2014

Visualidades estrábicas

Oriol Fontdevila

Visualidades estrábicas. Crítica y comisariado en la representación colaborativa del arte es una primera versión del texto ¿Comisariar arte colaborativo ¿colaborativamente?

"¿Qué se gana y que se pierde al definir algo como 'arte dialógico'?" (1). Con esta pregunta, Grant H. Kester encauza una reflexión en torno a la crítica de arte como conclusión de su celebrado *Conversational Pieces. Community and Communication in Modern Art* (2004). A lo largo del estudio, el término "arte dialógico" le sirve al autor para discurrir en torno a lo que identifica como "una inclinación", más que no un movimiento artístico formal, "que se ha desarrollado con los proyectos de un conjunto de artistas y colectivos en los últimos treinta años" y que "está estrechamente relacionada con la tradición del arte comunitario del Reino Unido y el arte público efímero de los Estados Unidos". (2)

Por lo que hace al término, "arte dialógico", Kester admite recogerlo del teórico en literatura rusa Mijaíl Batjín, quien a principios del siglo XX había argumentado que toda obra de arte puede ser interpretada como un tipo de conversación. No obstante, Kester designa como "dialógicos" un conjunto de proyectos que se desarrollan deliberadamente como conversaciones, como procesos de colaboración, o de interacción performativa entre distintos participantes. (3) Asimismo, plantea estos proyectos como una alternativa a una convención artística que supone como considerablemente más limitada por lo que hace a las posibilidades interactivas. Acudiendo a Paolo Freire en esa ocasión, Kester se refiere a ésta como el "estilo bancario" en el arte. Esto es: el arte basado en el depósito de un contenido expresivo determinado en un objeto que posteriormente es reembolsado tal cual por el espectador. (4)

Sin embargo, en el momento de concluir, Kester no se puede despedir del lector sin preguntarse también por su propio rol, es decir, por el papel que el crítico o el historiador del arte juegan en dicha "conversación". Precisamente, en un momento dado, Kester reconoce que el arte dialógico está en deuda con la "diáspora post-Greenbergiana" que emprendió el arte de los años 1960 y 1970 respecto al poder que la crítica de arte formalista había ganado en Norte-américa durante la Guerra Fría. De tal modo que, si por un lado Kester advierte una particular influencia de los *happenings* de Allan Kaprow y del arte de la performance que se dieron en estos mismos años, al mismo tiempo también se percata que entre los productores de los proyectos que comenta con su estudio persiste una "insatisfacción con la autoridad y las tradiciones del mundo del arte institucionalizado y el punto de vista del crítico o el historiador como parte de este agrandado aparato legitimador" (5)

Des-artear la crítica

Un primer aspecto que el arte dialógico desafía de la crítica de arte es la función taxonómica y legitimadora que ésta se atribuye. Según explica Kester, nombrar lo colaborativo como "arte" implica estabilizarlo, fijar una práctica que precisamente encuentra en la *conversación* la posibilidad de cruzar distintos campos culturales y sus correspondientes códigos. Por lo tanto, más que cristalizar en la forma de un proyecto artístico, el objetivo del arte dialógico será devenir una posibilidad de desafío persistente a cualquier categoría cultural preestablecida.

Asimismo, para Kester, es acuciante diferenciar esta consideración de los parámetros en que se movió el are moderno. Mientras que el desafío a las definiciones del arte fue un aspecto esencial de aquel proyecto, así como el cuestionamiento de las convenciones prácticamente devino la *raison d'être* del artista de vanguardia, con el arte dialógico lo que se buscaría es deshacer precisamente la oscilación que la modernidad requirió entre un arte establecido y la posibilidad de resignificar como arte aquello que de entrada no se percibe como tal.

Tal y como explica Kester, "en lugar de plantearse una jerarquía entre los proyectos artísticos en el museo y los proyectos que se desarrollan en entornos no artísticos", el arte dialógico tiende a pensar ambos espacios "como productivos por igual, cada cual con sus estrategias apropiadas y sus compromisos potenciales". (6) A diferencia del arte de vanguardia, con el arte dialógico se considera un modo de hacer deliberadamente liminal y transversal, de cruce continuo entre distintos contextos y categorías, y con la consideración del contexto artístico y sus convenciones como unas más. Para la crítica de arte el resultado es, por lo tanto, demoledor: con la diseminación social que propone el arte dialógico parece que no se requerirían ya los servicios de un crítico de arte para devolver las tentativas de *no-arte* o de *anti-arte* que hacía el artista de vanguardia a la jerarquía cultural.

En el ápice de este giro encontramos de nuevo a Allan Kaprow. En *The Education of Un-Artist, Part I* (1971), el artista ensayó la posibilidad de una posición que precisamente se sitúa más allá de la dialéctica entre el arte y el no-arte de la modernidad. Kaprow tanteó la identidad del "des-artista", como alguien que entiende el arte como "una práctica contaminante" y que se implica en la tarea de diluir el arte y su misma identidad en la vida cotidiana: "un des-artista es alguien involucrado en la tarea de cambiar de trabajo (...), para convertirnos, por ejemplo, en ejecutivos, ecologistas, motoristas acrobáticos, políticos, vagabundos de playa". (7) La crítica de arte, por lo tanto, también pierde toda su utilidad al parecer de Kaprow; algo que ironiza de la siguiente manera: "¿Y qué pasa con la crítica de arte? ¿Qué pasa con esos sagaces intérpretes, que escasean incluso más que los buenos artistas? La respuesta es que, según los argumentos precedentes, los críticos serán tan irrelevantes como los artistas. Aunque tal vez algunos críticos puedan estar deseando des-artearse a la vez que sus colegas artistas". (8)

Con algunos de los sucesores de Kaprow y, especialmente, al filo del arte conceptual, la idea de un arte diluido en la vida cotidiana fue ganando consistencia. Tal y como sucede con el arte dialógico que identifica Kester, ciertas tradiciones del arte empezaron por aquel entonces a plantearse el arte como eminentemente una alternativa medial: el arte tenía que devenir antes que nada un dispositivo para articular espacios y situaciones diferenciales en relación con entornos sociales diversos, tanto a nivel práctico como discursivo, y con la posibilidad de ganar autonomía al margen del sistema de mediaciones con que el campo artístico lo protege y le confiere legitimidad.

Con el llamado *media art* y la eclosión de artistas que entre los años 1960 y 1970 empezaron a utilizar las publicaciones periódicas, las fotocopias, el correo postal, la televisión o el vídeo para articular sus propuestas, una crítica de arte basada en la taxonomía y la legitimación habría dejado de ser definitivamente una urgencia. E, inversamente, el ejercicio de resignificación artística podría pasar a verse prácticamente como un estorbo a la hora de intensificar los procesos de disolución social. Se quería experimentar, en cambio, con unos modos de circulación que se presumían más abiertos, más plurales, y hasta, tal vez, más democráticos que lo que el epíteto "arte" y sus resonancias ancladas en la alta cultura permitían de entrada.

Donde acaba la conversación

Un segundo frente por el que el arte dialógico desafía a la crítica tiene que ver con su función pedagógica y comunicativa. En este sentido, Kester se pregunta: una vez que el arte ha devenido una suerte de conversación entre los mismos implicados en el proyecto, "¿cuál es la audiencia que tendría este tipo de escritura crítica e histórica?" (9)

Efectivamente, mientras que durante el período moderno el relato del crítico tenía entre sus funciones la de contextualizar las nuevas prácticas y hacerlas inteligibles, ahora nos encontramos con que "las personas que colaboran con [Suszane] Lacy, [Loraine] Leeson o [Stephen] Willats, las audiencias que se juntan en una instalación de [Helen y Newton] Harrison, o la gente que participa en una acción de WochenKlausur, ya no requieren de los servicios de un crítico para entender el significado de su propia implicación." Según Kester, el resultado es, pues, igualmente perentorio: "por la misma naturaleza de estos proyectos es que se pone en cuestión el papel del crítico como mediador de lo difícil o lo inescrutable". (10)

Aun así, de esta consideración también se deduce que la posibilidad de una crítica en relación con el arte dialógico se podría dar a partir del momento en que la conversación *acaba*. Es decir, justo en el momento en que la situación comunicativa e interactiva propuesta por, pongamos el caso, Loraine Leesson deja de expandirse por su propia acción de mediación, deja de reverberar por distintos contextos sociales y deja de circular por medio de los dispositivos variopintos que el artista sea capaz de activar, entonces se puede dar lugar a la posibilidad de un espectador no implicado y que requiera de la reconstrucción de un relato. La posibilidad de hablar de crítica conllevaría, desde este punto de vista, que exista una audiencia que pueda observar la conversación y, al mismo tiempo, mantenerse en una posición externa en tanto que interlocutores. La crítica se deberá a la posibilidad de una audiencia de arte dialógico con quien, aunque parezca paradójico, no se llegue a entablar el diálogo.

En realidad, cuando encontramos proyectos colaborativos expuestos en museos son pocas las ocasiones en que así no sea. En contra a la presunción de Kaprow, no es habitual que el proyecto incida en el museo como "práctica contaminante" y se le considere como un contexto social más y en donde reverberar. Contrariamente, el proyecto que llega al museo del trabajo con comunidades no acostumbra a dialogar desde una posición antagonista, sino que la misión del museo sigue siendo la de resignificarlo como "arte".

Así pues, esa crítica de arte que procura traducir el diálogo a una presumible exterioridad o a una audiencia de museo no podrá existir, desde el punto de vista de Kester, si no es como un acto de traición deliberada. Si bien, desde otro punto de vista, como es el de Claire Bishop, justamente es así mismo que *debe* ser: al parecer de la gran rival de Kester por lo que hace a la crítica de arte de implicación social, para que el arte colaborativo llegue a funcionar como arte se requiere de un momento de escisión, por medio del que éste se desactive en tanto que proceso y se pueda pasar a contemplar como una forma finita, completa y desde su exterioridad.

Esta consideración se desprende de la conversación que recientemente Bishop ha mantenido con Tom Finkelpearl acerca del proyecto de Tania Bruguera, *Cátedra Arte de Conducta*. Una de las inquietudes que precisamente cruza su discusión es la posibilidad de considerar *Cátedra…* como una obra de arte. El proyecto consistió en una escuela de arte que Bruguera dirigió en La Habana entre los años 2002 y 2009 y, efectivamente, la artista lo planteó en todo momento como una "pieza de arte público". (11)

Bishop fue precisamente una de las docentes que Bruguera invitó a la escuela. Según ella misma explica, "cuando Tania me dio la oportunidad de ir a Cuba y participar en el proyecto, quise ir sin ninguna duda, pues estaba interesada en observar como se lo hacía la artista para desarrollar la escuela como una obra de arte". Pero una vez ahí, Bishop se percató de que "mientras el proyecto estaba sucediendo consistía eminentemente en un servicio para una generación [de artistas] más joven". Y así mismo la crítica se lo hizo saber a Bruguera: "para que esto sea una obra de arte, primero tienes que acabar el proyecto. No puede ser en curso. Y por encima de todo tienes que pensar en la forma en como el proyecto será transmitido a un público que no haya sido participante". Y añade, "para mi, es justo en este momento que un proyecto puede devenir una obra de arte. Sólo en el caso de ser comunicable en algún sentido y en lugar de existir como mera presencia. La diferencia recae en tomar en consideración a la audiencia". (12)

La aseveración encaja con los planteamientos en torno al arte colaborativo que Bishop ha desarrollado en otras ocasiones. Es conocido su cuestionamiento al "giro ético" que el arte implicado socialmente habría acarreado para la crítica de arte, la cual, a su parecer, ya sólo es capaz de fijarse hoy en día "en cómo una colaboración se lleva a cabo" y en "el grado en qué [los artistas] suministran buenos o malos modelos de colaboración". (13) A su modo de ver, en cambio, "es crucial discutir, analizar y comparar el trabajo colaborativo desde la crítica y como arte propiamente", lo que implica tomar en consideración algo más que el lazo social que se establece y que es el "impacto estético" que con esos trabajos se puede conseguir. Que la obra esté resuelta, pues, será una condición indispensable para Bishop, al mismo tiempo que se requerirá de un público distante y contemplativo y de un museo que pueda existir al margen de los procesos y como una suerte de espacio neutral.

No será necesario insistir en la oposición diametral que el pensamiento de Bishop mantiene con el de Kester. Mientras que, en cambio, sí que me parece pertinente reparar en la respuesta que la misma Bruguera aporta sobre la cuestión de la artisticidad de *Cátedra…* A raíz de haber expuesto la escuela en la Biennal de la Havana en 2009, Finkelpearl le cuestiona a la artista que, si no la hubiese considerado como una pieza de arte, la presencia en la Bienal probablemente no hubiese sido posible. A lo que Bruguera responde: "la condición artística te da un conjunto de privilegios que no puedes encontrar en otras áreas de actividad humana". Argumenta a continuación que la posibilidad de exponer la escuela como obra de arte le suma a ésta una dosis de complejidad simbólica –"[si es arte] la gente prestará más atención y buscará significados más allá de lo evidente"–, así como, a la vez, le sirve para incrementar los beneficios que reciben los participantes de la escuela, en tanto que este "gesto de cierre" les proveyó de "una mejor posición profesional desde la que continuar". (14)

En todo caso, lo que me parece importante subrayar es que, frente el debate sobre si la artisticidad de lo colaborativo se resuelve en el proceso o bien en su resultado, si se resuelve en la conversación y en la forma de la colaboración o bien en su posterior museización, la posición de Bruguera no sólo es ambivalente sino que, además, reivindica esta misma ambivalencia como una posición que es pertinente sostener. Hasta quizás la considere como la única posición que realmente es posible: "Lo que yo pienso es que esta pieza [*Cátedra…*] es y no es arte al mismo tiempo. Estas categorías son móviles. Tal vez no sea arte propiamente, pero genera algo que sí lo es –por ejemplo, las obras de arte de los participantes o un momento de reconocimiento por parte de los espectadores. O tal vez sí que es arte, pues también se trata de un gesto que tiene implicaciones más allá de si mismo. Pero, en cualquier caso, yo no pienso que el arte tenga que ser una condición definitiva. Debería ser una condición transicional, una condición de la cual uno pueda entrar y salir". (15)

Apuntes de un comisariado errante

El año 2005 tuve la oportunidad de coordinar el proyecto Idensitat. Bajo la dirección de Ramon Parramon, Idensitat se ha definido de distintos modos desde su inicio en el año 1999. Actualmente se explica en su web como un "proyecto de arte", mientras que a lo largo de las distintas ediciones y cambios de rumbo también se ha descrito como una "plataforma de proyectos", un "centro de producción nómada", un "observatorio del territorio" o un "laboratorio de proyectos", entre otros vocablos. Los cambios de definición del proyecto y las implicaciones de cada una de ellas requerirían de un análisis pormenorizado, si bien, con las siguientes líneas, nos limitaremos al análisis de algunos aspectos narrativos que se desplegaron con los elementos de comunicación de la primera edición en qué estuve implicado. Idensitat se describía, por aquel entonces, como "un programa que convoca proyectos, promueve intervenciones y propone debates", en el ámbito concreto de dos poblaciones catalanas de interior, Calaf y Manresa. (16)

El primer material de comunicación que se editó en aquella edición fueron las bases de una convocatoria internacional. El objetivo era promover que productores de distintos contextos propusieran proyectos para su desarrollo en alguna de dichas localidades. Por sus características, la convocatoria se inscribiría en el ámbito del llamado "arte público efímero" o el "site-specific", el cual también contaba en aquellos momentos con otras plataformas de producción en otras ciudades del estado español. (17) En todo caso, en relación con las bases de Idensitat, algo que recuerdo con estupefacción fue nuestro empeño por no utilizar los términos "arte" ni "artista" en ningún momento del redactado.

En lugar de "arte", se habló de "prácticas creativas relacionadas con el espacio público", de "la creación que se genera en un terreno híbrido", o bien de "la creación vinculada a otros ámbitos". (18) La sensación es que en el término "creación" Idensitat encontraría un anclaje considerablemente más impreciso por lo que hace a la identidad de los proyectos a promover. Pues, aunque la circulación de las bases prácticamente se limitaba en el ámbito de las artes visuales, con la elisión del término "arte" probablemente se intentara no circunscribir los proyectos a un tipo de fenómeno cultural determinado justo en el momento en que se trataba de favorecer su producción. El objetivo posiblemente sería el de presentar Idensitat como un escenario apetecible para la dilución de proyectos en lo comunitario y por medio de la colaboración con otros campos del conocimiento. Mientras que, con esta maniobra, el programa se manifestaba responsable con las implicaciones que pudiera tener la posible producción de unos nuevos híbridos que, una vez realizados, difícilmente se reconocieran como solamente artísticos.

Uno de los proyectos que se seleccionaron y que siguió a raja tabla esta idiosincrasia fue *SIT Manresa*, del colectivo Sitesize. Su definición se mantuvo fiel en todo momento a lo que se suscribía con el mismo acrónimo: "SIT Manresa es un Servicio de Interpretación, investigación y difusión Territorial sobre el crecimiento y expansión urbana dentro y fuera de los límites de Manresa". (19) Con todos los folletos y comunicaciones que se distribuyeron por la ciudad durante su desarrollo, se explicó el proyecto únicamente como una plataforma para el estudio del paisaje urbano, mientras que la posibilidad de identificar el proyecto como artístico es algo que se soslayó de un modo deliberado.

Por lo que a Idensitat se refiere, se percibe, en cambio, como la terminología y algunas convenciones propias del campo del arte fueron apareciendo a medida que avanzaba la programación 2005 y se producían los proyectos en los contextos de Calaf y de Manresa. La primera alusión al arte se dio en el folleto que a medianos de año se editó para explicar la iniciativa a la ciudadanía, aunque su comparecencia fue entonces de una notable discreción: "Idensitat Calaf/ Manresa 05 es un programa que estimula prácticas creativas que buscan nuevas formas de implicación y participación social, mediante la convocatoria de proyectos *artísticos*". (20) En todo caso, la edición de este folleto ya no obedecía a la lógica de ninguno de los proyectos específicos que se promovían ni se dirigía a sus posibles colaboradores o participantes –como es el caso del proyecto de Sitesize–, sino que tenía el reto de presentar Idensitat como una propuesta cultural para la ciudadanía en general, la cual se presentaba auspiciada, asimismo, por los ayuntamientos de Calaf y de Manresa y otras administraciones supramunicipales.

Recuerdo a algunos vecinos y artistas de la ciudad, así como a algunos de los participantes de los proyectos, recibir con auténtico desconcierto ese tipo de mensajes. Las razones serían diversas, pero en todo caso un cierto malentendido saltaba a la vista: si por medio sortear la palabra "arte" se pretendía propiciar una mayor apertura y popularización de las prácticas, así como ensanchar su receptividad en otros sectores más allá del artístico y cultural, los textos que se produjeron se recibieron como difícilmente inteligibles, cuando no como directamente elitizantes y academizantes. Desde mi punto de vista, eso fue así porque, precisamente, el anclaje cultural del proyecto no quedaba claro con la comunicación, al mismo tiempo que persistía una cierta jerga que, siendo muy propia del léxico artístico, hacía de los textos de comunicación algo considerablemente complejo.

Aun así, la convención artística fue manifestándose *in crescendo*, hasta llegar a la exposición con que se clausuró la edición 2005 y con que se exhibieron en el centro cultural de Manresa los resultados de los distintos proyectos que se habían producido. Al cabo de un tiempo, se publicó también un libro para recoger la experiencia y recopilar los proyectos a modo de catálogo. Probablemente es con estos dos elementos que se llegó a la cúspide en la escalada para la resignificación artística que emprendió el programa, cuando vemos que la muestra se resolvió con un formato estándar de exposición colectiva, al mismo tiempo que libro incorporó definitivamente el término "arte" en una posición considerablemente destacada. Nada más ni nada menos, "arte" apareció aquí como la primera palabra de su título: *Arte, experiencias y territorios en proceso* (2008). (21) Efectivamente, en el texto de presentación de esta publicación es donde Parramon descubre por primera vez y de un modo más clarividente el área donde gravita el programa: "Idensitat se posiciona como espacio de producción e investigación en red, basado en el campo del arte, para la exploración de nuevas formas de implicación e interacción en el campo social". Cuando se trata de justificar el título de la publicación, el director de Idensitat admite también que "(...) el ámbito del arte (...) es el lugar común, el espacio desde el que parten el conjunto de actividades que articula Idensitat". Y, aun así, cuando se trata de precisar que es lo que aporta el vocablo "arte" a este tipo de prácticas, señala que su uso es principalmente estratégico. No parece apelarse a nada consustancial cuando Parramon afirma que "muchos trabajos, si no llevaran la etiqueta *arte*, difícilmente podrían ser realizados. El llevarla les exime de tener que dar excesivas explicaciones, pues actúan bajo el amparo de la institucionalización de la práctica artística"(22)

Con Idensitat 2005 se da el despliegue de un abanico de posibilidades que va desde el empeño en deshacer la identidad de los proyectos hasta la necesidad de reinscribirlos deliberadamente en el campo del arte. Desde la expectativa de emulsión con lo social y la suspensión de lo artístico que se dio con las bases de la convocatoria y que sería próxima a la que podría defender Kester, los proyectos que se promovieron fueron acatando progresivamente convenciones del sector artístico, hasta someterse finalmente a un proceso de empacado para mostrarse públicamente como arte y de un modo que probablemente estaría más acorde con el pensamiento de Bishop. Una ambivalencia similar también la hemos encontrado con *Cátedra Arte de Conducta* de Bruguera. En relación con aquel proyecto, hasta hemos llegado a anunciar la ambivalencia entre la disolución y la resignificación como la única opción que probablemente sea posible sostener por los proyectos de arte público. Y, en efecto, esto deviene más acuciante aun cuando nos situamos en un plano de mayor negociación institucional como el que se da con el trabajo comisarial, tal y como se demuestra con el caso de Idensitat (23)

Si Idensitat siguiera al dedillo la receta de Bishop y sólo atendiera al potencial de resignificar lo colaborativo como arte, la emulsión con otros sectores y procesos sociales prácticamente sería inasumible. Pero, así mismo, en un mundo poblado de

espacios de arte que entienden que su función conlleva la legitimación del valor artístico, el proceso de disolución social tal y como lo plantea Kester tampoco es posible de llevar a cabo si no es que, en algún momento u otro de su proceso, se procede también a negociar con el mismo impulso hacia la resignificación. El proceso de contaminación del arte colaborativo no será tal si, efectivamente, una vez el proyecto llega al espacio del museo, éste no procede a dialogar, también, con los significados que la práctica artística tiene ahí establecidos.

Punto de vista vs. punto de fuga

El año 2011 tuve la ocasión de coordinar el seminario *Estrabismos. Políticas de la colaboración y de representación*, en la Fundació Antoni Tàpies, junto a Javier Rodrigo y como parte del colectivo Aula a la deriva. El seminario consistió en un espacio de debate donde abordamos la cuestión de la representación del arte colaborativo desde la perspectiva del trabajo educativo y el comisariado. Con este fin, partimos de la hipótesis que la representación de un trabajo cultural en clave colaborativa conlleva inevitablemente "el surgimiento de un cierto estrabismo, es decir, la imposibilidad de fijar la mirada en un solo punto y centro rector y, por el contrario, la necesidad de aprender a trabajar la representación desde la heterogeneidad y como un hecho inconcluso" (24)

Con el seminario sostuvimos que un proyecto que cruza distintos sectores y organizaciones sociales no podrá abordar su representación de un único modo concluyente. Siempre que ésta quiera estar en correspondencia con la multiplicación de los puntos de vista que con el proceso se propician, su representación conllevará una "visualidad estrábica", la cual implicará mantener en tensión los relatos y las representaciones de cada uno de los agentes con quien se ha interactuado y, asimismo, la operatividad de los respectivos espacios de enunciación.

Al filo de las reflexiones que aquí hemos planteado, una primera implicación de entender la representación desde tal multiplicidad es la negación de la posibilidad de un espectador externo tal y como lo sugiere Bishop. Desde la perspectiva de la visualidad estrábica, el arte colaborativo permanecerá como una conversación, no sólo durante el proceso de realización del proyecto y durante las interacciones que se lleven a cabo entre distintos agentes, sino que se dará lugar igualmente a una conjunto de representaciones múltiples y que deberán mantenerse *en* diálogo. En este sentido, debemos admitir que el monopolio de la mirada que la institución artística ha pretendido sobre los procesos colaborativos es, al fin y al cabo, una especie de ficción, la cual, no sólo nos sitúa fuera del proceso, sino que probablemente nos proyecta también hacia una especie de exterioridad comunitaria.

La expectativa de estabilización y objetivación de una única representación es la de una mirada póstuma. Mientras que, por lo que hace a la mirada estrábica, podemos establecer una cierta correlación con el concepto de "mirada periférica" tal y como la desarrolla Marina Garcés en su reciente ensayo *Un mundo común* (2013). Según la filósofa, "frente a la visión focalizada que ha dominado la cultura occidental, y que destaca por su capacidad de seleccionar, identificar y totalizar, necesitamos desarrollar una mirada periférica. No es una visión panorámica o de conjunto. Es la que tienen los ojos del cuerpo, inscritos en un mundo que no alcanzan ver y que necesariamente comparten con otros, aunque sea desde el desacuerdo y el conflicto". (25) A partir de ahí podemos convenir que una mirada periférica –o estrábica, en nuestro caso– ya no es ni tan sólo aquella que resulta del proyecto colaborativo, sino que se trata de una mirada que, no reconociéndose autónoma ni autosuficiente, requiere de la colaboración, de la comunidad y, asimismo, de la heterogeneidad, para situarse de nuevo en el mundo.

Una segunda implicación de la mirada estrábica es el cuestionamiento de la correlación que a menudo se establece entre visibilidad y poder. Tal y como hemos visto con Garcés, la "mirada periférica" conlleva reconocer como activo y constituyente de la mirada "aquello que no se alcanza ver", es decir, aquello que se mantiene invisible o lo no simbolizado. Recurrimos también a la crítica de la "ideología de lo visible" tal y como la desarrolla Peggy Phelan, cuando la teórica de la performance plantea que "hay un poder real en el hecho de permanecer indefinido; mientras que existen serias limitaciones en la representación visual en tanto que objetivo político" (26) Phelan considera que la representación no tiene porque conllevar una ganancia de poder para lo representado, sino que, contrariamente, la representación puede implicar también la sujeción y la servidumbre del referente a unos parámetros definidos por quien mira. Por medio de la representación, el sujeto puede devenir, no un sujeto empoderado, sino que precisamente un objeto subyugado al deseo de otro sujeto.

¿Cuál es pues aquella visibilidad que no subyuga y que en cambio da poder? Phelan plantea que esta visibilidad pasa por la posibilidad de establecer una cierta simetría entre el punto de vista –el sujeto que mira– y el punto de fuga –lo representado–, lo cual, en relación con lo colaborativo podemos corresponder con la necesidad de atender a las distintas perspectivas que se cruzan entre los agentes que entran en juego con el proyecto. Es decir, con la visualidad estrábica planteamos que será por medio de alternarse la perspectiva entre los sujetos que se establecen como punto de vista –tradicionalmente los artistas– y los que se encuentran en el espacio de la representación –tradicionalmente las comunidades– que se podrá tender hacia una distribución más ecuánime del poder entre los agentes implicados. El poder no deriva de la sobreexposición de los grupos sociales, tal y como nos ha acostumbrado cierto arte comunitario. Contrariamente, es mediante la negociación entre aquello que se visibiliza e invisibiliza, así como los intercambios que se dan entre aquellos que se sitúan como punto de vista y aquellos que figuran en el punto de fuga, cuando la distribución de poder se pone de manifiesto y el mismo proceso de realizar representaciones deviene una cuestión política.

Finalmente, una tercera condición de la visualidad estrábica es la posibilidad de incorporar en la representación las relaciones de poder tal y como se desarrollan durante la interacción. Con el arte colaborativo, se ha tendido a proyectar un afuera del museo que estaría libre de convención y que permitiría la disolución social del arte en una especie de entorno idílico y sin atributos, al margen de la acción institucional. Pero, a su vez, cualquier campo social está cruzado por convenciones y relaciones de poder y, así, más que plantear los campos ajenos a la institución artística como una suerte de Otro exotizado, convendrá entender cada diálogo que se establece como una negociación compleja y que se desarrolla como una transversalidad entre distintos códigos y jerarquías. Kester tilda de "determinismo dialógico" la creencia de que "todos los conflictos sociales serán resueltos con el poder utópico de un intercambio abierto y libre", en el cual "se omiten las diferencias que se ponen de manifiesto con las relaciones de poder, que son una precondición para la participación, ya tenga esa lugar en el museo, el centro comunitario o en un lugar de encuentro". (27)

Por lo que a la visualización se refiere, se deberán plantear soluciones para poner de manifiesto los antagonismos que se generan con el proceso dialógico y los cruces que acontecen; mientras que, en ningún caso, se entenderán las representaciones resultantes como una suerte de conciliación o consenso basado en la autodespolitización de las partes implicadas. La posibilidad de la disolución social del arte no se puede pensar como un proceso al margen de la convención, sino que más bien tenderá a tomar la forma de un movimiento oscilante y que circula por entre distintas convenciones a la vez. La representación estrábica se plantea, pues, como un ejercicio agonístico que se da entre una multiplicidad de posiciones que, de alguna manera u otra, establecen una tensión hacia diferentes posibilidades para resignificar el proyecto –entre las que se incluye, también, la misma resignificación artística.

Resignificar la disolución

"¿Qué se gana y que se pierde al definir algo como 'arte dialógico'?". Para concluir, retomamos la pregunta de Kester. Por medio de la visualidad estrábica hemos planteado que las representaciones de arte colaborativo son necesariamente múltiples, que requieren de perspectivismo y que son fruto de la negociación entre distintos códigos y convenciones. La cuestión de ensayar nuevas alianzas entre el arte y lo social ya no se resolverá, pues, como una mera toma partido en pro de la intensificación de los procesos de disolución –en la línea de Kester– o en pro del impulso hacia la resignificación artística –tal y como apunta Bishop–. Desde la perspectiva que aporta el estrabismo, es esta misma dicotomía la que ahora entra en colapso.

En primera instancia, hemos apuntado que con el estrabismo se niega que exista un afuera que pueda ser ajeno a la codificación. Ya se trate del afuera desde el que proyectar una mirada póstuma sobre la representación o del afuera institucional exotizado para la disolución del arte con la sociedad. Incluso podemos negar que exista un afuera que, siendo ajeno a la institución artística, no tenga construido también un imaginario de "lo artístico" y unas convenciones articuladas su alrededor. De esa manera, la disolución del arte en lo social consistirá sobretodo en el desafío a los significados y convenciones establecidos desde diferentes instancias, y, por lo tanto, la disolución misma se concebirá más bien como un proceso en donde los actos de resignificación, lejos de anularse, tenderán a su multiplicación.

Cuando Idensitat convoca a artistas de todo el mundo para producir algo sin nombrarlo "arte", lo que en el fondo se está desafiando es la misma institución que insufla su poder en la gestión de significados del término. Se puede entender como un gesto de camuflaje que se orienta a evitar su bulimia resignificadora y a propiciar un tiempo de tregua en el imaginario institucional. Mientras que, en cambio, cuando vemos que también se tiende a camuflar el vocablo "arte" en el momento en que la organización se dirige a los contextos locales, podemos leer este gesto como más bien condescendiente y connotado de un cierto paternalismo. La cuestión de si Sitesize o los demás productores están realizando arte parece que no sea de la incumbencia de las comunidades, o bien que esto pueda resultar un estorbo en el momento de conseguir su implicación. Asimismo, cuando Idensitat lanza un lazo hacia la terminología artística al final de su camino, se puede entender como una maniobra de considerable oportunismo. Arrimarse al arte por la cobertura institucional y el poder de actuación que este confiere, es un gesto habitual en el arte colaborativo, pero también se puede poner bajo sospecha en la medida en que implica utilizar un conjunto de convenciones establecidas, desde la incredulidad pero sin apenas mostrar inquietud alguna por transformarlas.

No creo que Idensitat sea propiamente paternalista ni oportunista; contrariamente pienso que es uno de los proyectos que ha asumido el comisariado de arte colaborativo con más rigor en el estado español en los últimos quince años. Sencillamente lo que me interesa subrayar con este análisis es que una cierta despolitización del arte es lo que está en juego en el proceso de dirigirse a las comunidades por medio de ocultarse la identidad artística, así como en las piruetas con que se utilizan ciertas convenciones de la institución sin apenas negociarse su significado. Si bien puede ser tácticamente eficaz no hablar de arte con las comunidades e inversamente puede serlo en el momento de volver las producciones a la institución, también debemos admitir que ese modo de hacer apenas conlleva ningún cuestionamiento ni tiene porque implicar transformación alguna por ninguna de las partes implicadas. En contraste, una disolución del arte en clave política entiendo que es aquella en que el productor está dispuesto a desafiar tanto las convenciones propias como las ajenas en el momento de inmiscuirse en diferentes contextos. Que es algo que propiciará que el proceso de disolución devenga un escenario en donde negociar con los significados y valores establecidos de un modo antagonista.

"Definir algo como 'arte dialógico'" no tiene que ser visto como un impedimento para la disolución social del arte, sino que debería permitir ensamblar nuevos modos de entender la práctica artística por medio de la conversación y el intercambio que se establezca con comunidades. Resignificar el arte dialógico como arte deberá facilitar, contrariamente, una mayor intensificación de las posibilidades para la disolución; ya que, junto con el proyecto, ahora va a ser una mezcolanza de las convenciones que se dan alrededor de lo artístico y las respectivas instituciones las que también se aproximan a otros cauces y se abren a nuevas posibilidades.

Podemos convenir, por lo tanto, que el arte dialógico no llegará a ser realmente contaminante y a reverberar en todos los contextos que atraviesa si no implica, también, algo que concierne a la crítica de arte. Probablemente ya no se trate ahora de interpelar solamente a la figura del crítico de arte, sino que nos referimos en este caso al aparato de la mediación artística de un modo más amplio, así como particularmente a los procesos de comisariado y a la educación en arte. Tal y como hemos visto con Idensitat, es en el comisariado y la educación donde tiene lugar actualmente la labor de taxonomía, legitimación, pedagogía y comunicación que anteriormente concernía de un modo más exclusivo a la crítica de arte. Y, así, independientemente de si el proyecto se califica como público, colaborativo o dialógico, será en relación con el comisariado y la educación que entra en juego la posibilidad de una representación del arte que, a su vez, lo haga devenir algo *público*, *colaborativo* y *dialógico*. En una palabra, una representación que se abra al estrabismo y que no obedezca al "único punto rector" que le tiende a proveer la institución del arte.

La mirada estrábica aporta una perspectiva en la que es la dicotomía entre el arte y el no-arte la que se presenta como algo inestable y que es irresoluble de un modo concluyente. Aquello que se resignifica como arte y aquello que se resignifica como sociedad pasará ahora a definirse desde la especificidad de cada proyecto: en los itinerarios con que se engarzan los distintos agentes y territorios, con los diálogos que se producen a su alrededor y a partir de las respectivas convenciones, es donde surge la posibilidad de producir situaciones impredecibles y donde surge la posibilidad de vislumbrar, también, las respectivas fronteras y reconsiderar las mismas divisiones con las que los distintos campos sociales están establecidos. El estrabismo es la posibilidad de dibujar nuevos itinerarios que ya no sólo diluyan o resignifiquen el arte propiamente, sino que procedan a experimentar y redefinir, desde el particularismo de cada proyecto, las mismas líneas divisorias que se presumen entre la sociedad y el arte.

Notes:

1. KESTER, Grant H. (2004): *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art.* University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London. P. 188.
2. KESTER, G. H. (2004): *cit.,* p. 9
3. A lo largo del presente texto se utilizan los términos "arte dialógico" y "arte colaborativo" indistintamente y prácticamente como si se tratara de sinónimos. Aunque cada uno de los términos permite poner el acento sobre unos atributos particulares, se entiende que con "colaborativo" y "dialógico" se apela a un tipo de proyecto muy similar y que, simplificando, se concibe como: proyecto que surge de la colaboración entre agentes que se encuentran en posiciones que se reconocen en todo momento como diferenciales. En este sentido, el diálogo o la colaboración que se establece entre los interlocutores pasa más por reconocer una tensión que por generarse una fusión, algo que puede conllevar un cierto desdoblamiento del mismo proyecto, tal y como se desarrolla en la última parte de este mismo texto.
4. KESTER, G. H. (2004): *cit.,* p. 10
5. KESTER, G. H. (2004): *cit.,* p. 187 i 188.
6. KESTER, G. H. (2004): *cit.,* p. 189.
7. Se ha utilizado la traducción española del ensayo: KAPROW, Allan (2007): *La educación del des-artista.* Árdora Ediciones. Madrid. Pp. 26 y 27.
8. KAPROW, A. (2007): *cit.,* p. 33.
9. KESTER, G. H. (2004): *cit.,* p. 190.
10. KESTER, G. H. (2004): *cit.,* p. 190.
11. En la página web de la artista, taniabruguera.com, el proyecto se incluye en el apartado "proyectos a largo plazo" y su descripción empieza con las siguientes palabras: "*Cátedra Arte de Conducta* (2002-2009) emergió como una pieza de arte público que se proponía crear un espacio de aprendizaje alternativo al sistema de estudios artísticos de la sociedad cubana contemporánea".
12. FINKELPEARL, T. (2013): "*Cátedra Arte de Conducta.* Follow-up Interview. Claire Bishop, art historian", en: *What We Made. Conversations on Art and Social Cooperation.* Duke University Press. Durham & London. Pp. 205 y 206.
13. BISHOP, C. (2006): "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents", en: *Artforum.* Febrero, 2006. Pp. 178 – 183.
14. FINKELPEARL, T. (2013): "*Cátedra Arte de Conducta.* Tania Bruguera, artist", en: *What We Made. Conversations on Art and Social Cooperation.* Duke University Press. Durham & London. Pp. 199 y 200.
15. FINKELPEARL, T. (2013): *cit.,* p. 199.
16. Idensitat Calaf/ Manresa 2005: "Convocatoria de proyectos". El texto se puede consultar todavía en el servidor W3art
17. Paloma Blanco analiza el auge de convocatorias en torno a "proyectos de arte público" que se dio en el Estado español alrededor de finales de la década de 1990. Emitieron convocatorias los ayuntamientos de Alcorcón, Javea, Coslada, Peralta, entre las que, según el punto de vista de la autora, destaca la del Ayuntamiento de Calaf. De la mano de Ramon Parramon, Calaf se planteó el año 1999 la renovación de una convocatoria para escultores que el pueblo había desarrollado a lo largo de la década, para dar lugar, entonces, a *Art Públic Calaf. 99/ 00*, que el año 2002 pasó a llamarse Idensitat. BLANCO, Paloma (2005): "Prácticas colaborativas en la España de los años noventa", en: Carrillo, J. (ed.): *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español.* Arteleku, MACBA, UNIA. Donosti, Barcelona, Sevilla. Pp. 195 – 198.
18. Idensitat Calaf/ Manresa 2005: "Convocatoria de proyectos". *cit.*
19. En el web http://www.sitesize.net/sitmanresa/ se recoge distinta documentación en torno al proyecto.
20. La cursiva es mía. El folleto llevaba por título "En proceso" y se editó en relación con el espacio de documentación y jornadas de debate que se organizaron en septiembre de 2005 en el Centro Cultural El Casino de Manresa. El servidor W3art dispone el texto en línea
21. PARRAMON, Ramon (dir.) (2008): *Arte, experiencias y territorios en proceso.* Idensitat Associació d'Art Contemporani. Calaf i Manresa. 2007. La publicación puede consultarse en línea y desde el web de Idensitat. Asimismo, son significativos por el análisis que aquí se desarrolla los textos que se incluyen en la publicación que acompañó la exposición colectiva en el Centro Cultural El Casino. También está disponible en línea.
22. PARRAMON, Ramon: ""Arte, experiencias y territorios en proceso", en: Parramon, R. (dir.) (2008): *cit.* Pp. 10 – 17.
23. Referirse al trabajo que realiza Idensitat como comisarial no puede quedar al margen de controversia, pues a menudo he escuchado a Ramon Parramon rehuir de esta misma consideración. Por mi parte, entiendo la labor comisarial de un modo un tanto laxo, como un ámbito especializado de la mediación cultural destinado a incidir en la articulación de la dimensión pública de la práctica artística, ya sea mediante la organización de dispositivos complejos como son las exposiciones o bien con la utilización de otros medios. De este modo, plataformas de producción como Idensitat pienso que se deberían poder entender desde la perspectiva del trabajo comisarial. Aun así, el epíteto "comisariado" se ha cargado de valor simbólico a raíz de la entronización que ha sufrido la figura del comisario independiente en las últimas décadas. De este modo, probablemente se podría poner en paralelo el desaire que Parramon hace a este vocablo con la misma elisión que el ámbito de las prácticas colaborativas en general hace del término "arte".
24. Texto de presentación del seminario, disponible en línea en el web de la Fundació Antoni Tàpies
25. GARCÉS, Marina (2013): *Un mundo común.* Edicions Bellaterra. Barcelona. P. 83.
26. PHELAN, Peggy (1996): *The Politics of Performance.* Routledge. London and New York. P. 6.
27. KESTER, G. H. (2004): *cit.,* p. 182.