiencia participativa tienen como horizonte de expectativas el promover lo contrario y, así, pueden generarse colateralmente unos modelos de comportamiento oportunos, un catálogo de actitudes deseables; un espectador tipo activo, curioso y entusiasta que interactúe con la propuesta en un sentido “abiertamente prefigurado”, y que garantice así el éxito emancipatorio del evento, según las expectativas dispuestas por los promotores. Los asistentes a su vez juzgarían su interacción como exitosa si sienten haber cumplido esas expectativas.

En mi investigación titulada *El Ojo Vago* denominé a este modelo de participante “espectador *readymade*” (Aquilué, 2020: 82). El término proviene de los *readymades* de Marcel Duchamp, objetos cualesquiera de fabricación industrial que, en virtud de su elección por parte del artista, se convertían en obras de arte y adquirirían nuevos significados. En el caso que nos ocupa, si bien un evento adquiere la categoría de arte en virtud de la presencia activa de un público en él, a la postre es el artista quien diseña las condiciones de dicha presencia, quien prefigura a los paseantes pululando por la sala, acercándose a tal objeto o tocando tal otro, del mismo modo en que dispone un ambiente sonoro o proyecta un vídeo sobre determinada pared. El peligro de convertir a los participantes en *readymades* es aún mayor en experiencias de tipo pedagógico, en tanto en ellas la figura mediadora está presente y guiando a un grupo, proveyéndole de unos parámetros de actuación por muy laxos que estos puedan ser. En definitiva, la invitación a la participación activa del público debería posibilitarse, nunca demandarse o exigirse, y quien propone ha de cuidarse de no predisponer, siquiera connotadamente, sus expectativas de respuesta: “Mientras más cargado de buenas intenciones está el arte, más puede comportarse como una fase crítica de los mecanismos que reprueba” (De la Nuez, 2018: 124).

La segunda objeción se refiere a los modos en que estas experiencias de provisión de actitudes pretendidamente emancipatorias pudieran involuntariamente ser revertidas por el organigrama capitalista, o más aún: que en realidad estuvieran alineadas productivamente con dicho organigrama. Los valores que la pedagogía artística pretende implementar, como mencionábamos más arriba, son tales como la creatividad, la capacidad para la improvisación, la posibilidad de reinención ante situaciones imprevistas, la mutabilidad y el entusiasmo. Estos valores, de cuya indiscutible bondad y deseabilidad nadie se atrevería a dudar, no son por otra parte incompatibles con un comportamiento biopolíticamente regulado, no son exclusivamente adscribibles a subjetividades resistentes o críticas con el organigrama y, convenientemente dirigidos, son incluso deseables en una ciudadanía connivente en la ética productiva del capitalismo cognitivo.

En el contexto vital actual la dimensión afectiva del individuo ya no se reprime, no se la anula, tratando de encajarla con calzador en la horma de rígidos roles estereotipados; antes bien, se promueve su expresión, su omnipresencia incluso. Tal como enunciara Richard Sennett, cualidades como las anteriormente enumeradas son inmensamente productivas en una ética del trabajo flexible y precaria (Sennett, 2004: 116). De hecho, y permitiéndonos la audacia, ciertas dinámicas de grupo implementadas por empresas entre su personal, o sesiones de co-creación organizadas por agencias de innovación, son comparables en sus planteamientos, objetivos y técnicas con algunos talleres de mediación artística.

“¿Puede la institución asumir el conflicto como parte de su proceso de gestión?” (Sola Pizarro, 2019: 175). Fijémonos ahora en los museos, los organismos que preeminentemente están implementando la mediación y los programas públicos. Las instituciones museísticas se hallan en la actualidad a la búsqueda de legitimación popular, y el criterio por el cual sus patrocinadores tanto gubernamentales como privados evalúan tal legitimidad es, por desgracia, eminentemente cuantitativo: se contabiliza escrupulosamente el número de visitantes y, en consecuencia, se establece el éxito o fracaso de un proyecto museístico en virtud de su rentabilidad. Dada esta situación, las motivaciones para la promoción de actividades paralelas de museos y fundaciones son bífidas: por un lado, a un nivel programático e ideológico, responden en el mejor de los casos a la vocación de servicio, a ese factor anti-institucional de las vanguardias que propugna la hospitalidad, la cesión de los espacios del arte al uso comunitario, la habitabilidad de la institución. Por otra parte, desde un punto de vista pragmático, pueden suponer un valioso recurso que ayude a satisfacer la necesidad de atraer visitantes en un contexto cultural ahíto de consumo y entretenimiento visual.

Los eventos de mediación artística podrían pues entenderse también como conducentes a la captación y fidelización de nuevos públicos. De hecho, posturas como las de Paul B. Preciado propugnan la desvinculación de los programas públicos respecto de una institución museística que hegemónicamente otorga preeminencia a la colección y las exposiciones —asociadas respectivamente a la herencia y al mercado— y relega la mediación al rol subsidiario del cuidado. “La colección es el *pater familias*. La exposición es el hijo primogénito. El programa público, la madre, o incluso mejor, por decirlo con Rita Segato, la nodriza negra” (Sola Pizarro, 2019: 25). El modelo de museo del que

nuestra cultura es heredera fue creado con la intención de reproducir y dar cobertura ideológica e histórica al relato de la burguesía decimonónica (patriarcal, colonial, clasista). Aunque los cambios paradigmáticos en el arte del último siglo hayan cambiado forzosamente las atribuciones que las directivas museísticas se arrogan, existen inevitables rémoras de conservadurismo y autoridad cultural en la institución, que entran en contradicción con los discursos políticamente progresistas y, aun revolucionarios, dominantes en el campo de la pedagogía artística.

Por supuesto, toda propuesta pedagógica responsable es consciente de esta coyuntura y se esfuerza por contrarrestar esa tendencia cuantitativa en la apreciación de la cultura, buscando precisamente proveer de experiencias cualitativas a los espectadores, haciendo lo posible porque el visitante extraiga de su visita algo más que un paseo distraído, una anécdota puntual y aislada, y se establezcan vínculos fructíferos y profundos, ya no con una institución en concreto, sino con la cultura como recurso vital. En cualquier caso, el museo es un campo de batalla ineludible en la educación artística y negarse a cualquier tipo de colaboración con las instituciones —por conflictiva que esta colaboración pudiera ser—, por temor a comprometer la propia independencia, sería una actitud esencialista, contraproducente y pacata.

¿Qué metodología de mediación podría generar una relación pedagógica que canalizase nuevos encuentros, aprendizajes y prácticas en una exposición? ¿En qué medida sería posible desplegar una mediación transformativa frente a las funciones dominantes (afirmativa, reproductiva) ejercidas a menudo por la educación de museos? (Subtramas *et al.*, 2019: 129).

Las funciones dominantes que Subtramas cuestiona en esta cita son aquellas de las que la nueva pedagogía artística quiere distanciarse, aquellas mediante las que se afirma y reproduce la estructura jerárquica, y la posición del arte como transmisor unívoco y privilegiado del conocimiento. Acabamos de plantear hasta qué punto estas funciones están entreveradas y son dadas inadvertidamente, debido a la idiosincrasia de las estructuras y posicionamientos de base en la educación artística, hasta qué punto se corre el peligro de incurrir en ellas y es requerido un cuidado y atención exquisitas. Frente a ello, la pedagogía artística pretende ahondar en los discursos deconstructivos y transformativos, esto es: aquellos que cuestionan los mecanismos del arte, que exponen sus condiciones de producción y exhibición, descubriendo en ellos su potencial ideológico, político o transformador de la vida en cualquier aspecto. No puede haber transformación, pues, sin un arduo y riguroso trabajo de deconstrucción tanto del código artístico como de los patrones de relación entre público y arte, e incluso de comunicación e interrelación de los seres humanos en sociedad.

Al menos desde las décadas de los 60 y 70 del pasado siglo XX, a la par de la desmaterialización o la relativización y atomización de la figura del productor cultural, el arte realmente interesante se ha definido como una práctica que habita en el conflicto. La práctica artística es una labor desde y acerca de lo conflictivo, que trata de dar expresión a los desajustes entre sujeto y sociedad, a los esfuerzos que cada individuo realiza para ajustarse a los requerimientos convencionales de la vida productiva, funcional. En su día utilicé la metáfora del Ojo Vago en las artes como la disposición afectiva que da fe de la pérdida inherente en cada adquisición de experiencia, que desvela su carácter ficcional y

propugna un “realismo” al sugerir un territorio interpretativo más allá de los límites de los cauces convencionales, en un territorio culturalmente descontextualizado, deslocalizado. Si presumimos esta disposición afectiva también en las prácticas relacionales y mediadoras que aquí tratamos, habremos de asumir que la mediación artística ha de sembrar la duda, familiarizar al público con la incertidumbre que habita en el seno del pensamiento artístico, que no es tan diferente de aquella con la que todo sujeto convive, y ha de desapercibir en la construcción de su biografía o, de lo contrario, desfallecer, caer en las grietas de lo improductivo, de lo biopolíticamente inconcebible. La vida productiva es un constructo profusamente codificado, que relega una amplia zona de nuestra vida afectiva al territorio de lo espurio, lo residual, lo no dicho. Esta constante fricción con nuestras expectativas de realización genera una cuota de insatisfacción que viene a sumarse a otras más tangibles, como las referidas a la funcionalidad de nuestros cuerpos, nuestra orientación sexual o nuestra raza, y genera trastornos como la depresión o la ansiedad derivados de una inadaptación al organigrama establecido.

El arte debe constatar su propia condición subalterna, como receptáculo potenciador del sedimento improductivo del discurso hegemónico. Un arte como auténtico reverso crítico, problemático y tal vez negativo del consumo de imágenes y de los intercambios afectivos contemporáneos, exige un compromiso y cierto aberrado goce de lo disfuncional; reclama la puesta en juego de la subjetividad, también —especialmente— en sus vericuetos más improductivos, en sus oclusiones más conflictivas e incommunicables. Es esa vulnerabilidad radical e improductiva para la lógica capitalista sustentada en la afirmación proactiva y la estandarización del carácter (quizá creativo, inesperado, aunque siempre funcional y flexible), la que el público ha de sentirse libre de explorar y desarrollar en el seno del arte, y, más aún, más allá de sus límites, en un proceso del resistir satisfactorio y enriquecedor, aunque nunca acabado, nunca definitivo. Toda iniciativa con ánimo divulgativo o pedagógico habría de trabajar por ello como objetivo último. En palabras de John Cage, mentor primigenio de estas manifestaciones, y todavía interlocutor válido: “La libertad no es autoexpresión, sino autoalteración” (Perloff y Junkerman, 1994: 171).

Quizá todo lo anterior resuena con ciertos ecos hegemónicos, ya que supone un cierto “contenido”, un conocimiento como patrimonio específico de las artes, que habría de ser transmitido como una competencia a adquirir. No obstante, si tiene algo de afirmativo, es en tanto que afirmación de la duda; si tiene algo de reproductivo, lo es en tanto se propone al arte y sus obras como un ámbito significativo, un contexto en el que despertar el reverso disfuncional de la propia subjetividad, reconociéndolo a su vez en los otros. Su integración en la vida cotidiana, sus posibles vías de desarrollo, no tienen por qué darse dentro de los códigos de la creación estética; eso da exactamente igual.

Por lo tanto, es en abrazar la duda sistemática y habitar el conflicto que puede hablarse de un potencial transformador en el arte contemporáneo, y en sus agencias pedagógicas. La mayor dificultad estribaría en que una gran parte del público juzgaría ilógico el zambullirse en tales incertidumbres, considerando con pragmatismo que pisar firme sobre las propias certezas es la manera de dirigirse por la vida como ciudadanos integrados y funcionales, y que las únicas concesiones sensatas a la

exploración de la subjetividad son aquellas que resultan terapéuticas, que la consuelan y reparan ante los dramas y embates inesperados de la vida, que le ayudan a canalizarla productivamente. Otro tipo de dinámicas como las que aquí imaginamos en el arte y su mediación, que enfrentarían y aun recrearían la incertidumbre, la fragilidad de las estructuras que nos son dadas para la vivencia y expresión de nuestras singularidades, son por definición insensatas y difíciles de comprender. Las habituales menciones a la utilidad del arte y su pedagogía han de ser entendidas en esta acepción matizada: una utilidad improductiva, de la que hacer uso como compensación y resistencia a un sistémico reciclaje productivo de toda manifestación subjetiva impertinente, y no como recurso facilitador de su reinscripción pertinente en el organigrama:

[...] no solamente operar en equipo, sino también en ocasiones ir contra corriente en solitario, y sobre todo, hacer cosas junto a aquellos que están fuera de las estructuras. Pero ¿qué significa esto hoy en día, cuando tenemos que asumir que en un mundo de capitalización generalizada de las relaciones (y el creciente aislamiento que va de la mano con ella), no hay realmente un interior y un exterior? ¿Y qué significa el tener que asumir que el amo no solo habita en las instituciones y en la calle, sino también en nosotros y en nuestras relaciones? (Byrne *et al.*, 2018: 161).

La mediación artística contemporánea —así como la práctica del arte en general— habita en el conflicto, en la perpetua autorreflexión y cuestionamiento de sus atribuciones; una tarea ardua e incómoda de deconstrucción que aspira a una recompensa, una expectativa de éxito que sólo puede concretarse, darse a ver en los acontecimientos en los que el público de hecho sea partícipe. Como consecuencia de este deseo de efectividad, unido a la necesidad de justificación en términos de rentabilidad, puede llegar a darse cierto triunfalismo en los análisis de resultados, en la forma en que las experiencias performativas son relatadas *a posteriori*, y contribuyen a instaurar la idea de que el mero acontecer de una vivencia colectiva, participativa e interactiva constituye un acto liberador o promotor de subjetividades críticas por sí mismo. Sobre todo, la dificultad estriba en calibrar si el acontecimiento relacional ha propiciado el simple esparcimiento de las personalidades implicadas, ha sido un acto de celebración anecdótica de un estar-juntos, o si ha activado procesos de autoconocimiento y autotransformación. Es quizá esta complacencia, falta de autoanálisis o desentendimiento de las repercusiones en vida ulterior de los participantes, lo que para muchos sofocó la llama de la estética relacional de fin de siglo, de las que Claire Bishop dijera que “la estructura de la obra limita de antemano el efecto y se apoya en el hecho de que sucede en una galería para diferenciarse del mero entretenimiento” (Bishop, 2009).

La necesidad de evaluación del efecto emancipador de los acontecimientos relacionales es por lo demás difícil de satisfacer, ya que requiere un seguimiento con grupos de trabajo estables. Así ha ocurrido con experiencias como La Rara Troupe, un grupo de trabajo auspiciado por el MUSAC, y que desde 2012 reúne semanalmente a personas con y sin diagnóstico de enfermedades mentales para hacer y pensar alrededor de la salud mental mediante la creación audiovisual. Con tiempo y apoyo institucional, grupos como este pueden evolucionar, adaptándose a las particularidades expresivas e intelectivas de sus participantes, dando por sentada la celebración y esparcimiento de la subjetividad y trabajando aspectos más complejos y profundos que terminen por promover experiencias

auténticamente liberadoras a partir de unas subjetividades avezadas, que habiten el conflicto con pericia e intensidad. Por desgracia, la mediación artística se encuentra inmersa en el mismo escenario de precariedad que acucia actualmente a todos los ámbitos profesionales, y especialmente a la cultura. Son pocos los experimentos que encuentran la viabilidad económica necesaria para sostenerse en el tiempo y, así, muchas de las experiencias de las que se informa en jornadas y publicaciones tan solo pueden describirnos destellos, anécdotas de experiencias previas en cuyo relato no cabe el fracaso, ya que tal insolencia autocrítica revertiría en la pérdida de nuevas oportunidades laborales.

El trabajo en el arte, o en su divulgación, es poco agradecido. Su vocación ha de ser siempre popular, democratizadora, y habría de conservar siempre un horizonte de transformación social y de las conciencias. Su posicionamiento disfuncional ha de ser asimismo irrenunciable; de lo contrario, se desvirtuaría por completo y devendría indistinguible de cualquier otra dinámica de grupo o forma de terapia lenitiva. Esta paradoja limita su impacto social, su capacidad para “llegar a constituir una genuina cultura para todos” (Crow, 2002: 216).

¿Es pues la disolución del arte en la vida una entelequia, una utopía ilusa y poco realista? ¿Podemos constituir una cultura para todos sin renunciar a una posición resistente, crítica e improductiva? La respuesta a ambas preguntas, y lo más parecido a una conclusión posible en este artículo, pasa por una reconciliación generalizada con la ininteligibilidad de los demás como última frontera. Si una cultura para todos es inconstituible, al menos podemos trabajar en la fructificación de alianzas, de sintonías entre singularidades que se identifiquen disfuncionales, insatisfechas con los proyectos vitales biopolíticamente aceptados. Si la disolución de todo arte en cualquier modo de vida sería irrealizable, al menos hemos de suponer que en todo modo de vida subyace un sustrato particular, creativo e irredento con el que empatizar desde la diferencia. En cierto momento nos hemos referido a los códigos de enunciación propios del arte como una jerga arcana y fragmentaria. En este sentido, podríamos definir la mediación artística como un trabajo de traducción; y una buena traducción, como preconizara Walter Benjamin, ha de reconciliarse con la naturaleza extranjera de la lengua.

En un célebre pasaje de la *Odisea* de Homero, los hombres comandados por Odiseo clavan una estaca candente en el único ojo del cíclope Polifemo, que los tiene prisioneros. Aullando de dolor pide ayuda a los demás cíclopes de la isla. Cuando le preguntan qué le ocurre, Polifemo responde que Nadie le ha herido, ya que Nadie es el nombre con el que Odiseo se presentó ante él. Ante tan absurda respuesta, los cíclopes le creen loco y se marchan sin hacerle caso.

El arte como un Polifemo que declara lastimosamente que Nadie —un algo o alguien que solo puede formularse negativamente— le ha cegado, le ha herido e imposibilitado en sus facultades perceptivas. Los demás cíclopes —a los que imagino con los rostros de mis antiguos compañeros del instituto— como el público, el resto del corpus social, que, en un hipotético escenario a conseguir, atendieran a su súplica al percibir la intensidad y la inconfundible verdad que transmite, a pesar de su insensata enunciación, aun sin comprenderlo; por saberlo herido, y no por creerlo loco.

### Referencias bibliográficas

- AQUILUÉ, Javier (2020): *El Ojo Vago. Aspectos productivos de lo disfuncional en el arte contemporáneo*. Huesca: En vez de nada.
- BISHOP, Claire (2009): “Antagonismo y Estética Relacional”. *Esferapública*; en [http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lopublico\\_loprivado/nota12/claire-bishop\\_relacionismo-y-estetica-relacional.pdf](http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lopublico_loprivado/nota12/claire-bishop_relacionismo-y-estetica-relacional.pdf).
- BOURRIAUD, Nicolas (2006): *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BYRNE, John, et al., eds. (2018): *The Constituent Museum. Constellations of Knowledge, Politics and Mediation*. Amsterdam: Valiz.
- CROW, Thomas (2002): *El Arte Moderno en la Cultura de lo Cotidiano*. Madrid: Akal.
- DE LA NUEZ, Iván (2018): *Teoría de la Retaguardia. Cómo Sobrevivir al Arte Contemporáneo (y a casi todo lo demás)*. Bilbao: Consonni.
- LOZANO, Amparo, e Isabel YÁÑEZ, eds. (2005): *Inventario nº 12. El estatus del artista*. Madrid: AVAM—artistas visuales asociados de Madrid.
- PERLOFF, Marjorie, y Charles JUNKERMAN, eds. (1994): *John Cage: Composed in America*. Chicago: University of Chicago Press.
- RANCIÈRE, Jacques (2010): *El Espectador Emancipado*. Castellón: Ellago.
- SENNETT, Richard (2004): *La Corrosión del Carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- SOLA PIZARRO, Belén, ed. (2019): *Exponer o Exponerse. La educación en museos como producción cultural crítica*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- SUBTRAMAS ET AL. (2014): *Un Saber Realmente Útil*. Madrid: MNCARS.