



FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Grado en Historia del Arte

Trabajo Fin de Grado

Estética relacional: El espectador como protagonista

Antía Estévez Álvarez

Tutor: Pedro de Llano Neira

Departamento de Historia del Arte (Área Historia del Arte)

2022-2023

All artists are alike. They dream of doing something that's more social, more collaborative, and more real than art. —Dan Graham.

Resumen

En el contexto de los años noventa, el deseo colectivo de forjar nuevos espacios de sociabilidad produce un cambio en el panorama artístico que fue teorizado por Nicolas Bourriaud, quien publica su obra *Estética relacional* en 1998. Este cambio puede ser analizado a partir de la exposición *Les ateliers du Paradise* (1990) en la que aparecen las primeras obras relacionales que se consolidarán en *Traffic* (1996) con una serie de artistas que reformulan la relación entre el espectador y la obra, situando al primero como protagonista.

Es a partir de la exposición de 1996 cuando aparece por primera vez el término “estética relacional”, que propone la interacción como un principio fundamental de la práctica. Las obras relacionales continúan su apogeo hasta comienzos de los años 2000, cuando surgen debates críticos y teóricos de visibilidad internacional alrededor de la estética relacional. Esta proyección global se verá reflejada en *theanyspacewhatever* (2008), una exposición que, a modo de epílogo, permite realizar una retrospectiva de las prácticas relacionales con los diez artistas que han estado presentes en las exposiciones más relevantes del movimiento como Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Angela Bulloch y Dominique Gonzalez-Foerster.

Palabras clave

Estética Relacional, arte postconceptual, Nicolas Bourriaud, participación, espectador.

Resumo

No contexto dos anos noventa, o desexo colectivo de forxar novos espazos de sociabilidade xera un cambio no panorama artístico que foi teorizado por Nicolas Bourriaud, quen publica a súa obra *Estética relacional* en 1998. Este cambio pode ser analizado a partir da exposición *Les ateliers du Paradise* (1990) na que aparecen as primeiras obras relacionais que se consolidarán en *Traffic* (1996) cunha serie de artistas que reformulan a relación entre o espectador e a obra, situando ao primeiro como protagonista.

É a partir da exposición de 1996 cando aparece por primeira vez o termo “estética relacional”, que propón a interacción como un principio fundamental da práctica. As obras relacionais continúan o seu apoxeo ata comezos dos anos 2000, cando xorden debates críticos e teóricos de visibilidade internacional arredor da estética relacional. Esta proxección global verase reflectida en *theanyspacewhatever* (2008), unha exposición que, a modo de epílogo, permite realizar unha retrospectiva das prácticas relacionais cos dez artistas que estiveron presentes nas exposición máis relevantes do movemento como Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Angela Bulloch e Dominique Gonzalez-Foerster.

Palabras chave

Estética Relacional, arte postconceptual, Nicolas Bourriaud, participación, espectador.

Abstract

In the 1990s, the collective desire to forge new spaces of sociability changed the artistic panorama, theorised by Nicolas Bourriaud, who published his work *Relational Aesthetics* in 1998. This change can be analysed starting with the exhibition *Les ateliers du Paradise* (1990), in which the first relational works appear, which will be consolidated in *Traffic* (1996) with a series of artists who reformulate the relationship between the spectator and the work, placing the former as the protagonist.

From the 1996 exhibition, the term "relational aesthetics" appears for the first time, proposing interaction as a fundamental principle of the practice. Relational works flourished until the early 2000s when internationally visible critical and theoretical debates about relational aesthetics emerged. This global projection will be reflected in *theanyspacewhatever* (2008), an exhibition that, as an epilogue, allows a retrospective of relational practices with the ten artists who have been present in the most important exhibitions of the movement, such as Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Angela Bulloch and Dominique Gonzalez-Foerster.

Keywords

Relational Aesthetics, post-conceptual art, Nicolas Bourriaud, participation, spectator.

Índice

Introducción.....	1
Contexto histórico.....	1
Contexto artístico.....	3
Precedentes.....	6
Emergencia de la estética relacional.....	10
<i>Les ateliers du Paradise</i> , 1990.....	10
<i>No Man's Time</i> , 1991.....	10
<i>Untitled (Free)</i> , 1992.....	11
<i>Backstage</i> , 1993.....	11
<i>Aperto '93 Emergency/Emergenza</i> , 1993.....	12
<i>Lost Paradise</i> , 1994.....	13
<i>Take Me (I'm Yours)</i> , 1995.....	13
<i>Moral Maze</i> , 1995.....	14
Apogeo y consolidación del arte relacional: explorando los años centrales.....	14
<i>Traffic</i> , 1996.....	14
<i>Manifesta 1: European Biennial of Contemporary Art</i> , 1996.....	15
<i>Documenta X</i> , 1997.....	16
<i>Skulptur Projekte</i> , 1997.....	17
<i>Esthétique Relationnelle</i> , 1998.....	19
<i>What If: Art on the Verge of Architecture and Design</i> , 2000.....	20
<i>Touch: Relational art from the 1990s to Now</i> , 2002.....	21
Artistas destacados.....	22
Rirkrit Tiravanija.....	22

Liam Gillick	24
Angela Bulloch	25
Dominique Gonzalez-Foerster	26
Últimos años de la estética relacional.....	28
<i>Antagonism and Relational Aesthetics</i> , 2004	28
<i>Contingent Factor: A Response to Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics"</i> , 2006	30
Epílogo: un cierre en retrospectiva.....	31
<i>Theanyspacewhatever</i> , 2008	31
Conclusiones.....	32
Bibliografía.....	34
Anexo fotográfico.....	39

Lista de figuras

- 1 *Al's Café* (1969) - Allen Ruppersberg
- 2 *Al's Grand Hotel* (1971) - Allen Ruppersberg
- 3 *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (1991) - Feliz González Torres
- 4 *Les ateliers du Paradise* (1990) - Galería Air de París
- 5 *No Man's Time* (1991) - Villa Arson, Niza
- 6 *Untitled (Free)* (1992) - Galería 303
- 7 *Vendible* - Christine Hill
- 8 *Dispersion* - Christian Boltanski
- 9 *Moral Maze* (1995) - Les Consortium, Dijon
- 10 *Cinéma Liberté Bar Lounge* - Douglas Gordon y Rirkrit Tiravanija
- 11 *Ein Haus für Schweine und Menschen* - Carsten Höller
- 12 *Volksboutique* - Christine Hill
- 13 *Erasmus Ass Zehn Jahre Opium #2* - Liam Gillick
- 14 *Pier* - Jorge Pardo
- 15 *Untitled 1997 (The Zoo Society)* - Rirkrit Tiravanija
- 16 *Günter's (wiederbeluchtet)* - Tobias Rehberger
- 17 *Karlskrona II* - Grupo Superflex
- 18 *A-Z Pit Bed Customized by the San Francisco Art Institute* - Andrea Zittel
- 19 *Untitled (Tomorrow Is Another Day)* (1996) - Rirkrit Tiravanija
- 20 *Pinboard Project* (1992) - Liam Gillick
- 21 *Discussion Island: Project Think Tank* (1997) - Liam Gillick
- 22 *Big Conference Center Legislation Screen* (1998) - Liam Gillick
- 23 *Betaville* (1994) - Angela Bulloch

24 *Disenchanted Forest X 1001* (2005) - Angela Bulloch

25 *Tapis de Lecture* (2000) - Dominique Gonzalez-Foerster

26 *Moment Ginza/Jur* (1997) - Dominique Gonzalez-Foerster

27 *Solarium* (2007) - Dominique Gonzalez-Foerster

28 *Cosmodrome* (2007) - Dominique Gonzalez-Foerster

29 *Revolving Hotel Room* (2008) - Carsten Höller

Introducción

En el panorama contemporáneo, un fenómeno significativo es la mayor implicación del público en el proceso creativo de la obra de arte. El espectador pasó de ser un mero receptor pasivo de una obra concluida a ser el protagonista que participa activamente en su conformación.

La estética relacional, término acuñado en 1998 por Nicolas Bourriaud en *Esthétique relationnelle*, tiene como objetivo cuestionar los modelos tradicionales de arte explorando las relaciones que se pueden establecer entre el arte, el entorno del mismo y el espectador; así, la importancia radica en la experiencia que deriva de la interacción entre el público y la obra (Bourriaud, 2006, 144).

El presente trabajo tiene como objetivo realizar un estudio cronológico de la estética relacional, atendiendo tanto a su surgimiento como a su desarrollo a partir de diferentes publicaciones y exposiciones que han marcado un hito en el movimiento.

Contexto histórico

Para comprender el surgimiento de la estética relacional, es necesario hacer primero una aproximación histórico-artística del contexto en el que esto sucedió, pues, a partir de los años noventa, se produjo un cambio significativo en el panorama artístico global.

Tras la consolidación de Nueva York como uno de los principales centros de producción artística contemporánea en la década de 1950, París experimenta un reposicionamiento dentro de un nuevo contexto en el que surgen múltiples focos artísticos que, a partir de la década de 1990, comparten protagonismo con otros focos anteriormente periféricos como México, Pekín y Estambul.

La estética relacional surge en Francia en el contexto concreto de la Europa de los años 90 en respuesta al colapso del proyecto comunista y la decepción de la comunidad artística en la visión neoliberal del capitalismo (Bishop, 2004, 54). Uno de los hitos más importantes en este contexto es la caída del Muro de Berlín en 1989 y la disolución de la Unión Soviética dos años más tarde, marcando el final de la Guerra Fría y el comienzo

de una nueva era geopolítica más globalizada que provocó cambios histórico-políticos y un soplo de renovación (Ricci, 2014, 29-30).

A principios de la década de los 90, con la caída de los totalitarismos, el relato acerca del fin de la Historia volvió a cobrar importancia en los círculos intelectuales. En ese contexto, Francis Fukuyama publicó en 1992 *The End of History and the Last Man*, obra en la que argumenta que el relato histórico tiene su fin con las democracias liberales, en las que se sustituye el anhelo de reconocimiento individual por el reconocimiento universal e igual. Según Fukuyama, las democracias liberales debían entonces hacer frente a una serie de problemas, como las drogas, las personas sin hogar, la delincuencia, los problemas medioambientales y el consumismo (Fukuyama, 1992, 22).

En ese contexto de incertidumbre surgió la posibilidad de explorar nuevas formas de expresión y cuestionamiento de las instituciones y políticas existentes. La estética relacional emergió como una respuesta a una sociedad cada vez más fragmentada, buscando reconectar a las personas entre sí y con su entorno. En este sentido, los artistas comenzaron a trabajar en el espacio público en el que involucraron a las personas para crear experiencias colectivas. La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, en la que la ciudad desempeñó un importante papel al permitir y generalizar la experiencia de la proximidad (Bourriaud, 2006, 15).

Este contexto sociocultural estaba caracterizado, entre otras cuestiones, por la urbanización global que posibilitó más intercambios sociales y el aumento de la movilidad de los individuos gracias al desarrollo de la tecnología y de las telecomunicaciones (Bourriaud, 2006,15).

A finales de la década de los 80 y a comienzos de los 90, surgió un nuevo ambiente tecnológico. Internet, y por ende los ordenadores personales, comenzaron a llegar a un público cada vez más amplio y comercial, lo que supuso un paso decisivo hacia el mundo ultramoderno del siglo XXI (Watson, 2002, 831-834) que cambió la forma en que las personas interactúan y se comunican.

Además, el desarrollo de nuevas tecnologías permitió la aparición de nuevas formas de hacer arte, lo que generó reflexiones sobre el acoplamiento entre humanos y máquinas

como se refleja en obras como *A Cyborg Manifesto* de Donna Haraway de 1985. Es un síntoma de que la tecnología está cada vez más presente en la sociedad y en el arte (Foster, 1996, 217-219).

Este nuevo medio de comunicación tuvo un papel decisivo, pues la creciente accesibilidad de los medios digitales permitió a los artistas experimentar y crear obras que involucraran la participación activa del espectador (Bourriaud, 2002, 7-17). Además, las relaciones virtuales consecuencia del auge de Internet y de la globalización provocaron un deseo de tener interacciones físicas directas entre las personas (Bishop, 2004, 54).

Contexto artístico

La tradición artística de los años 60 y 70 sentó las bases para el desarrollo posterior de la estética relacional. En primer lugar, esta tradición se caracteriza por la crítica institucional, con la que los artistas cuestionaron las prácticas convencionales del mundo del arte y la relación entre el artista, la obra y el espectador, abogando por una mayor participación del público y una mayor implicación social del arte.

En las décadas de los 60 y 70 se produjo lo que se conoce como el “giro conceptual” que desplazó la atención de la obra de arte como objeto a la idea que subyace en la misma. El énfasis pasó entonces de la obra de arte física y tangible al concepto que esta encarnaba, de modo que los artistas se enfocaron en explorar ideas y conceptos abstractos, empleando diferentes medios para ello (fotografía, vídeo, performance, etc.). Además, cuestionó la relación entre el artista y la institución, buscando crear un espacio crítico para la discusión sobre el arte y su función en la sociedad (Lippard, 1973, 8-12).

También se produjo una oposición entre el artista y el espectador, pues los primeros intentaban romper con la idea de que el arte debía ser consumido pasivamente por un espectador que admiraba la obra. Por lo tanto, los artistas exploraron diferentes formas de involucrar al espectador en la obra, bien mediante la interacción física o emocional, o mediante la reflexión y participación activa (Bourriaud, 2006).

Resulta interesante tener en cuenta el contraste existente entre el contexto artístico de los años 80, caracterizado por el retorno de la pintura y una fuerte presencia del mercado del arte, y el contexto de los años 90, en el cual se produjo un retorno de lo conceptual (que da lugar al posconceptualismo) y de prácticas que se relacionan con la crítica institucional y la crítica del arte como mero objeto de consumo. En esta evolución, según Bourriaud, se observa un cambio significativo con respecto a las décadas de los 60 y 70. Mientras que en el período anterior el arte buscaba desplazar los límites establecidos, en los 90 el enfoque se centra en poner a prueba los límites del arte en un contexto social global. (Bourriaud, 2006, 36). Por lo tanto, hay un cambio respecto a las relaciones que se establecen, pues mientras que en períodos precedentes la reflexión giraba entorno a las relaciones internas del mundo del arte, en los años 90 la reflexión está en las relaciones externas.

La fotografía continuó siendo una forma popular de arte en los 90, con muchos artistas explorando nuevas técnicas y estilos. La accesibilidad de la tecnología fotográfica permitió a los artistas crear obras que documentaban su entorno y cultura de una manera mucho más directa, lo que llevó a una mayor variedad de enfoques y estilos dentro de la fotografía. Paralelamente, en los años 90, el aumento de la disponibilidad de la tecnología del vídeo permitió a los artistas explorar nuevas formas de representación del mundo utilizando estos medios como soporte. El videoarte se tornó más accesible y eficaz para muchos artistas, lo que les permitió crear obras que exploraban temas como la identidad, el género, la política y la cultura de masas de una forma más inmediata (Castañer López, 2015, 408).

En este contexto cobra importancia concepto de lo abyecto en el arte, término acuñado por Julia Kristeva en 1980 en su obra *Powers of Horror: An Essay on Abjection* para referirse a aquello que está en el límite entre lo considerado como aceptable y lo que no, generando así una sensación de incomodidad, asco o rechazo. Para Kristeva lo abyecto es expulsado o marginado de la sociedad, pero sigue estando presente a nivel simbólico y subconsciente y es, además, fundamental para la formación de la identidad y la cultura, pues obliga a confrontar la realidad de la mortalidad. En el arte, este término se materializa en obras que representan cuerpos desfigurados, fluidos corporales, objetos

desechados, etc., y busca provocar una respuesta visceral en el espectador y que este desafíe los límites de lo considerado marginal y aceptado en la sociedad (Foster, 1996, 152-156).

En la década de los 80 y 90, la crisis del SIDA tuvo un impacto significativo en la sociedad y cultura del momento, lo que llevó a que muchos artistas se preocupasen por representar críticamente el cuerpo. Esto se ve en obras como *Stories of a Body* de Mary Duffy, en la que la artista muestra su cuerpo sin brazos con el objetivo de obligar al espectador a reflexionar acerca de las miradas que estigmatizan su cuerpo; además, la obra reivindica la imagen de Duffy como un sujeto deseante y deseable que no necesita transformar su físico para encajar en un canon socialmente impuesto (Albarrán, 2019, 83-85). Los movimientos activistas que surgieron en respuesta a la crisis del SIDA sirvieron de catalizador para el desarrollo de un arte activista que se vincularon a la necesidad de establecer comunidades en las que compartir experiencias, generando así un aspecto comunitario (Martín Hernández, 2012, 703-704), que también estará presente en las obras de la estética relacional.

Es importante destacar el creciente valor que adquirieron las prácticas artísticas en el espacio público en la década de 1980 como respuesta a la necesidad de reevaluar la relación entre la obra de arte y su contexto (Kwon, 2004, 1-2). Según Kwon, si bien las manifestaciones de arte público se iniciaron en la década de 1960, estas carecían de conexión significativa con el entorno físico, lo cual comenzó a ser objeto de crítica a mediados de los años 70, momento en el que las obras comienzan a desempeñar un papel central en el espacio urbano, considerando activamente su entorno (Kwon, 2004, 60).

Entre mediados de los años 80 y comienzos de los 90, las prácticas de arte público se volcaron hacia los problemas políticos y sociales, dando lugar a lo que se conoce como *new genere public art*. Este fomenta la participación e interacción del público, enfatizando el potencial transformador de la obra y su sentido activista (Kwon, 2004, 92-95). En este sentido, el arte público adquiere una dimensión social y política que busca involucrar activamente a la comunidad, a través de la interacción con el público, promoviendo una reflexión crítica sobre las problemáticas.

La tecnología también desempeñó un papel fundamental en estas prácticas, pues el empleo de dispositivos electrónicos, como sensores de movimiento o cámaras de vídeo, permitió la creación de instalaciones interactivas y participativas en el espacio público. De esta manera, los artistas podían capturar la presencia del público y generar respuestas en tiempo real a sus acciones, lo que posibilitó la creación de obras en constante evolución y que nunca se repetían exactamente de la misma manera (Berry, 2001, 14-16).

Es en este contexto en el que surge la estética relacional como un movimiento enfocado en explorar las relaciones humanas y sociales a través de la participación activa del espectador.

Precedentes

Algunos de los fundamentos de la estética relacional pueden ser identificados en movimientos o grupos precedentes, lo que permite establecer una continuidad en relación a los conceptos que desempeñarán un papel fundamental en dicha corriente.

Las prácticas artísticas participativas tienen sus inicios con los situacionistas, surgidos en la década de 1950, quienes critican el arte y lo conciben como una herramienta de transformación social, a través de la cual desafían la sociedad capitalista y la alienación. Su objetivo es revolucionar la vida cotidiana y lograr la liberación de la sociedad, para lo cual proponen crear situaciones o eventos críticos disruptivos que rompan con las normas establecidas y fomenten la participación activa de los individuos en la creación de su propia realidad (Silva Leitão, 2015, 48-49). El proyecto situacionista de transformación de la sociedad se materializó en una gran diversidad de propuestas de acción fundamentadas en una serie de conceptos clave. Entre ellos, destacan especialmente la noción de “situación construida”, que se refiere a un momento construido mediante una organización colectiva para generar ambientes experimentales con una participación total. Otro concepto esencial es el de “détournement”, que implicaba la descontextualización de elementos preexistentes con presupuestos subversivos (Silva Leitão, 2015, 49-51).

Bourriaud retoma la noción de “situación construida”, pero la define en términos de nuevos modos, formas y espacios de sociabilidad a través de encuentros colaborativos que buscaban materializar el potencial del arte para transformar el mundo (Silva Leitão, 2015, 119). Por otro lado, Bourriaud también incorpora el concepto de “détournment”, al que denomina “détourage”, dentro de su teoría de la Postproducción en su obra homónima de 2002 (Silva Leitão, 2015, 175-176). En este sentido, tanto el situacionismo como la estética relacional comparten una crítica hacia la sociedad de consumo y una voluntad por involucrar activamente al público en el proceso artístico con el objetivo de romper con la pasividad del espectador tradicional.

Otro de los precedentes se encuentra en los happenings (Bourriaud, 2006, 29), que surgieron en la década de 1950 con *18 Happenings in 6 parts* de Allan Kaprow. Estos exploraban nuevas formas de interacción entre el público y la obra de arte, disolviendo las barreras entre artista y espectador. En estas acciones, el espectador participaba activamente en la creación de la obra, desafiando las convenciones del arte tradicional, en la que la temporalidad era un factor relevante (Albarrán, 2019, 39-40). A diferencia de la estética relacional, que se centra en la dimensión sociopolítica, el énfasis de los happenings se encuentra en la dimensión lúdica y experimental.

El grupo Fluxus desarrolló su trabajo especialmente en las décadas de 1960 y 1970 con el objetivo de cambiar la forma en la que se percibía el mundo a través de obras rupturistas. Sus acciones efímeras, caracterizadas por su enfoque interdisciplinario y la necesidad de la participación activa del espectador, fusionaban el arte y lo cotidiano con el propósito de desafiar convenciones y valorar la creación colectiva (Vásquez Rocca, 2013, 7). Además, cuestionaban la línea divisoria entre el arte y lo cotidiano, creando experiencias accesibles a un amplio público y rompiendo con las definiciones previas del término “arte” (Banducci Amizo, 2014, 98). Además, el grupo realizó acciones urbanas, como *Free Flux Tours*, excursiones a zonas marginales de las ciudades con el propósito de redirigir a los viajeros, acciones que implicaban la intervención de los participantes (Silva Leitão, 2015, 113). En este sentido, las prácticas de Fluxus se asemejan a la noción de intersticio social, en la cual la separación tradicional entre artista y espectador se diluye, característica central de la estética relacional (Banducci Amizo, 2014, 101).

La emergencia del minimalismo en la década de 1960 supuso una ruptura paradigmática en la concepción de los objetos artísticos, al trasladar su foco de atención del objeto físico *per se* a la experiencia vivida por el espectador en su interacción con el mismo. A pesar del arraigo en la tradición artística, dado que implica la producción de un objeto tangible, se evidencia una pérdida de valor material que posibilita la reflexión en torno a la desmaterialización de la obra de arte en favor de la apreciación intelectual del mismo (Pérez Carreño, 2003, 7-9). Las esculturas minimalistas, al requerir la interacción física del espectador, desafiaron la noción de autonomía de la obra de arte que la crítica formalista defendía. Asimismo, la teatralidad inherente al minimalismo introdujo una dimensión temporal ineludible en la experiencia artística (Albarrán, 2019, 61).

El surgimiento del arte conceptual en la misma década implica un proceso de desmaterialización del objeto artístico, donde la obra física pierde relevancia frente a la experiencia y el énfasis se coloca en lo mental, en la idea o concepto subyacente (Vásquez Rocca, 2013, 248-249). En el arte conceptual destaca la importancia fundamental de la implicación del espectador en las obras, no solo como perceptor, sino también como un participante activo (Vásquez Rocca, 2013, 252).

En este sentido, es fundamental resaltar *Al's Café* (1969) y *Al's Grand Hotel* (1971), dos proyectos destacados de Allen Ruppersberg que están intrínsecamente relacionados.

Al's Café (Fig. 1), concebido como una combinación entre instalación y acción participativa, se erigió como un espacio dual que funcionaba simultáneamente como café y galería (Clintberg, 2013, 15). El efímero café, ubicado en Los Ángeles, tuvo como propósito principal servir como punto de encuentro abierto a todo aquel interesado, y en el cual llevaron a cabo diversos eventos, exhibieron obras y se fomentó la interacción (Ruppersberg, 2011); por lo tanto, además de funcionar como obra, tenía como objetivo ser un espacio de ocio útil para la comunidad de Los Ángeles. Dos años más tarde, en 1971 surgió *Al's Grand Hotel* (Fig. 2), una recreación de un hotel de siete habitaciones y tres pisos en una casa de Hollywood. En este caso, invitó a artistas y al público en general a ocupar las habitaciones y crear sus propias obras *in situ* (Ruppersberg, 2004). Ambas instalaciones resultan importantes para el futuro desarrollo de la estética relacional por su enfoque centrado en la participación activa del público y la fusión de los roles de artista

y espectador, desafiando las convenciones del arte tradicional y explorando nuevas formas de crear y experimentar el arte.

Sin embargo, para Bourriaud, los procedimientos relacionales en el arte, que tienen antecedentes en Fluxus, el minimalismo y el conceptual, solo son utilizadas como base del léxico. De este modo, cuando el arte relacional se refiere a situaciones y métodos conceptuales o de inspiración del mismo, nada tiene que ver con estos, pues sus obras “no celebran la inmaterialidad” privilegiando el concepto, sino que buscan explorar nuevas formas de interacción (Bourriaud, 2006, 57-59).

La performance, desarrollada en la década de los 60, estaba caracterizada por la ejecución de acciones por parte de un individuo o grupo en un lugar y momento específicos, e implica la interacción de cuatro elementos fundamentales: el tiempo, el espacio, el cuerpo del artista o artistas y la relación establecida entre ellos y el público presente (Cortés, Polanco, Retamal, Guerra, & Farfán, 2018, 11). En este sentido, la atención recae en la acción artística que involucra activamente a los espectadores y artistas, transformando la relación establecida entre ambos agentes.

Nicolas Bourriaud argumenta que las obras posminimalistas de González Torres influyeron en el desarrollo de la tendencia relacional de los años 90 (Bourriaud, 2006, 64). Estas obras permitieron crear experiencias interactivas y participativas, invitando a los espectadores a formar parte del proceso creativo y de la construcción de significado (Rounthwaite, 2010, 35-38), generando así obras no estáticas.

Un ejemplo destacado de este enfoque se encuentra en *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* de 1991 (Fig. 3), que consiste en un montón de caramelos envueltos en papel plateado dispuestos en el suelo que los espectadores pueden coger y consumir. A través de esta acción, el espectador genera un cambio físico y conceptual en la obra con cada interacción (The Art Institute of Chicago, s.f.). La obra, intrínsecamente relacionada con la crisis del SIDA, se convierte en un relato simbólico y homenaje a su pareja fallecida a causa de la enfermedad: los caramelos se desvanecen y consumen gradualmente, aludiendo a la idea de mortalidad y la experiencia de vivir con la constante amenaza de una enfermedad mortal (Rounthwaite, 2010, 46-47).

Con estas obras y su enfoque en la participación e interacción del espectador, Félix González Torres desafió la noción tradicional del arte como un objeto acabado e inmutable en el cual la relación directa y activa entre el público y la obra era fundamental.

Emergencia de la estética relacional

Durante los primeros años de la década de 1990 tuvo lugar un período clave para la surgimiento de la estética relacional, y estuvo caracterizado por la aparición de diversas exposiciones en las que participaron artistas que serían claves para el movimiento.

Les ateliers du Paradise, 1990

La primera de ellas fue *Les ateliers du Paradise* (Fig. 4), celebrada en la Galería Air de París en 1990, en Niza, y en la cual participaron Pierre Joseph, Philippe Parreno y Philippe Perrin (Bourriaud, 2006, 46). Aunque la exposición no fue concebida explícitamente como una manifestación de la estética relacional, la presencia de Nicolas Bourriaud en la misma fue significativa pues tuvo un impacto definitivo en su definición (Bonnefous & Merino, 2015). Esto se debe a que los artistas rompieron con las formas tradicionales de representación artística al incorporar elementos interactivos con el objetivo de desafiar las expectativas convencionales en la relación entre los artistas y el público. La galería fue reorganizada de manera que creó un nuevo entorno social en el que los visitantes podían participar simplemente estando presentes (Air de Paris, s.f.). En la inauguración las relaciones entre los visitantes eran transformadas en un guion escrito en directo, materializándolas siguiendo el principio de un videojuego interactivo, vivido y producido por los artistas (Bourriaud, 2006, 46).

No Man's Time, 1991

Un año más tarde se celebró *No Man's Time* (Fig. 5), comisariada por Eric Troncy y Nicolas Bourriaud en Villa Arson, Niza, otra muestra de las tempranas exposiciones colectivas de carácter relacional (Quarti, 2009, 395).

Para la exposición, la artista Dominique Gonzalez-Foerster elaboró *Son esprit vert fit autor d'elle un monde vert, première partie* (1991), un trabajo autobiográfico en tres partes que estaba inspirado en un poema de Wallace Stevens (Quarti, 2009, 427), y *Sans titre (indice miroir)*. Otras de las obras que se expusieron incluyeron *Blue/Orange Switch Piece* y *Yellow/Purple Switch Piece* de Angela Bulloch, *Monaco 10.30* de Henry Bond y Liam Gillick o *No More Reality* de Philippe Parreno (Villa Arson Nice, s.f.).

Untitled (Free), 1992

En 1992, la Galería 303 de Nueva York llevó a cabo la exposición *Untitled (Free)* (Fig. 6), la primera muestra individual de Rirkrit Tiravanija. Durante la exposición, el artista tailandés presentó su obra *Untitled (Free)*, para lo cual el espacio de la galería fue vaciado, eliminando las puertas, y creando así un ambiente abierto y transparente que se transformó en una cocina temporal. En este espacio el artista preparó y sirvió gratuitamente curry de verduras tailandés a los visitantes como parte de un evento de socialización en un evento en el que arte y experiencia se entrelazaron. Cuando el artista no estaba presente, los envoltorios de comida, los platos y cubiertos de plástico, así como los demás utensilios utilizados para cocinar, se convertían en los objetos expositivos (Bishop, 2004, 56).

La obra de Tiravanija invita a los espectadores a abandonar el rol de espectadores pasivos y convertirse en participantes activos. Se puede entender como una experiencia de duración, un espacio dinámico en el cual los visitantes pueden experimentar y participar de forma directa (Silva Leitão, 2015, 121) al ofrecer una experiencia relacional.

Backstage - Topology of Contemporary Art, 1993

En 1993 se llevó a cabo la exposición colectiva *Backstage - Topology of Contemporary Art* en el Kustverein de Hamburgo, organizada por Stephan Schmidt-Wulffen y Barbara Steiner. En la muestra participaron 25 artistas, entre los que interesa destacar a Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Jorge Pardo, Philippe Parreno y Rirkrit Tiravanija. Esta exposición reflexionaba entorno las limitaciones sociales

inherentes a las obras de arte, las cuales se convierten en instrumentos capaces de generar cambios en las situaciones en las que se insertan (Kunstverein in Hamburg, s.f.).

En ella se presentó una forma renovada de *Discothèque de prêt* de Clegg & Guttmann. Esta obra consistía en un mueble-biblioteca que evocaba las formas arquitectónicas de Le Corbusier, y su propósito era recopilar en casetes las secciones musicales favoritas de cada participante. De esta manera, los hábitos culturales de los visitantes se objetivaban a través de una estructura física y se reunían en una compilación que conforma la obra, la cual estaba disponible para consultar durante la exposición. La pieza surgía como resultado de una interacción colectiva y representaba una forma de expresión artística que necesitaba la participación y contribución del público (Bourriaud, 2006, 41-42).

Aperto '93 Emergency/Emergenza, 1993

Otro hito destacado en la estética relacional fue la sección *Aperto '93 Emergency/Emergenza* de la 45ª Bienal de Venecia de 1993 dirigida por Helena Kontova y Giancarlo Politi. Los temas¹ se centraron en la apertura a la multiculturalidad² (la primera en encarnar este espíritu tras la caída del Muro de Berlín) y enfocado en artistas emergentes (Verzotti, "Aperto 93" The Better Biennale, 1993, 104-105).

Una de las obras presentes en la muestra fue *Untitled (Free)* de Rirkrit Tiravanija, quien, nuevamente, transformó el espacio (en este caso el pabellón de Tailandia), en una cocina y comedor en la que ofrecía comida gratuita a los visitantes para crear un ambiente de convivencia e intercambio cultural (Bourriaud, 2006, 29).

¹ “La entropía del arte, la naturaleza y el cuerpo; Violencia; Supervivencia; Marginación; Diferencia”.

² Verzotti postuló la necesidad de interpretar dicha multiculturalidad analizando las relaciones entre la cultura dominante y la dominada. Subrayó la importancia de reconocer los conflictos y contradicciones inherentes a estas dinámicas como la única vía de superación de las mismas.

Lost Paradise, 1994

Un año más tarde, en Viena, se llevó a cabo la exposición *Lost Paradise*, comisariada por Barbara Steiner. En la muestra, las distintas obras conformaron una cadena de eventos interrelacionados, con duraciones diversas, lo que dio lugar a una exposición efímera y en constante transformación sin un cronograma preciso (Steiner, 2015, 81).

El concepto del programa era incorporar diferentes ocupaciones (cocina, jardinería, trabajo social y enseñanza) en el espacio expositivo. *Lost Paradise* fue concebida como un proceso en el que el escenario se reconfiguraba a lo largo del desarrollo de la exposición. Se llevaron a cabo múltiples proyectos de forma simultánea, cada una con una duración específica, fomentando la interacción entre el público, los artistas y el comisario (Steiner, 2008, 1).

En el marco de exposición, Rirkrit Tiravanija creó una sala de té que destacó por la presencia del concepto de diferencias culturales. Su enfoque no se limitó únicamente a crear un espacio de interacción, sino que exploró nociones cliché y malentendidos culturales que desempeñaron un papel relevante a la hora de plantear interrogantes acerca de la construcción de la identidad (Steiner, 2008, 2).

Por otro lado, *facteur temps* de Philippe Parreno involucró no solo al público, sino también a otro agente adicional: un cartero. Este, tras vestirse con su uniforme, salía del espacio expositivo e interactuaba con el público en la puerta de sus hogares, entregando anuncios publicitarios de diversas ídoles. Paralelamente, las conversaciones que mantenía con las personas eran grabadas y posteriormente reproducidas en la exposición (Steiner, 2008, 3).

Take Me (I'm Yours), 1995

En 1995 se llevó a cabo la exposición *Take Me (I'm Yours)* en la Serpentine Gallery de Londres, organizada por Hans Ulrich Obrist y Christian Boltansky. La propuesta innovadora presentó objetos que no solo eran susceptibles de ser manipulados por el espectador, sino que también podían ser adquiridos, intercambiados y llevados consigo

(Cras, 2017, 1), pues la muestra tenía como objetivo cambiar la forma en la que se presenta el arte.

Las obras expuestas incluían las esculturas de frutas multicolores de Jef Geys, que se complementaba con *Vendible*, la máquina expendedora de Christine Hill en la que se vendía fruta real (Fig. 7). Otra obra de gran interactividad fue *Absolut Access*, una instalación de internet que permitió al público interactuar con la exposición en la web. Además, en otra sala, Christian Boltanski realizó *Dispersion* (Fig. 8), en la que transformó la sala en un espacio de venta de ropa que podía ser adquirida por los visitantes (Serpentine Galleries, s.f.).

Moral Maze, 1995

Otra relevante exposición del mismo año fue *Moral Maze* (Fig. 9), realizada en el Centro Les Consortium de Dijon y organizada por Philippe Parreno y Liam Gillick (Quarti, 2009, 492). El proyecto recreó *Moral Maze*, una serie de la radio de la BBC en la cual un tribunal conformado por diferentes personalidades realizaba una serie de preguntas a los testigos, quienes debían defender sus posturas; sin embargo, el tribunal no emitía un juicio, sino que el jurado estaba atrapado en un laberinto moral. *Moral Maze* se constituyó como un entorno diseñado por los artistas donde realizar preguntas de diversos campos paralelos a sus ideas, dando lugar así a debates transversales y enriquecedores (Le Consortium, s.f.).

Apogeo y consolidación del arte relacional: explorando los años centrales

Traffic, 1996

La exposición colectiva *Traffic*, organizada por Nicolas Bourriaud en 1996 en el CAPC, Musée d'art contemporain de Burdeos, destacó como un evento significativo para la estética relacional. Para la selección de artistas participantes, el curador seleccionó 28 artistas que compartían un denominador teórico y práctico común centrado en las relaciones entre las personas y de los que interesa destacar a Angela Bulloch, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster y Rirkrit Tiravanija (Quarti, 2009, 339).

El catálogo de la muestra recoge el término “estética relacional”, definido por Bourriaud como un enfoque artístico que, partiendo de la observación y comprensión del contexto presente, propone una experiencia estética novedosa. En este enfoque, los artistas asumen la interacción e intercambio como principios fundamentales de su práctica creativa. Esta interacción implica un enfoque innovador en el uso del espacio y del tiempo como elementos de sociabilidad, intercambio e interacción (Quarti, 2009, 339).

En consecuencia, las obras de arte relacional crean micro-utopías cuyo propósito es acercarse al espectador, centrando la atención en un intercambio entre las personas participantes. Estas micro-utopías de lo cotidiano se logran mediante la construcción de nuevos espacios y la facilitación de interacciones que permiten experimentar modelos utópicos de nuevas relaciones (Quarti, 2009, 340).

El galerista Carl Freedman recogió que la exposición generó un intercambio de ideas que resultó fundamental para el tema planteado por Bourriaud sobre el espacio interhumano de relacionalidad. En este contexto, se concebía el arte como un vehículo capaz de generar relaciones significativas entre el artista y el espectador. De este modo, el enfoque principal se centraba en lo social y, especialmente, en la experiencia vivida, por lo que las obras a menudo se basaban en una actuación o acción presentada bien mediante documentación, grabación o la exhibición de objetos (Freedman, 1996).

En la muestra, Dominique Gonzalez-Foerster presentó *Séances Autobiographiques*, que invitaba a los visitantes a dibujar y hablar acerca de sus hogares. Rirkrit Tiravanija ofreció servicios al público general, incluyendo sillones de cartón y botellas de agua mineral. Angela Bulloch recopiló normativas varias (incluidas algunas acerca de las reglas que debían seguir las prostitutas en los pubs ingleses) y que se podían entender como un manifiesto (Verzotti, 1996).

Manifesta 1: European Biennial of Contemporary Art, 1996

La *Manifesta 1: European Biennial of Contemporary Art*, celebrada en Rotterdam en 1996, fue la primera edición de esta bienal y estuvo organizada por la comisaria Katalyn Neray junto con otros cuatro comisarios, entre los que destaca Hans Ulrich

Obrist. Esta no se limitó exclusivamente al espacio designado para la Manifesta, sino que también tuvieron lugar algunas exposiciones en otros espacios de la ciudad, ampliando así sus fronteras y mostrándose en un contexto más amplio. Además, los temas seleccionados abordaron cuestiones como la migración, comunicación y traducción, la compleja relación entre naturaleza y cultura y la búsqueda de la identidad cultural (Manifesta 1, s.f.).

En esta bienal, algunos artistas realizaron proyectos colaborativos, mientras que otros crearon obras individuales que establecían una relación directa con el espacio o el contexto específico en el que se presentaban.

Un ejemplo destacado fue *Cinéma Liberté Bar Lounge* de Douglas Gordon y Rirkrit Tiravanija (Fig. 10) (Manifesta 1, 83). Esta obra constaba de dos componentes: por un lado, el *Cinéma Liberté* de Douglas Gordon, un espacio de proyecciones; y por otro, el *Bar Lounge* de Tiravanija, que funcionaba como un bar donde los visitantes podían tomar café, vino, palomitas y fruta. Las proyecciones se seleccionaron a partir de una lista de películas que habían sido prohibidas en la región (Balsom, 2009, 33). Esta selección de obras censuradas invitaba al espectador a reflexionar sobre la historicidad de las costumbres sociales, así como sobre las estructuras de poder. Además, la propuesta apelaba al cine como una forma de revivir una experiencia pública en la que formar colectividades temporales a través del encuentro y la interacción (Balsom, 2009, 34).

Otra de las obras destacadas es *Nestwork*, realizada por un colectivo de artistas de Rotterdam que incluye a un periodista y un filósofo, y que buscaba fomentar las conexiones y vincular las historias de la gente de Rotterdam con aquellas contadas por los invitados extranjeros (Manifesta 1, 41).

Documenta X, 1997

La *documenta X*, celebrada en Kassel en 1997 y comisariada por Catherine David, destacó porque buscó explorar la valoración crítica de cuestiones sociales, políticas, económicas y culturales del mundo globalizado (Amor, 1997, 96-98). Uno de los aspectos más destacados de la edición fue su implicación con la ciudad, no solo por la realización

del ciclo de conferencias *100 days-100 guests*’, sino que la muestra fomentó activamente la participación del público a través de diversas obras allí presentadas (Amor, 1997, 100). Estuvieron presentes 138 artistas en la muestra, entre los que cabe destacar Liam Gillick, Carsten Höller y Christine Hill.

Carsten Höller, dentro de una serie de obras que trataban el vínculo entre el hombre y los animales, realizó para esta edición *Ein Haus für Schweine und Menschen* (Fig. 11). La instalación consistía en una estructura de cemento dividida por un vidrio en dos espacios: uno destinado a la cría de cerdos y otro destinado al hospedaje de los espectadores (Quarti, 2009, 469). Mediante la obra, Höller permitió la reflexión sobre las relaciones de los seres humanos con otras especies.

Otra obra destacada fue la *Volksboutique* de Christine Hill (Fig. 12), instalada en un paso subterráneo. La obra consistía en una tienda completamente funcional en la que vendía ropa de segunda mano (Bishop, 2004, 54). Así, Hill generó un espacio de interacción social y comercial, invitando a los visitantes a participar en la experiencia.

En la *documenta X* Liam Gillick presentó *Erasmus Ass Zehn Jahre Opium #2* (Fig. 13), un reloj instalado en la parte superior de Osterberg Optik y que está equipado con un chip que le permite oscilar entre la hora actual y la hora local de la ciudad en 1810, con una diferencia aproximada de 18 minutos (Schmitz, 2009, 76).

Además, en el área central del *documenta-Halle* se instaló una librería diseñada por Vito Acconci y un área de debate diseñada por Franz West, lo cual posicionó el arte como parte de un discurso social y político (Richter, 2017, 78) y permitió un espacio de sociabilidad.

Skulptur Projekte, 1997

La quinta edición de *Skulptur Projekte*, celebrada en Münster en 1997 y organizada por Kasper König, que invitó a más de 70 artistas internacionales, se desarrolló en diversos espacios públicos de la ciudad, circunscribiéndose principalmente en el distrito histórico de la misma (Skulptur Projekte Archiv, s.f.).

Aunque la estética relacional no fue el enfoque exclusivo de la muestra, se presentaron proyectos que incorporaban elementos de interacción social y participación del espectador, generando así encuentros y reflexiones colectivas en las que se involucraba al público de manera activa.

Uno de los proyectos destacados fue *Pier* de Jorge Pardo (Fig. 14). Esta consistía en un muelle de madera funcional con un pequeño pabellón al final que proporcionaba amarre a los barcos; además junto al muelle se encontraba una máquina de tabaco pegada a la pared que invitaba al espectador a detenerse y admirar las vistas (Bishop, 2004, 55). La obra estableció una relación significativa con el paisaje en el que se encuentra, ya que se ubica en el lago artificial que se convirtió en parte integral de la obra (Skulptur Projekte Archiv, s.f.).

Otra obra destacada fue *Untitled 1997 (The Zoo Society)* de Rirkrit Tiravanija (Fig. 15). Esta obra consistió en la creación de un escenario donde miembros de la comunidad local se encargaron de concebir y representar un teatro de títeres durante los fines de semana; estos también se encargaron de la escenografía, el guion, la puesta en escena y la fabricación de los títeres. A diferencia de un teatro convencional, en la instalación de Tiravanija el público tenía la libertad de caminar, socializar e incluso beber durante la función, de modo que la estructura de madera estaba pensada para funcionar, simultáneamente, como escenario, café y lugar de encuentro (Skulptur Projekte Archiv, s.f.).

Por otra parte, Tobias Rehberger presentó *Günter's (wiederbeluchtet)* (Fig. 16), con el objetivo de transformar espacios poco utilizados de Münster en lugares de gran sociabilidad, y, en cada una de sus tres propuestas, incluyó un bar temporal al aire libre. En la terraza de la azotea de la sala de conferencias del Schlossplatz, cubrió el suelo con una alfombra roja y construyó un mostrador rojo que funcionaba tanto como bar como mesa DJ simultáneamente. De este modo, jugando con la forma y la función, Rehberger reinterpretó un espacio que, aunque conocido, no tenía uso, y logró una idea exitosa gracias a la participación del público (Skulptur Projekte Archiv, s.f.).

Esthétique Relationnelle, 1998

Nicolas Bourriaud es un crítico y comisario de arte francés que dirigió junto con Jérôme Sand el Palais de Tokyo en París en 2002 y 2005 y fundó la revista *Document's sur l'art* (1992-1997). Fue curador del Pabellón francés de la Bienal de Venecia (1990), en la sección *Aperto '93* de la misma bienal, y en galerías de París, Nueva York, Friburgo y San Francisco; además, fue director artístico de la Bienal de Lyon en 2005 y actualmente es curador en el Museo Tate Britain de Londres (Adriana Hidalgo editora España, s.f.).

En 1998 publicó *Esthétique relationnelle* en Francia, una obra en la que reúne una serie de textos previos que le permiten realizar una lectura e interpretación amplia del panorama artístico de los años 90. En este trabajo, analiza un grupo de artistas con los que se había vinculado desde comienzos de la década y define las características del arte relacional, lo que permite el establecimiento teórico del movimiento (Aguirre, 2017).

En la primera parte de su obra, Bourriaud presenta el arte como una esencia mutable que evoluciona en función de las mentalidades y contextos sociales (Bourriaud, 2006, 11). En este sentido, el contexto del arte relacional se encuentra en una sociedad de servicios con un nuevo entorno tecnológico que incita al deseo de crear nuevos espacios sociales (Bourriaud, 2006, 30).

El autor explica que la estética relacional pone a prueba los límites del arte en el ámbito social que busca crear micro-utopías de lo cotidiano (Bourriaud, 2006, 36-37). Las obras generadas proponen, por ejemplo, relaciones entre el artista y el galerista o el artista y el curador, generando nuevos modos de habitar (Bourriaud, 2006, 15-19).

Bourriaud también hace referencia al concepto duchampiano de “coeficiente del arte” para explicar que el arte tiene un papel que va más allá de su mera presencia, sino que también sirve para generar diálogo (Bourriaud, 2006, 29-30, 51).

El conjunto de artistas que analiza el autor enfatiza la importancia de la exposición como el momento en el que la obra se materializa y completa, convirtiéndose en un lugar de interacción e intercambio. Según Bourriaud, el arte relacional no reinterpreta movimientos pasados, sino que surge de la observación del presente y de una reflexión

sobre el destino de la actividad artística. La novedad radica en que los artistas toman lo interactivo como punto de partida y como resultado. El espacio en el que se despliegan las obras es el de la interacción y la apertura, que inaugura el diálogo y produce obras que generan espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que buscan liberarse de las obligaciones de la ideología de comunicación de masas, generando esquemas sociales alternativos y modelos críticos de las construcciones de las relaciones (Bourriaud, 2006, 55-56).

La obra de arte se presenta como un intersticio social en los que las experiencias revelan nuevas posibilidades de vida. Así, la búsqueda se centra en nuevos modos que posibiliten relaciones sociales más justas entre unidades diferenciadas. El arte ya no busca representar utopías, sino construir espacios concretos. Los procedimientos relacionales son un repertorio de formas que permiten el desarrollo de pensamientos y relaciones personales con el mundo (Bourriaud, 2006, 57).

La publicación, por lo tanto, propuso una nueva definición del arte contemporáneo, de sus términos y de sus condiciones políticas.

What If: Art on the Verge of Architecture and Design, 2000

What If: Art on the Verge of Architecture and Design fue una exposición comisariada por Maria Lind celebrada en el Moderna Museet de Estocolmo en el año 2000. *What If* investiga la interpretación contemporánea de la estructura social mientras plantea reflexiones sobre la experiencia del entorno construido, la sociedad de consumo, la visibilidad de grupos marginados, la identidad cultural y el arte como un evento interactivo. Las ideas detrás de la exposición buscan establecer conexiones entre la experiencia detrás de las obras de arte, la teoría y la vida cotidiana (Moderna Museet, s.f.).

Una de las obras destacadas fue *Suggestion for the Day* de Apolonija Sustersic, que propuso un paquete de picnic que incluía un servicio de alquiler de bicicletas, una postal con diferentes partes de Estocolmo y un mapa de la ciudad con lugares no turísticos

señalados con comentarios. La obra requería la participación activa de la audiencia para funcionar (Moderna Museet, s.f.).

Otra obra destacada fue la cabaña de Tobias Rehberger, construida dentro del Moderna Museet. Al finalizar *What If* esta fue transportada a Tailandia, donde Rirkrit Tiravanija la utilizó para un proyecto de cultivo de arroz y como lugar de encuentro de amigos (Moderna Museet, s.f.).

Por otro lado, *Karlskrona II* del grupo Superflex (compuesto por Ramus Nielsen, Jakob Fenger y Bjornstjerne Christiansen) fue una versión virtual del centro de la ciudad homónima (Fig. 17). La obra utiliza Internet para crear un canal de comunicación abierto y directo entre los políticos locales y los ciudadanos de Karlskrona. *Karlskrona II* se convierte en un espacio público donde se pueden presentar quejas o sugerencias que se mostraban en una pantalla en el centro de la ciudad (Moderna Museet, s.f.).

Touch: Relational art from the 1990s to Now, 2002

La exposición *Touch: Relational Art from the 1990s to Now*, curada por Nicolas Bourriaud en el San Francisco Art Institute en 2002, reunió 15 proyectos de arte relacional de artistas internacionales. La selección de artistas reflejaba las diferentes tipologías de arte relacional que fomentaban la participación: conexiones y encuentros; convivencias y encuentros; colaboraciones y contratos; el artista asumiendo otro rol profesional; y la transformación de los espacios de las galerías (Bulloch, Grigely, & Haaning, 2002, 3).

Una de las obras reseñables de la muestra fue *A-Z Pit Bed Customized by the San Francisco Art Institute* de Andrea Zittel (Fig. 18), un espacio de conversación construido por los estudiantes a partir de los planos del artista y que luego podría ser utilizado por ellos mismos (Helfand, 2002).

Al tratarse de una retrospectiva de algunas de las obras de arte relacional más relevantes realizadas hasta ese momento, también estaban presentes proyectos mencionados anteriormente, como *Volksboutique* de Christine Hill, *Untitled (Ross)* de Félix González Torres, o *Untitled (tom ka soup)* de Rirkrit Tiravanija (Bulloch, Grigely, & Haaning, 2002, 7-8).

Artistas destacados

Algunos de los artistas destacados desde comienzos de la década de 1990 fueron Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Angela Bulloch y Dominique Gonzalez-Foerster, cuyas obras no solo permiten una mejor comprensión de los presupuestos de la estética relacional, si no que posibilitan trazar una historia de la misma, analizando las diferentes aproximaciones al movimiento.

Rirkrit Tiravanija

Rirkrit Tiravanija, nacido en Buenos Aires en 1961 residió en Tailandia, Etiopía y Canadá y se formó en Chicago y Nueva York. Desde la década de 1990, su trabajo se enmarca dentro del arte relacional, abriéndose al espacio público y centrándose en las relaciones interpersonales y las conexiones entre la obra de arte y la esfera social. Su arte se convierte en un espacio de negociación entre la realidad y la ficción, difuminando la frontera entre la producción del artista y la del espectador, quien participa activamente en un espacio-tiempo fluido y en evolución. La presencia del público es fundamental en sus obras, ya que se le invita a intervenir activamente y a convertirse en el protagonista del evento (Quarti, 2009, 473-475).

El artista crea estructuras a partir de las cuales construye realidades efímeras en la que produce modelos de sociabilidad, buscando romper las jerarquías y articular nuevas relaciones entre el artista y el espectador con la obra de arte. Los momentos generados no están predefinidos, no hay condicionamientos para los espectadores, sino que el artista busca crear espacios sociales abiertos para la discusión (Quarti, 2009, 475-477).

En este sentido, sus obras más conocidas son aquellas en las que el artista realiza instalaciones híbridas en las que cocina comida tailandesa para los espectadores, como *Untitled (Still)* de 1992 (Bishop, 2004, 55-56). Otras obras eminentemente participativas realizadas por Tiravanija incluyen *Untitled: 1993 (Cure)*, que consistía en una carpa situada en un espacio alternativo en la que montó un bar de té, *Untitled: 1994 (Wetterpanorama)*, una sala de exposiciones que presentó en Viena y que funcionaba como una cafetería, o *Untitled : 1994 (Recreational Lounge)*, presentado en el centro de arte

contemporáneo de Dijon, en el que instaló mesas de juego, sofás y una nevera llena de bebidas para crear un espacio social abierto a todo el mundo (MoMA, 1997).

En 1996 realizó *Untitled (Tomorrow Is Another Day)* (Fig. 19) para el Kölonischer Kunstverein de Colonia. Esta obra era la reconstrucción en madera de su apartamento de Nueva York, que estaba abierto al público las veinticuatro horas del día para que pudieran utilizarlo (ya sea para preparar comida, dormir, utilizar el baño o simplemente conversar en el salón), creando así una situación de participación total (Bishop, 2004, 57). Un año después llevó a cabo *Untitled (Playtime)* para el jardín del Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden del MoMA, que consistió en un pabellón de vidrio y madera³ que los niños podían utilizar para actividades didácticas (Quarti, 2009, 480).

Entre el 2004 y el 2005 tuvo lugar la exposición *Rirkrit Tiravanija. A Retrospective (Tomorrow is another fine day)* en Rotterdam, París y Londres. Esta exposición planteó un desafío, ya que las instalaciones de Tiravanija implican al espectador en un tiempo y espacio determinado. Para la muestra, las obras más importantes se presentaron a través de la evocación de la memoria, dejando el espacio museístico vacío. Dado que la obra de Tiravanija es un proceso temporal, es el espectador quien completa los espacios con su presencia física y a través del recuerdo y la imaginación, que se convierten en el elemento central (Quarti, 2009, 484-486).

Un proyecto especialmente interesante es la comunidad artística *The Land* en Tailandia, que fue creada en 1998 junto con Kamin Lertchairprasert. *The Land* buscó explorar nuevos modos de convivencia para intercambiar ideas y proyectos, además de satisfacer de manera autosuficiente las necesidades básicas de alimentación. Se genera, por tanto, un proyecto en evolución continua fuera de los límites institucionales, donde todos los proyectos tienen una función práctica para la comuna (desde depósitos de biogás, y servicios higiénicos hasta viviendas y estaciones de autobuses). *The Land* explora nuevas posibilidades de intercambio y orden social en un espacio de reflexión y experimentación vinculado a la esfera de lo cotidiano (Quarti, 2009, 487-491).

³ El uso del vidrio, transparente, invita al visitante a utilizar el espacio.

Liam Gillick

El artista británico Liam Gillick nació en 1964 y realiza obras interdisciplinarias muy teorizadas en las que explora las relaciones sociales a través del entorno. Entre sus primeros trabajos, en los que investigaba el espacio entre la escultura y el diseño funcional, se encuentra *Pinboard Project* (1992) (Fig. 20), un tablón de anuncios que incluía instrucciones de uso, objetos que potencialmente se podían agregar y recomendaciones; y también *Prototype Erasmus Table #2* (1994), una mesa de que ocuparía casi una habitación concebida como un lugar de trabajo en el que escribir en la publicación de Gillick *Erasmus is Late*, o para exhibir trabajos (Bishop, 2004, 58-59).

A partir de mediados de la década de 1990, la obra más conocida de Gillick son las instalaciones tridimensionales compuestas por pantallas y plataformas suspendidas que se exhiben junto a textos y diseños geométricos pintados sobre la pared a los que el artista otorga un valor de uso potencial. Por ejemplo, *Discussion Island: Project Think Tank* de 1997 es descrita como una obra que podría representar una zona cerrada para el intercambio (Fig. 21), mientras que *Big Conference Center Legislation Screen* de 1998 serviría para definir un lugar en el que las acciones individuales están limitadas por las normas comunitarias (Fig. 22) (Bishop, 2004, 59).

Aunque sus construcciones recogen la estética del legado minimalista y postminimalista, se diferencian de sus predecesores en el sentido que, en lugar de hacer consciente al espectador de su movimiento alrededor de la obra y su entorno, las obras de Gillick funcionan también con la presencia paralela del espectador, como un telón de fondo (Bishop, 2004, 59-60).

La obra de Gillick se guía por el concepto de “pensamiento de escenarios”, que domina las culturas posmodernas occidentales (Gillick, 1998), como una forma de representar visualmente los cambios en el mundo, no para criticar el orden establecido, sino para explorar hasta qué punto es factible un acceso crítico. En sus investigaciones, en lugar de buscar un resultado específico, se interesa más en las alternativas que pueden surgir (Bishop, 2004, 61).

Angela Bulloch

La artista canadiense Angela Bulloch nació en 1966 y se graduó en el Goldsmiths' College en 1988. Su obra, que abarca múltiples manifestaciones, crea espacios en los que busca activar las dinámicas relacionales que le confieren un significado adicional (Guo-Qiang, Aoshima, & Bulloch, 2003, 7). Su obra, por tanto, se caracteriza por la creación de espacios inmersivos en los que la interacción del espectador desempeña un papel fundamental.

En sus primeros trabajos, Bulloch concibe ambientes participativos en los que incorpora elementos de luz y sonido que reaccionan ante la presencia del espectador. En este sentido, las máquinas, como extensiones del cuerpo humano y traductoras de significado, son frecuentes en la práctica artística de Bulloch, quien comienza creando *Drawing Machines* al inicio de su carrera. Un ejemplo de ello es *Betaville* (1994) (Fig. 23), para el que desarrolla un sistema que traza líneas simples, verticales y horizontales en la pared en respuesta a un estímulo externo, en este caso, los espectadores sentados en un banco (Guo-Qiang, Aoshima, & Bulloch, 2003, 7).

Otro aspecto destacado de su producción artística son *Pixel Boxes*, cubos luminosos de apariencia minimalista. Estas estructuras emplean un sistema de colores RGB para distorsionar imágenes cinematográficas *a priori* reconocibles, reduciendo la información visual a su forma esencial para explorar la manera en que lo abstracto sigue permaneciendo reconocible (Guo-Qiang, Aoshima, & Bulloch, 2003, 7).

Otra de las obras eminentemente relacionales fue llevada a cabo en 1993, en el Centre de Création Contemporaine de Tours, donde Bulloch instaló un café en el que las sillas reproducían una canción de Kraftwerk cuando un determinado número de espectadores se sentaban (Bourriaud, 2006, 37).

En 2005 propuso *Disenchanted Forest X 1001* (Fig. 24), una instalación compuesta por un estrado elevado y un techo suspendido unidos por una cuerda luminosa que articula el espacio entre el estrado y la luz. En el interior, la iluminación cambiante constantemente y, junto con la música electrónica compuesta por Florian Hecker, crea la

impresión de que el visitante se encuentra en un ambiente constantemente vigilado (Quarti, 2009, 200-201).

Dominique Gonzalez-Foerster

Dominique Gonzalez-Foerster, nacida en Grenoble en 1965 y formada en la *école supérieure d'art de Grenoble*, es una artista cuya práctica artística se centra en la creación de ambientes y atmósferas, así como el análisis de su entorno. Su trabajo crea espacios en los que busca explorar la percepción del espacio-tiempo y la experiencia subjetiva, invitando al espectador a proyectar sus pensamientos y establecer conexiones físicas con el entorno (Quarti, 2009, 423-425).

La literatura en la obra de Gonzalez-Foerster está presente en toda su producción artística⁴. Un ejemplo de ello es *Tapis de Lecture* (2000) (Fig. 25), que reúne dos elementos recurrentes en su práctica artística: el libro como objeto en el espacio de exhibición y su interés por crear espacios de lectura. Esta instalación consiste en una alfombra cuadrada sobre la cual se amontonan libros en sus laterales, los cuales forman parte de la biblioteca de la artista y están clasificados de acuerdo a lógicas sentimentales. A través de la obra, Gonzalez-Foerster busca crear un ambiente que estimule la experiencia de la lectura y la creación de un espacio distópico (Pato, 2014).

En sus primeras obras, como las *Chambres*, recrea espacios domésticos utilizando elementos sencillos como luces ambientales u objetos mínimos, permitiendo que los espectadores proyecten sus propias vidas en ellos. En estos espacios cargados de emociones, el espectador ocupa una posición central en la constitución y actuación de la obra (Quarti, 2009, 425-426).

En 1997 organizó *Moment Ginza/Jur* y *Moment Ginza/Nuit* (Fig. 26), una muestra en dos partes inspirada en un momento específico en la calle de Ginza en Tokio, donde los domingos al mediodía se cierra el paso a los vehículos y es ocupada por los peatones.

⁴ Gonzalez-Foerster busca contar historias a través del espacio; en este sentido la importancia que tiene la literatura en su producción se constata cuando, en el 2014 la propia artista asegura ser una “escritora frustrada” (Machuca Casares, 2018, 96).

En este ambiente generado, los visitantes pueden moverse y experimentar una lectura personal del espacio (Quarti, 2009, 427-428).

Los parques son un tema recurrente en el universo narrativo de Dominique Gonzalez-Foerster. Estos espacios ambiguos dan lugar a un potencial espacio que permite diferentes formas de encuentros sociales y de actividad. La obra *Parc-Plan d'évasion*, creada para la *documenta XI*, es una instalación en la que se presentan una serie de objetos descontextualizados y no relacionados entre sí, a excepción de su carga emotiva, representando espacios externos e invitando al espectador a crear un espacio-tiempo diferente (Quarti, 2009, 433-434).

En 2007 realizó la exposición *Expodrome* en el Musée d'art moderne de la Ville de París, donde reunió dispositivos experienciales, como *Solarium*, *La Jetee*, *Promenade*, *Panorama*, *Cosmodrome* o *Cinema*. En esta retrospectiva, se invita al espectador a jugar, ya que la artista construye instalaciones que, partiendo de lugares íntimos, activan la memoria y disuelven la percepción del espacio real. Son situaciones para ser vividas y experimentadas, y en ellas el tiempo depende de la subjetividad del espectador (Quarti, 2009, 439).

Solarium (Fig. 27) consiste en una serie de tumbonas que invitan al espectador a recostarse y vaciar su mente mientras observa una pantalla luminosa que le ofrece estímulos visuales. *Promenade* es una instalación sonora en la que la artista coloca altavoces que reproducen sonidos de lluvia, evocando diversas atmósferas para cada espectador. *Cosmodrome* (Fig. 28), en colaboración con el músico Jay Jay Johansson, recubre el suelo de un espacio completamente oscuro de arena, de modo que el espectador pierde las nociones espacio-temporales y se involucra en una instalación sonora (Quarti, 2009, 440-443).

En resumen, Dominique Gonzalez-Foerster crea obras desmaterializadas en las que la construcción ambiental convierte al espectador en el protagonista a través de un proceso de subjetivación de la experiencia (Quarti, 2009, 444).

Últimos años de la estética relacional

La estética relacional propuesta por Nicolas Bourriaud se centró en un grupo de artistas que en los años noventa proponían métodos sociales que favorecían la socialización a través de micro-comunidades. Sin embargo, esta corriente generó un amplio debate crítico y teórico a su alrededor en relación a sus limitaciones en el desarrollo en el espacio expositivo y la consecuente carencia de crítica social (Quarti, 2009, 75-76).

Antagonism and Relational Aesthetics, 2004

Antagonism and Relational Aesthetics, de la crítica e historiadora del arte Claire Bishop, se publicó en *October* en otoño de 2004 y, dividida en seis secciones⁵, examina la teoría de la estética relacional y la crítica por su aparente falta de consideración por las relaciones de poder y los conflictos sociales.

Bishop sostiene que Bourriaud busca ofrecer nuevos criterios de interpretación de las obras de arte, argumentando que las obras de los años noventa dependen de las interacciones y su contexto social, lo que lleva a la construcción colectiva del significado. La estética relacional surge como una respuesta a la sociedad del momento, que se basaba en una economía de servicios y relaciones virtuales que provocaron un deseo de interacción entre las personas y una tendencia a la creación de micro-utopías (Bishop, 2004, 53-54).

La autora analiza el trabajo de Rirkrit Tiravanija y de Liam Gillick, para quienes el espectador es una figura fundamental para activar la obra de arte, el primero en un sentido físico y el segundo mediante relaciones hipotéticas. La idea de activación del espectador en la percepción de la obra también ha sido explorada por autores previos, como Walter Benjamin con *Author as Producer* (1934), *Death of the Author* (1968) de Roland Barthes y, especialmente, la obra de 1962 Umberto Eco, *The Open Work*⁶ (Bishop, 2004, 61-62).

⁵ “The Palais de Tokio”, “Relational Aesthetics”, “Aesthetic Judgment”, “Antagonism” “Nonidentification and Autonomy” y “Relational Antagonism”.

⁶ Para Eco, toda obra de arte es potencialmente abierta al público y un reflejo del contexto, pero Bourriaud lo entendería como una interacción literal y la obra como la generadora de esas condiciones. Por tanto, la

La crítica se centra en los criterios para evaluar las prácticas relacionales, ya sea desde una perspectiva estética o desde el valor político-ético. Ante cualquier obra es posible cuestionar el modelo social que esta produce, pero con la noción de estructura de Bourriaud, la relación resulta errática con respecto al tema o contenido evidente de la obra. Aunque las obras relacionales dependen del contexto y del compromiso del espectador, y aunque pretendan diferir de su contexto, son un reflejo de la vida cotidiana y no cuestionan su imbricación en ella. La crítica se dirige al aspecto político de lo relacional, argumentando que su interactividad no está necesariamente vinculada a cuestiones democráticas, lo que lleva a la necesidad de reflexionar sobre el tipo de relaciones que se generan (Bishop, 2004, 64-65).

Bishop explica cómo algunos conceptos postmarxistas planteados por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe son útiles para cuestionar la validez de los aspectos políticos en la estética relacional. Según Laclau y Mouffe, una sociedad democrática no estaría exenta de antagonismos, sino que estos delinear y debaten nuevas fronteras políticas⁷ a través del concepto de utopía, que permite un imaginario radical sin caer en el totalitarismo. La comprensión del antagonismo se basa en la teoría de la subjetividad de estos autores que, a diferencia de Lacan, para quien la subjetividad no es racional, sino descentrada e incompleta, el sujeto no estaría completamente descentrado ni unificado, sino que tiene una identidad estructural fallida y depende de la identificación, lo que resulta en una identidad incompleta. En el caso del antagonismo, la presencia del “Otro” impide que el sujeto sea totalmente sí mismo, lo que genera relaciones basadas en imposibilidad de una constitución plena; a nivel social, esto se traduciría en una sociedad con límites que impedirían su plena constitución (Bishop, 2004, 65-67).

Con esta teoría, la autora explica que las obras relacionales no son intrínsecamente democráticas, ya que están dentro de la subjetividad ideal de una comunidad en la que no existen fricciones, ya que todos los individuos tienen algo en común: su pertenencia al mundo del arte, al cual estarían dirigidas las obras (Bishop, 2004, 67).

interactividad en la estética relacional formaría una obra de arte capaz de producir relaciones humanas, convirtiéndola automáticamente en política (Bishop, 2004, 62-63).

⁷ Sin antagonismo, por tanto, solo existiría el consenso autoritario, que suprimiría el debate e iría en contra de los principios democráticos.

Un estudio de las obras de Santiago Sierra y Thomas Hirschhorn permiten a Claire Bishop establecer la existencia de un arte que se podría definir como político y democrático. Estos artistas crean obras marcadas por tensiones entre los espectadores, los participantes y el contexto. Sierra crea estructuras de relaciones controvertidas entre el artista, el público y los participantes, subrayando las tensiones y contradicciones del sistema; mientras que Hirschhorn busca activar el pensamiento y la reflexión del público (Bishop, 2004, 77-79).

Contingent Factor: A Response to Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics", 2006

Dos años más tarde, en la revista *October*, Liam Gillick responde a la crítica de Claire Bishop en su ensayo *Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics"*, en el que argumenta que ella ha malinterpretado la naturaleza de las prácticas relacionales.

Gillick comienza explicando el contexto en el que surgió la obra de Nicolas Bourriaud, quien elaboró los textos que componen su obra durante y después de la exposición *Traffic* en 1996 como respuesta a las prácticas artísticas que había curado. En la exposición, la oficina de prensa dio a entender que las estructuras de la muestra eran una forma de "conceptualismo interactivo barroco", lo que llevó a Bourriaud a desarrollar su posición frente a aquellos que demandaban una postura conceptual más compleja (Gillick, 2006, 96-97).

El autor sostiene que Bishop no critica el texto de Bourriaud, sino que contrasta cuatro artistas utilizando diferentes métodos de aproximación. En el caso de Sierra y Hirschhorn, Bishop se apoya en teorías culturales sólidas para profundizar en su trabajo; sin embargo, en el caso de Tiravanija y Gillick, se limita a citas y fuentes superficiales, abordando su trabajo de manera superficial. Gillick también critica la falta de investigación en el texto de Claire Bishop al señalar las erratas que comete a lo largo del texto. Además, cuestiona el uso que hace Bishop de las teorías de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, argumentando que es parcial y simplificado, y que solo ha considerado

a dos artistas masculinos que también estarían implicados en la estructura de poder dominante (Gillick, 2006, 97-99).

Gillick sostiene que las prácticas artísticas se vuelven interesantes cuando se dirigen al proceso que configura el entorno. Según él, este enfoque es fundamental para entender las teorías de Chantal Mouffe, quien argumenta que no es necesario generar una tensión, sino que lo importante radica en iniciar estrategias que demuestren una crítica consciente que proponga un nuevo modelo social o un cambio de comportamiento (Gillick, 2006, 101-102), lecturas que se podrían haber aplicado a las obras de Tiravanija y de Gillick.

Epílogo: un cierre en retrospectiva

Theanyspacewhatever, 2008

Theanyspacewhatever fue una exposición organizada por Nancy Spector en el Museo Guggenheim de Nueva York en el 2008, en la cual participaron 10 artistas⁸ que habían estado presentes en la exposición *Traffic* en 1996, que había difundido la definición de estética relacional. *Theanyspacewhatever* funcionó como una recopilación y retrospectiva de las obras relacionales que surgieron desde los años 90, aunque los artistas llevaron a cabo proyectos específicos para la muestra (Quarti, 2009, 382-385) que se superponen formando historias compartidas.

El título de la exposición, sugerido por Liam Gillick, reflexiona sobre un espacio fragmentado sin una orientación predeterminada, abierto a cualquier posible conexión (Carlson, 2008).

Una de las obras más destacadas fue *Revolving Hotel Room* de Carsten Höller (Fig. 29), que ofrece la posibilidad de pasar una noche en el museo, poniendo a disposición del público su obra como si fuera una habitación y el museo funcionara como un hotel (Quarti, 2009, 392).

⁸ Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Höller, Pierre Huygue, Jorge Prado, Philippe Parreno y Rirkrit Tiravanija.

Conclusiones

La teorización de la estética relacional por parte de Nicolas Bourriaud ha sido fundamental para profundizar en el estudio de este movimiento artístico. Sus textos y los debates generados en torno a ellos, han ocupado una posición central en los debates artísticos y han sido cuestionados desde diferentes perspectivas estéticas y políticas.

El arte relacional, generador de micro-utopías que proponen nuevos modos de relaciones sociales, pone su énfasis en el espacio-tiempo y en la presencia fundamental del espectador para activar y dar sentido al mecanismo artístico que, influenciado por su contexto, explora las dimensiones políticas en las que se inscribe.

El inicio de la estética relacional tuvo lugar principalmente en espacios no altamente institucionalizados, como galerías emergentes o alternativas. Un ejemplo es la Galería Air, que funcionaba como un espacio alternativo que ofrecía mayor libertad para la experimentación, dando cabida a propuestas que no tenían aceptación en el mercado del arte de las grandes galerías ni en los museos. Esto hizo que el público que tuvo acceso a estas obras fuese más limitado, al no encontrarse dentro de los grandes circuitos artísticos más convencionales. Por otro lado, instituciones como el Kunstverein de Hamburgo, existente desde el siglo XIX y que funcionaba con aportaciones de individuos y empresas, al carecer de colección propia, tienen interés por la actualidad artística, por lo que funciona como un espacio de exposiciones más experimental que da cabida a artistas jóvenes con propuestas que no necesariamente encajaban en el mercado del arte. No obstante, en su período más maduro los espacios en los que se desarrolló sí fueron institucionales, como el CAPC de Burdeos en 1996 o la posterior *documenta X* de Kassel.

Por otro lado, resulta interesante mencionar que la estética relacional no se limitó al ámbito expositivo, sino que algunos proyectos editoriales, como *Do It* (1993-1997) o *Point d'ironie* (1997), también abordaron estas cuestiones, demostrando así la heterogeneidad del movimiento.

La importancia de esta tendencia posmoderna se evidencia en *theanyspacewhatever*, que recopila, internacionalmente, el recorrido del movimiento iniciado en los años noventa. Además, la consolidación de esta práctica se puede observar

en estrategias como la reconstrucción del espacio de la Galería 303 en la que se expuso *Untitled (free/still)* de Rirkrit Tiravanija en el MoMA, dejando constancia de su aceptación y reactivando la acción que tuvo lugar en 1992.

Estas propuestas vivenciales e interactivas tuvieron tanto éxito que fueron apropiadas incluso por las instituciones, llegando incluso a escalas de espectacularización del concepto de relacionalidad el cual, llevado a escalas de masas, pierde efectividad, convirtiéndose en un ritual superficial más que en una acción con contenido estético o crítico.

Los artistas que han articulado el trabajo (Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Angela Bulloch y Dominique Gonzalez-Foerster especialmente), son artistas cuya relacionalidad, bien operada mediante proyectos colaborativos, bien proponiendo modelos perceptivos, permiten el estudio de una práctica interactiva de innegable relevancia en el panorama posmoderno.

Bibliografía

- Adriana Hidalgo editora España. (s.f.). *Nicolas Bourriaud*. Obtenido de <https://adrianahidalgo.es/autor/nicolas-bourriaud/>
- Aguirre, P. (10 de octubre de 2017). *Fortunas de la llamada Estética Relacional*. Campo de relámpagos. Obtenido de <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/9/9/2017>.
- Air de Paris. (s.f.). *Les ateliers du paradise, 1990*. Obtenido de <http://www.airdeparis.com/exhibitions/paradise.htm>
- Albarrán, J. (2019). *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas*. Madrid: BásicosArteCátedra.
- Amor, M. (1997). Documenta X: Reclaiming the political project of the avant-garde. *Third text*, 11(40), 95-100.
- Balsom, E. (2009). Screening Rooms: The Movie Theatre in/and the Gallery. *Public*, 24-39.
- Banducci Amizo, I. (2014). Fluxus e Arte postal como arte relacional: Breve estudio. *Revista de Estética e Semiótica*, 4(1), 95-104.
- Berry, J. (2001). *The thematics of site-specific art on the net*. [Tesis de Doctorado]. University of Manchester.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, 51-79.
- Bonnefous, F., & Merino, E. (2015). Air de Paris / Florence Bonnefous and Edouard Merino. (D. Grau, Entrevistador) Obtenido de <https://flash---art.com/article/air-de-paris-florence-bonnefous-edouard-merino/>
- Bourriaud, N. (2002). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, D.L.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, D.L.
- Bulloch, A., Grigely, J., & Haaning, J. (2002). *Relational Art from the 1990s to Now*.
- Carlson, B. (2008). theanyspacewhatever. *Frieze*, 120.

- Castañer López, X. (2015). La escritura de género en soporte digital. El videarte 1960-2015. *Opción*, 31(3), 407-428.
- Clintberg, M. (2013). *The Artist's Restaurant: Taste and the Performative Still Life*. [Tesis de Doctorado]. Concordia University.
- Cortés, L., Polanco, M., Retamal, M., Guerra, K., & Farfán, S. (2018). Lo performativo en la performance art. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 9-20.
- Cras, S. (2017). Take Me (I'm Yours). *Critique d'art*, 1-2. Obtenido de <http://journals.openedition.org/critiquedart/23152>
- Foster, H. (1996). *El Retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Freedman, C. (1996). Traffic. *Frieze*, 28, 3-4.
- Fukuyama, F. (1992). *El fin de la Historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta.
- Gillick, L. (1998). *Prevision. Should the future help the past?* Obtenido de <https://liamgillick.info/Prevision>
- Gillick, L. (2006). Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics". *October*, 115, 95-107.
- Guo-Qiang, C., Aoshima, C., & Bulloch, A. (2003). *MATRIX: For your pleasure*. Catálogo de la exposición, (University of California Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2003).
- Helfand, G. (2002). "Touch: Relational Art from the 1990s to Now". *Artforum International*. Obtenido de <https://www.artforum.com/picks/touch-relational-art-from-the-1990s-to-now-3750>
- Kunstverein in Hamburg. (s.f.). *Topologie zeitgenössischer Kunst*. Obtenido de <https://kunstverein.de/ausstellungen/topologie-zeitgen%C3%B6ssischer-kunst>
- Kwon, M. (2004). *One place after another : site-specific art and locational identity*. MIT Press.
- Le Consortium. (s.f.). *Moral Maze*. Obtenido de <https://www.leconsortium.fr/fr/moral-maze>

- Lippard, L. (1973). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Machuca Casares, B. (2018). La biblioteca de arena. Dominique Gonzalez-Foerster vs. Enrique Vila-Matas. *TSN. Transatlantic Studies Network: Revista de Estudios Internacionales*, 3(6), 95-104.
- Manifesta 1*. (1996), catálogo de la exposición (Rotterdam, 1996). Foundation European Art Manifestation.
- Manifesta 1. (s.f.). *Manifesta 1 - Rotterdam 1996*. Obtenido de <https://m1.manifesta.org/index.html>
- Martín Hernández, R. (2012). El cuerpo enfermo. Una aproximación al arte sobre VIH/SIDA. *Thémata. Revista de Filosofía*(46), 693-705.
- Moderna Museet. (s.f.). *What if*. Obtenido de <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/what-if/>
- MoMA. (1997). *Projects 58: Rirkrit Tiravanija*. Obtenido de <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/242>
- Pato, A. (2014). On Tapis de lecture by Dominique Gonzalez-Foerster. *2 Newspaper Jan Mot*, 146-148.
- Pérez Carreño, F. (2003). *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Quarti, M. (2009). *El arte relacional y las arquitecturas sociales: el papel del espectador (1995-2009)*. [Tesis de Doctorado]. Universitat de Barcelona.
- Ricci, C. (2014). *La Biennale di Venezia 1993-2003. L'esposizione come piattaforma*. [Tesis de Doctorado]. Università Ca'Foscari Venezia.
- Richter, D. (2017). Being Singular/Plural in the Exhibition Context: Curatorial Subjects at documenta 5, dX, D12, d(13). *The documenta Issue*, 76-87.
- Rounthwaite, A. (2010). Split Witness: Metaphorical Extensions of Life in the Art of Felix Gonzalez-Torres. *Representations*, 109(1), 35-56.

- Ruppersberg, A. (2004). (S. Römer, Entrevistador) Obtenido de <http://conceptual-paradise.zkm.de/interview-ruppersberg/>
- Ruppersberg, A. (2011). Al's Kitchen Hosted by Connie Lewallen, in conversation with Al Ruppersberg. (C. Lewallen, Entrevistador) Obtenido de <https://kadist.org/program/als-kitchen-hosted-by-connie-lewallen-in-conversation-with-al-ruppersberg/>
- Schmitz, E. (2009). *Ambient Attitudes. On practices of contingency treason and humour*. [Tesis de Doctorado]. Goldsmiths, University of London.
- Serpentine Galleries. (s.f.). *Take Me (I'm Yours)*. Obtenido de <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/take-me-im-yours/>
- Silva Leitão, S. (2015). *Definições situacionistas: conceitos operativos na prática artística contemporânea*. [Tesis de Doctorado]. Universidade de Vigo.
- Skulptur Projekte Archiv. (s.f.). *Skulptur Projekte 1997*. Obtenido de <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1997/>
- Steiner, B. (2008). Lost Paradise, Nearly 14 Years Later. *Ecole du Magasin*.
- Steiner, B. (2015). What was most important about 90s art? *Spike Art Magazine*(45), 80-81. Obtenido de <https://spikeartmagazine.com/?q=articles/qa-barbara-steiner>
- The Art Institute of Chicago. (s.f.). "Untitled" (*Portrait of Ross in L.A.*). Obtenido de <https://www.artic.edu/artworks/152961/untitled-portrait-of-ross-in-l-a>
- Vásquez Rocca, A. (2013). Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Studies*(37), 247-285.
- Verzotti, G. (1993). "Aperto 93" The Better Bienale. *Artforum International*, 32(2), 104-105.
- Verzotti, G. (1996). "Traffic" CAPC Musée d'art Contemporain. *Artforum International*, 34(9), 335.

Villa Arson Nice. (s.f.). *Exposition No Man's Time*. Obtenido de https://archives.villa-arson.org/archives_des_expositions.php?page=exposition_unique&id_exposition=1991NMTI&titre=No%2BMan%2527s%2BTime&sous_titre=

Watson, P. (2002). *Historia intelectual del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Anexo fotográfico



1 *Al's Café* (1969) - Allen Ruppersberg



2 *Al's Grand Hotel* (1971) - Allen Ruppersberg



3 *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (1991) - Feliz González Torres



4 *Les ateliers du Paradise* (1990) - Galería Air de París



5 *No Man's Time* (1991) - Villa Arson, Niza



6 *Untitled (Free)* (1992) - Galería 303



7 *Vendible* - Christine Hill



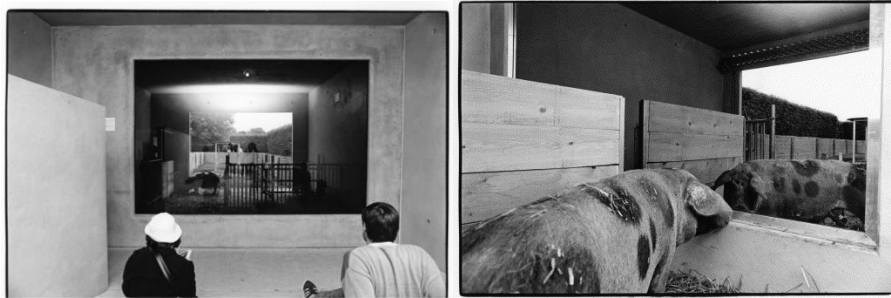
8 *Dispersion* - Christian Boltanski



9 *Moral Maze* (1995) - Les Consortium, Dijon



10 *Cinéma Liberté Bar Lounge* - Douglas Gordon y Rirkrit Tiravanija



11 *Ein Haus für Schweine und Menschen* - Carsten Höller



12 *Volksboutique* - Christine Hill



13 *Erasmus Ass Zehn Jahre Opium #2* - Liam Gillick



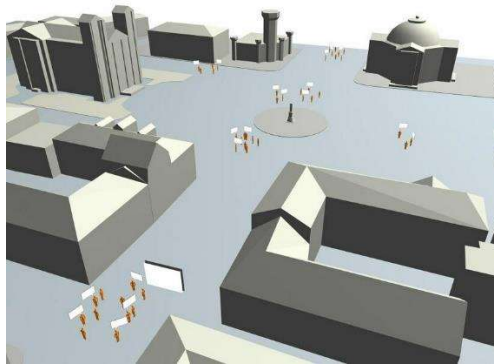
14 *Pier* - Jorge Pardo



15 *Untitled 1997 (The Zoo Society)* - Rirkrit Tiravanija



16 *Günter's (wiederbeluchtet)* - Tobias Rehberger



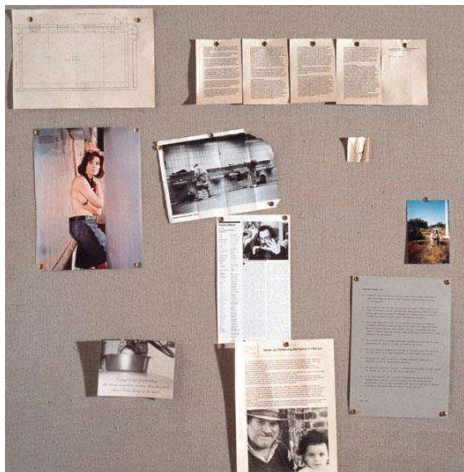
17 *Karlskrona II* - Grupo Superflex



18 *A-Z Pit Bed Customized by the San Francisco Art Institute* - Andrea Zittel



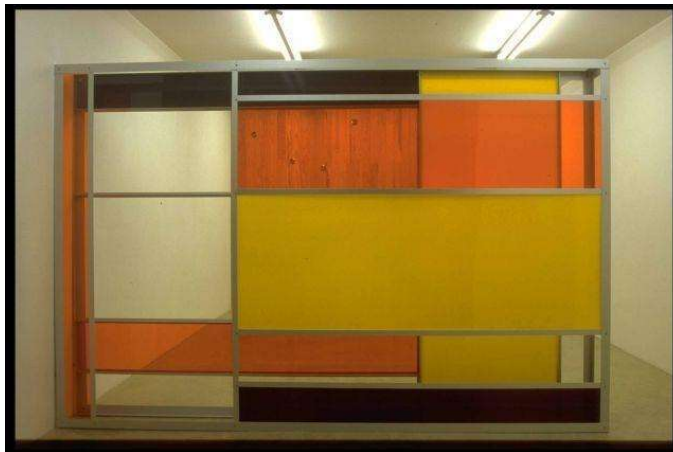
19 *Untitled (Tomorrow Is Another Day)* (1996) - Rirkrit Tiravanija



20 *Pinboard Project* (1992) - Liam Gillick



21 *Discussion Island: Project Think Tank* (1997) - Liam Gillick



22 *Big Conference Center Legislation Screen* (1998) - Liam Gillick



23 *Betaville* (1994) - Angela Bulloch



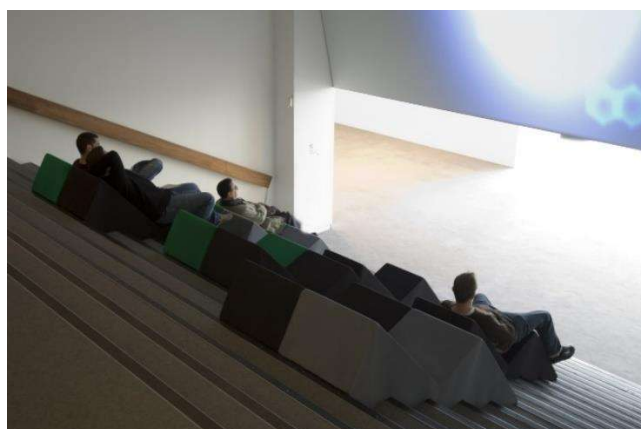
24 *Disenchanted Forest X 1001* (2005) - Angela Bulloch



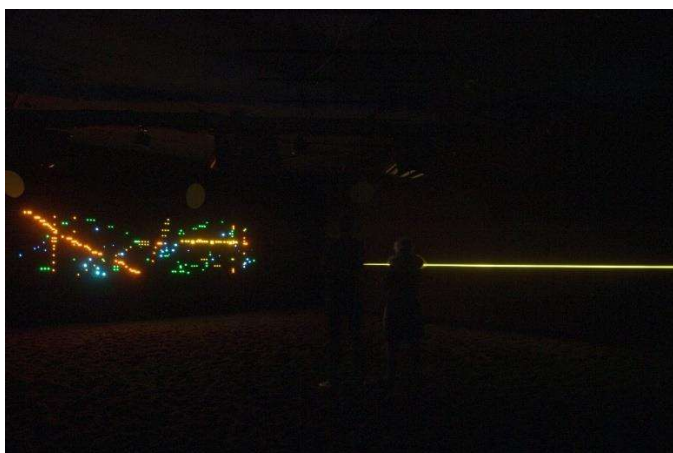
25 *Tapis de Lecture* (2000) - Dominique Gonzalez-Foerster



26 *Moment Ginza/Jur* (1997) - Dominique Gonzalez-Foerster



27 *Solarium* (2007) - Dominique Gonzalez-Foerster



28 *Cosmodrome* (2007) - Dominique Gonzalez-Foerster



29 *Revolving Hotel Room* (2008) - Carsten Höller