

# SECUESTROS, CASTIGOS Y VIOLENCIA. SITUACIONES DEL ESPECTADOR EN EL ARTE PARTICIPATIVO

## KIDNAPPINGS, PUNISHMENTS AND VIOLENCE. SITUATIONS OF THE SPECTATOR IN PARTICIPATORY ART

## SECUESTROS, CASTIGOS E VIOLENCIA. SITUACIÓNS DO ESPECTADOR NA ARTE PARTICIPATIVA

---

### SHEILA PORTILLA PRADO

Investigadora independiente

[sportilla004@ikasle.ehu.eus](mailto:sportilla004@ikasle.ehu.eus)

<https://orcid.org/0009-0008-2177-591X>

### RESUMEN

El arte participativo está conformado por todas aquellas obras que necesitan de las personas receptoras para la compleción del proyecto artístico. Si pensamos en este tipo de obras, nos vienen a la mente conceptos como diversión, interacción, entretenimiento... Pero no siempre es así. En el presente artículo se ha llevado a cabo un pequeño estudio de una serie de obras que juegan con el espectador, llevándolo a vivir situaciones límite, haciéndolo reflexionar sobre las fronteras del arte.

---

### PALABRAS CLAVE

arte participativo; violencia; espectador; límites.

### ABSTRACT

Participatory art is made up of all those works that require the participation of the people who receive them in order to complete the work of art. If we think of this type of works, concepts such as fun, interaction, entertainment... come to mind. But this is not always the case. In this article we have carried out a small study of a series of works that play with the spectator, taking him to live extreme situations, making him question the frontiers of art.

---

### KEYWORDS

participatory art; violence; spectator; limits.

### RESUMO

A arte participativa está conformada por todas aquelas obras que precisan das persoas receptoras para completar o proxecto artístico. Se pensamos neste tipo de obras, conceptos como diversión, interacción, entretemento... veñen á nosa mente. Pero non sempre é así. No presente artigo lévase a cabo un pequeno estudio dunha serie de obras que xogan co espectador, levándoo a vivir situación límite, facéndoo reflexionar sobre las fronteiras da arte.

---

### PALABRAS CLAVE

arte participativa; espectador; violencia; límites.

## 1. INTRODUCCIÓN

¿Nos sentiríamos bien recibidos si, al visitar un espacio expositivo, no nos dejasen entrar por el simple hecho de tener una nacionalidad “no permitida”? ¿O si llegamos a la institución museística, y nos encontramos a un grupo de personas bloqueándonos el paso? ¿O si, en un caso extremo, somos secuestrados cuando nuestra única intención era contemplar obras de arte? Estos son algunos de los casos que se han dado en el mundo del arte en los que el espectador se ha sentido, obviamente, incomodado, al formar parte de la experiencia artística.

De este modo, el presente artículo nace de una necesidad por realizar un acercamiento a este tipo de prácticas que, a pesar de ser numerosas, no se encuentran todavía compiladas en ningún estudio único. Por ello, en este artículo se realizará, en primer lugar, un breve acercamiento al arte participativo, ámbito en el que se engloban estas prácticas, exponiendo sus características y particularidades, pasando posteriormente a tratar una serie de obras seleccionadas en las que el espectador vive estas situaciones, en ocasiones desagradables, que dan lugar a numerosas reflexiones éticas sobre los límites del arte.

## 2. SITUACIONES DEL ESPECTADOR EN EL ARTE PARTICIPATIVO

### 2.1. Contextualización

Como se comentaba más arriba y contra todo pronóstico, este tipo de obras a las que nos vamos a referir pueden englobarse dentro de lo que se denomina como arte participativo pues, como se verá a continuación, sus características encajan con las de esta tipología. A grandes rasgos, definimos el arte participativo como aquel que necesita del público y de las personas receptoras para la compleción del proyecto artístico. Es cierto que en todas estas obras el espectador participa, pero de una forma peculiar, puesto que, como establece Guadalupe Aguilar, “participar implica formar parte de algo”<sup>1</sup>, y sin duda los espectadores de estas obras lo hacen, pero, al contrario de lo que ocurre en la mayoría de obras de este ámbito, estas no presentan una experiencia enriquecedora para el espectador.

Cabe destacar que, a pesar de que se trata de un tipo de arte que se encuentra todavía en desarrollo, en las últimas décadas se ha hecho evidente que la participación del espectador es cada vez más común en el mundo del arte. De este modo, como establece Suzanne Lacy, este tipo de obras trata, en primer lugar, con la audiencia, redefiniendo así la relación tradicional existente entre artista, obra de arte y público, rompiendo el esquema tradicional<sup>2</sup>. Al mismo tiempo, este tipo de prácticas son también concebidas como obras abiertas, en el sentido en el que lo plantea Umberto Eco en *Obra abierta*: un tipo de manifestación artística que no se nos presenta acabada, y que puede ser llevada a término por el propio espectador en el momento en el que la vive o disfruta<sup>3</sup>.

Aunque se trata, por tanto, de un arte sobre el cual no existe todavía un consenso con respecto a términos y definición, sí contamos con una serie de autores que se han acercado a él. Por ejemplo, François Matarasso, quien defiende que el arte participativo se caracteriza por implicar, obviamente, la creación de arte y, además, por el hecho de que toda persona involucrada en dicho proceso artístico es considerada un artista, rompiendo con esa concepción tradicional de artista genio<sup>4</sup>. Otros autores como Markus Miessen introducirán términos como colaboración, eliminando también esa diferenciación entre autor y espectador, que pasan a ser considerados iguales puesto que van a participar en la creación al mismo nivel<sup>5</sup>.

Cabe matizar que, en muchas ocasiones, la participación ha sido confundida con la colaboración, sin ser la misma cosa. Remitiéndonos a las palabras del artista David Crespo, la obra participativa es aquella en la que se invita al público a participar, siendo el espectador una pieza especialmente relevante para activar la obra. Por otro lado, en la obra colaborativa, las personas involucradas (normalmente artistas), participan en el proceso desde el principio hasta el final, mano a mano con el artista que lidera el proyecto<sup>6</sup>.

1 AGUILAR RAMÍREZ, M. G.: *El arte participativo: La participación como estrategia creativa en la instalación, el arte de acción y el arte público*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, 2010, p. 28.

2 LACY, S.: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Washington, Bay, 1995, p. 54.

3 AGUILAR, *op. cit.*, p. 14.

4 MATARASSO, F.: *A Restless Art: How Participation Won, and Why it Matters*, Londres, Calouste Gulbenkian Foundation, UK Branch, 2019, p. 58.

5 CLARAMONTE, J.: *Arte de contexto*, Donostia, Nerea, 2010, p. 13.

6 BLASCO, S., INSÚA, L., CARRIÓN, J., Y CRESPO, D.: *Glosario imposible: Obra*, Madrid, Hablarenarte, 2016, p. 21.

Dentro de todas estas definiciones y acercamientos, resulta especialmente interesante la idea que expone Javier San Martín, quien defiende que este tipo de arte trata de la producción de ocio, camuflando así el arte como servicio y el objeto como dispositivo funcional<sup>7</sup>. De este modo, en muchas ocasiones, este tipo de proyectos no conceden especial importancia al objeto material, sino que se centran más en la propia relación entre espectadores, obra y autor. Para Claire Bishop, este arte se basa también en esa creación de situaciones, que en muchas ocasiones irá ligado a lo social, por lo que introduce el término *social aesthetics*<sup>8</sup>. Por su parte, la ya mencionada Suzanne Lacy se refiere al *new genre public art*, un tipo de arte participativo, creado públicamente, que introduce la implicación social de la obra, el artista y el espectador<sup>9</sup>.

Si nos remontamos a los primeros atisbos de esa participación del espectador en la obra de arte, encontramos dos hechos que resultan de interés y que, curiosamente, van de la mano: la emancipación de la figura del espectador y esa *violencia*<sup>9</sup> hacia su persona.

En todo esto tiene un papel relevante el museo que, en sus inicios como institución alrededor del siglo XIX, funcionaba más bien como un lugar para albergar objetos de valor e interés, pero sin esa misión actual de exhibir e interpretar dichas colecciones. Ya en este caos expositivo, el espectador era, de alguna forma, discriminado. En este caso, se debía a motivos relacionados con su clase social. Como sabemos, los museos eran, en aquel momento, instituciones pensadas para las clases altas de la sociedad, en las que las clases bajas no se atrevían a entrar. Además, se consideraba que los miembros de este sector no contaban con el conocimiento adecuado para apreciar lo que se exponía en dichos espacios. Este es uno de los primeros momentos en los que el espectador se ha sentido expulsado de la experiencia artística. Poco a poco, la institución museo va cambiando, y con ello la concepción que se tenía del espectador: este pasará a formar parte activa en las obras y exposiciones, aunque, como ya hemos avanzado, no siempre viviendo una experiencia positiva<sup>11</sup>.

Algunos de los primeros atisbos de participación del espectador se dan unidos a esa vejación del mismo, como es el caso del Futurismo italiano, movimiento que se desarrolló entre 1909 y 1944, y que realizó sus primeras muestras en salones. Los futuristas buscaron agitar al público, hacerle reaccionar, con métodos como los descritos en su *Manifiesto del Teatro de Variedades* de 1913:

“Poner pegamento en algunos asientos para que los espectadores se quedasen pegados y hacer reír a todo el mundo; vender el mismo billete a diez personas distintas; regalar entradas a personas muy desequilibradas, irritables o excéntricas y susceptibles de provocar tumultos con gestos obscenos; rociar los asientos con el polvo para que la gente estornude.”<sup>12</sup>

Menos violentos fueron los surrealistas, quienes emplearon técnicas como el azar o el juego para extraer significados y nuevas lecturas de sus obras por parte de los propios espectadores. Así, como se avanzaba más arriba, es en este momento cuando las distancias entre público, artistas y escenario comienzan a desvanecerse, acentuándose todavía más en los años sesenta y setenta, con el desarrollo del arte de acción<sup>13</sup>.

Posteriormente, ya en la década entre 1965 y 1975 aproximadamente, se asiste, según Luis Puelles Romero, a la desaparición de la figura del espectador. Su desaparición y, con ello, su transformación en otra cosa: se vuelve parte de la producción artística u obra artística *per se*<sup>14</sup>. Esta desaparición coincide, de forma paradójica, con el momento en el que comienza a ganar visibilidad y a convertirse en una figura que se incorpora en la ejecución de la obra y se confunde con el propio artista.

Otros ejemplos claros de lo que venimos tratando los encontramos en Argentina, entre 1960 y 1970, con artistas como Oscar Masotta. En obras como *Para inducir el espíritu de la imagen* (1966), el público pagaba para ser sometido a una especie de tortura con extintores de incendios, un sonido ensordecedor y una luz cegadora. Estas premisas de “torturar” y “maltratar” al público habían sido también desarrolladas por Marta Minujín

7 SAN MARTÍN, F. J.: *Guía para el arte del siglo XXI*, Bilbao, BilbaoArte, 2019, p. 156.

8 BISHOP, C.: *Participation*, Londres, Whitechapel, 2006, p. 96.

9 LACY, S., *op.cit.*, p. 52.

10 En el presente artículo, nos referimos en su mayoría a aquella acepción del término que hace referencia a una cierta agresividad, crueldad, brusquedad, dureza o incomodidad hacia la figura del espectador, aunque se mencionan algunos casos de violencia física, es decir, agresión directa, sobre el cuerpo del espectador, no es el objeto central del presente estudio.

11 AZNAR, Y., & MARTÍNEZ, P.: (2012). *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2012, p. 46.

12 ARRAZOLA-OÑATE, T.: *Creación colectiva: Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*, Universidad del País Vasco, Departamento de Pintura, 2012, p. 50.

13 BERNAT, R., & DUARTE, I.: *Querido público. el espectador ante la participación: Jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia, Centro Párraga, CENDEAC, Elèctrica Produccions, 2009, pp. 30 - 63.

14 PUELLES ROMERO, L.: *Mirar al que mira: Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid, Abada, 2011, p. 284.

en *Suceso Plástico* (1965), en la que un helicóptero lanzaba al público pollos vivos, talco y lechugas<sup>15</sup>. Así, la participación en este caso era algo negativo, basado en la ausencia de negación: el artista era una especie de *torturador* del público, al que hacía participe en sus obras, pero no como algo positivo y enriquecedor, sino como una experiencia incómoda que llegaba a hacerle sentir violento.

Si seguimos la cronología establecida por Puelles Romero, entre 1985 y los 2000 el espectador comienza a desaparecer, esta vez convirtiéndose en otras figuras como consumidor o usuario de la obra de arte<sup>16</sup>. Otros autores, como Jacques Rancière, se refieren a este fenómeno como la emancipación del espectador<sup>17</sup>, puesto que comienza a independizarse de esa definición clásica del término, según la cual se limitaba a la mera contemplación de la obra, y en ningún caso era invitado a formar parte de ella.

Aunque podríamos hablar largo y tendido del desarrollo del arte participativo, por motivos de extensión nos hemos limitado a hacer este pequeño recorrido por algunos de los hitos que nos interesan especialmente para las obras que se tratarán a continuación.

## 2.2. Casos de estudio seleccionados

Dentro de las obras que se han seleccionado, podemos establecer una distinción en dos categorías<sup>18</sup>: aquellas en las que el espectador participa de forma voluntaria, diferenciando en este grupo entre obras remuneradas y no remuneradas, y aquellas que sorprenden al espectador haciéndole participe sin este haberlo planeado, formando parte de ellas de forma involuntaria.

## 2.3. Participación voluntaria

### 2.3.1. Obras remuneradas

Comenzando por la primera tipología seleccionada, las obras remuneradas, destaca la figura del artista Santiago Sierra (1966, Madrid), reconocido por la polémica que albergan muchas de sus obras. En sus creaciones coexiste una mezcla entre arte minimalista (por el empleo de formas geométricas básicas y su repetición) y arte activista, puesto que la gran mayoría de sus proyectos nacen con un marcado tono de denuncia. Aunque cuenta también con obras no remuneradas e involuntarias que se tratarán más abajo, nos centraremos primero en las obras en las que los espectadores se convierten en participantes de la obra recibiendo una compensación económica.

Sierra comienza a realizar esta tipología de obras alrededor de 1999, con *24 bloques de concreto movidos constantemente durante una jornada por obreros remunerados y 8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón*. En todas estas obras existen unas características comunes: el empleo de materiales pobres, la contención del espacio, la ya mencionada remuneración del participante, la ocultación y el castigo<sup>19</sup>. Este último rasgo resulta interesante pues, en estas creaciones, el trabajo se plasma siempre como algo punitivo, algo negativo y cruel a ojos del espectador, que observa a un participante que es, en cierto modo, ridiculizado por realizar la tarea que se le ha encomendado.

Una de las creaciones que encaja también en estos criterios es *9 formas de 100x100x600 cm construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared* (2002). En la página web del artista, la obra se describe de la siguiente manera:

“Nueve formas construidas con diversos elementos, como madera y asfalto, fueron sostenidas, sin fijación, por un extremo a un soporte de madera sobre el muro de la sala, y por el otro, empleando un grupo de cuatro a tres trabajadores por pieza. Estos realizaron su tarea por turnos durante dos semanas cobrando 12\$ la hora. Se emplearon agencias de contratación locales para buscar los trabajadores”<sup>20</sup>.

15 BISHOP, C.: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso, 2011, p. 112.

16 PUELLES ROMERO, *op. cit.*, p. 198.

17 RANCIÈRE, J.: *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago, 2010, p. 25.

18 Existen numerosas obras que cumplen estas características, pero, por motivos de extensión, se han seleccionado únicamente algunos ejemplos concretos.

19 MORIENTE, D.: “Santiago Sierra: Ocultar y desvelar. una genealogía de la dominación”, *Asociación Aragonesa De Críticos De Arte*, Nº 7, 2009. <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=190> (Consultado el 15/5/23).

20 “9 formas de 100x100x600 cm creadas para ser sostenidas en perpendicular a la pared” [https://www.santiago-sierra.com/200208\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/200208_1024.php) (Consultado el 12/5/23).

De este modo, como si se tratase de un empleo cualquiera, el artista contrata a personas ajenas al mundo del arte para sostener esas formas macizas conformando, gracias a su participación, la obra. El espectador que acude al espacio artístico se encuentra, además de la obra de Sierra, una serie de personas trabajando, sorprendiéndose a sí mismo observándolos como una especie de *voyeur* mientras desempeñan la tarea que les ha sido asignada. Esto crea una incomodidad en el espectador, le hace cuestionarse sus propios valores y reflexionar sobre hasta qué punto es correcto estar contemplando este tipo de acción artística de cierta crueldad.

En *68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo* (2000):

“Durante la inauguración del festival internacional de arte contemporáneo de Pusan, PICAF por sus siglas en inglés, 68 personas contratadas se sentaron ordenadamente frente a la puerta de acceso principal al evento. Estas personas permanecieron 3 horas continuas en sus posiciones, sin apenas movimiento. A todas ellas se les pagó 3000 Pons por hora, lo que representa el doble del salario mínimo coreano. Este mínimo suele ser incumplido, dándose la circunstancia de que los trabajadores del museo donde se realizaba la acción cobraban 12\$ al día por jornadas muchas veces superiores a las diez horas. Cinco de los trabajadores contratados portaban carteles en inglés y coreano con la leyenda: “me pagan 3000 wons la hora para realizar este trabajo. Este texto resultaba claramente visible para el público y autoridades asistentes al evento inaugural”<sup>21</sup>.

En este caso, puede diferenciarse entre los participantes en la obra que son remunerados y los voluntarios pues, al cortar el acceso al evento, también los visitantes que acudían a la institución son hechos partícipes de la acción. Al igual que en el ejemplo anterior, la intención del artista al pagarles a los colaboradores es realizar una crítica a las condiciones laborales que estos sufren, haciéndola visible gracias a su ejecución en el festival. A pesar de esa intención, el artista no deja de recrear esas mismas condiciones de explotación laboral, al pagarles muy poco por participar en la obra artística y hacerlo de forma pública, por lo que abre ciertos debates como hasta qué punto es ético el hecho de recrear las mismas condiciones que busca denunciar.

Sin duda, las obras más célebres de Sierra de este ámbito son aquellas en las que encierra a personas en cajas, como es el caso de *12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón* (2000). En algunas ocasiones, los colaboradores remunerados no pudieron aguantar hasta el final, por lo que fueron sustituidos por otros que ocuparon sus puestos, prueba de esa crueldad y dureza tan presente en este tipo de obras, que no sólo incomodan al espectador que las contempla, sino también al participante que forma parte de ellas.

Este tipo de práctica fue también desarrollada por el pintor, escultor, performer y agitador de la escena artística e institucional del País Vasco, José Ramón Sáinz Morquillas (1947 – 2023, Bilbao). Este participó en la muestra *Un placer. Cualquiera, todos, ninguno* (1990) organizada por Juan Luis Moraza en Arteleku contratando a una persona en paro, a la que pagaba por permanecer en la sala de exposiciones<sup>22</sup>, de manera similar a Santiago Sierra.

Si reflexionamos sobre este tipo de obras, lo primero que se puede pensar sobre casos como este, en el que los participantes son contratados por el artista es: ¿podemos seguir considerándolas como arte participativo? Efectivamente, los participantes son una parte fundamental del proyecto pero, al no completar esa transición que se produce de espectador tradicional a participante activo de la obra, ¿podemos considerarlo de la misma forma que los participantes que sí lo hacen? Otra cuestión que sale a colación con estas obras en las que los colaboradores son remunerados es si estos pueden ser considerados artistas puesto que, al fin y al cabo, están realizando una obra de arte y les están pagando por ello. A pesar de todo, no son considerados en la misma categoría que el propio creador de la obra, cuyo nombre pasa a formar parte de la historia del arte, mientras que el de los participantes cae en el olvido.

Este tipo de acciones son mencionadas en el estudio realizado por Claire Bishop, en el que las engloba dentro de lo que denomina *delegated performance*, es decir, performance delegada, lo que ella define como la contratación de no-profesionales para realizar en un lugar y en un momento concretos la acción que el artista les ordena. Asimismo, Bishop localiza en este tipo de obras una serie de conceptos presentes en la filosofía de Lacan o del Marqués de Sade. Esto se traduce en que el performer o participante está sometido por el/los artistas y, en cierto modo, en muchas ocasiones extraen placer y satisfacción de esta

21 “68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo” [https://www.santiago-sierra.com/200010\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/200010_1024.php) (Consultado el 12/5/23).

22 MORAZA, J.L.: *Cualquiera, todos, ninguno. Más allá de la muerte del autor: seminario sobre la experiencia moderna*. San Sebastián, Diputación de Gipuzkoa, 1991 – 1992.

relación de sumisión. Bishop trae también a colación las ideas de Pierre Bal-Blanc, quien, sobre estas obras, apunta que “dos tipos de perversión se confrontan la una a la otra cara a cara: la perversidad ejercida por las instituciones y presentada como norma, y la empleada por los artistas que, por el contrario, aparece como una anomalía”<sup>23</sup>.

Otro autor que hace referencia a estas obras de Santiago Sierra en las que los participantes son remunerados es François Matarasso. Parafraseando las ideas del autor, este establece que las dificultades no son solo prácticas: pagar a personas para participar en un proyecto artístico cambia el equilibrio del poder, y no solo de manera positiva. De esta forma, Matarasso establece que las obras de Sierra demuestran el poder del dinero y las ambigüedades sobre cómo el consentimiento puede ser obtenido y/o proporcionado. El autor destaca también cómo, en el arte participativo, cuando las personas colaboradoras contribuyen a la obra con algunas de sus posesiones más preciadas (sus propias historias), pagarles puede dar lugar, a la vez, a su desempoderamiento. Según Matarasso, recibir un pago puede hacer que alguien pierda el control sobre su propia participación o, incluso, evitar que retire el consentimiento. Como es evidente, el dinero puede ser una forma muy poderosa de explotar a las personas<sup>24</sup>.

Así, es evidente que este tipo de obras plantean toda una serie de dilemas éticos y morales pero, a pesar de todo, no dejan de ser un retrato de la sociedad en la que vivimos: trabajadores con contratos precarios, que trabajan en condiciones pésimas, que cobran una miseria y que, en muchas ocasiones, son humillados por el propio sistema que los sustenta. Aunque, como bien plantea Renata Ribeiro dos Santos:

“No se puede pasar por alto que el artista realiza toda esta operación dentro de los sistemas del arte, económico y social capitalistas, sin negar su pertenencia y su papel protagónico e imprescindible para mover sus engranajes”<sup>25</sup>.

23 BISHOP, *Artificial...*, op. cit., pp. 219 – 236.

24 MATARASSO, op. cit., p. 136.

25 RIBEIRO DOS SANTOS, R.: “Casos de sociología del arte. Santiago Sierra: El arte como metáfora del trabajo”. Universitat Oberta De Catalunya, septiembre de 2021 <http://arts.recursos.uoc.edu/casos-sociologia/es/santiago-sierra-el-arte-como-metafora-del-trabajo/> (Consultado el 16/5/23).

Es decir, al artista se le permite realizar este tipo de acciones, y los espectadores y participantes que forman parte de la obra aceptan dichas condiciones, contribuyendo a legitimar ese sistema que, en muchas ocasiones, como estamos tratando, conlleva agresividad, crueldad e incomodidad.

Este tipo de obras también pueden plantear una reflexión sobre los precios tan elevados que alcanzan algunas obras de arte contemporáneo frente a lo ínfimos que son los salarios de muchos trabajadores con empleos más duros y sacrificados. En definitiva, nos hablan también de esa plusvalía de los objetos de arte frente a la explotación laboral sufrida en diversos tipos de trabajos, aunque, a pesar de esto, continúan legitimando el mismo sistema que critican, puesto que los artistas pueden llegar a ganar grandes cantidades de dinero con la creación de estas obras, mientras pagan una cantidad prácticamente simbólica a esos participantes remunerados.

### 2.3.2. Obras no remuneradas

¿Nos atreveríamos a acudir a un evento artístico en el que anuncian que vamos a ser “secuestrados”, sin especificar lo que van a hacer con nosotros? Este fue el llamamiento que hizo participar a los espectadores en la acción *Kidnapping* (1973) de Marta Minujín, la primera artista que se tratará en este apartado de participación voluntaria no remunerada.

La ya mencionada Marta Minujín (1943, Buenos Aires) es una artista argentina que viajó a Nueva York en 1966, empapándose del arte que se estaba realizando en ese momento en la gran ciudad. Allí, colaborará con artistas como Dalí o Warhol, así como con miembros del movimiento Fluxus. Fue reconocida por sus numerosos *happenings*, término acuñado por el artista Allan Kaprow, con el que también colaboró<sup>26</sup>. Cabe matizar, a pesar de la notable relevancia de la obra de Minujín (especialmente en ámbitos como el arte participativo), que su figura no ha sido estudiada en profundidad, por lo que no contamos con demasiadas aportaciones sobre su arte.

Si hay una obra que nos interesa especialmente para el tema que estamos tratando es la mencionada más arriba: *Kidnapping* (juego de palabras entre *kidnap* (secuestrar) y *happening*), que se llevó a cabo en el MoMa en 1973. La obra nació como un homenaje a Pablo Picasso, que había fallecido recientemente, hecho que había conmocionado

26 VV.AA.: *Marta Minujín. Obras 1959 - 1989*. Buenos Aires, Malba - Fundación Constantini, 2010, p. 26.

notablemente a la artista. Para el desarrollo de la acción fueron contratados unos cuarenta performers que, con maquillajes de formas cubistas, tenían que realizar una coreografía que imitaba posturas de algunos de los personajes de las obras picassianas. Así, la obra estaba estructurada en dos partes. En la primera, los personajes se movían al ritmo de una ópera creada por la artista a partir de frases de Picasso y Aristóteles<sup>27</sup>. Pero la parte de la obra que realmente nos interesa es la segunda, que comenzó más tarde, cuando dichos performers, mientras repetían la palabra *kidnapping*, raptaron a 15 espectadores entre el público (que habían accedido a ser secuestrados previamente, diferenciados por una pegatina plateada en la frente), les pusieron una venda en los ojos y se los llevaron sin darles ninguna explicación<sup>28</sup>. Minujín declaró que estos “raptos” se realizaban de forma amistosa, y que los performer estaban preparados para ello. Finalmente, los espectadores fueron llevados a diferentes localizaciones de Manhattan como una barbería, un concierto, el consulado francés donde cenaron con el embajador, una obra de teatro en la que participaban como actores, o el Puente de Brooklyn<sup>29</sup>.

Con esta acción, Minujín quería rendir homenaje al carácter transgresor de las obras de Picasso, así como traerlas a la vida gracias a los cuerpos pintados de los performer. Al mismo tiempo, la pieza supone una denuncia a los secuestros que estaban teniendo lugar tanto en Latinoamérica como en Estados Unidos, como el célebre secuestro de Patty Hearst. Aún así, desde otra perspectiva, se podría interpretar que la artista quería plasmar con esta obra el síndrome de Estocolmo, al dejarse raptar el público sin oponer resistencia y acercarse al captor sin miramientos, incluso con cierta satisfacción<sup>30</sup>. En palabras de la propia Minujín:

“Sentía y afirmaba que el arte era algo mucho más importante para el ser humano que esa eternidad a la que solo los cultos accedían, enmarcada en museos y galerías; para mí era una forma de intensificar la vida, de impactar al contemplador, sacudiéndol[o], sacándol[o] de su inercia, ¿para qué entonces iba a guardar mi obra?... para que fuera a morir en los cementerios culturales, la eternidad no me interesaba, quería vivir y hacer vivir”<sup>31</sup>.

De nuevo, pueden encontrarse aquí elementos de crítica social y características que nos hacen cuestionar los valores tradicionales que se relacionan con las figuras del espectador y el artista. También se reflejan las ideas extraídas de la psicología mencionadas más arriba sobre el placer del espectador ante el sometimiento: los espectadores sabían que iban a ser secuestrados, y aún así decidieron arriesgarse a ello, pasase lo que pasase. Es cierto que el propio anuncio en el periódico, haciendo público el evento, indicaba que no debería haber ningún tipo de peligro, pero no deja de ser un ofrecimiento por parte del espectador a formar parte de un acto en cierto modo agresivo. Y lo más llamativo es que lo hace de forma voluntaria: todos los espectadores que asistieron al evento sabían a lo que podían enfrentarse, y aún así decidieron acudir, siendo raptados del espacio expositivo. Esto es también parte de ese morbo de los espectadores del mundo del arte por comprobar dónde están los límites, y hasta dónde están dispuestos a llegar los artistas para completar un proyecto artístico.

Por otro lado, esta acción es un claro ejemplo de arte relacional, pues, tal y como Bourriaud lo describía “el arte es un estado de encuentro”<sup>32</sup>. Además de la coreografía, los maquillajes, y demás, los *Kidnappings* de Marta Minujín son, en esencia, un evento efímero que se produce gracias al encuentro entre los espectadores y los performers que participan en la creación de la obra de arte.

Pero no sólo los espectadores aceptan de forma voluntaria estar sometidos en la obra de Minujín. Lo mismo ocurre en algunas de las obras del ya mencionado Santiago Sierra. Ejemplo de ello es *Habitación de 9 metros cuadrados* (2004). En este caso, un espacio cerrado, sin ventanas ni objetos, se presenta en la sala de exposiciones. El visitante acepta, de forma voluntaria, encerrarse en él durante un tiempo que podía ir desde la media hora hasta las cuatro horas. Antes de entrar al espacio, el propio visitante debía firmar un contrato<sup>33</sup> aceptando las condiciones de quedarse encerrado en la habitación<sup>34</sup>.

De nuevo, podemos pensar, ¿por qué un espectador accedería de forma voluntaria a ser encerrado solo, en un espacio sin ventanas, sin luz, sin nada más que un banco para sentarse, durante una duración indeterminada? Para algunos, este encierro voluntario

27 *ibid*”, p.33.

28 BISHOP, *Artificial...*, op. cit., p. 118.

29 VV.AA.: *Marta Minujín. Happenings y Performances*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015, p. 122.

30 IGLESIAS LUKIN, A.: “A Hostage Situation at the Museum of Modern Art: Marta Minujín’s 1973 Kidnapping”, *MoMa*, 22 de noviembre de 2017, <https://post.moma.org/a-hostage-situation-at-the-museum-of-modern-art-marta-minujins-1973-kidnapping/> (Consultado el 20/5/23).

31 VV.AA. *Marta Minujín...*, op. cit., p. 24.

32 BOURRIAUD, N.: *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 17.

33 Tanto en la pieza de Minujín como en la de Sierra, los participantes firman un contrato para que tanto el artista como la institución se cubran las espaldas ante lo que pueda pasar.

34 “Habitación de 9 metros cuadrados” [https://www.santiago-sierra.com/200403\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/200403_1024.php) (Consultado el 19/5/23).

será una experiencia que le ayudará a conectar consigo mismo, al estar alejado de toda distracción. Incluso puede llegar a ser una vivencia artística única, una especie de revelación que se produce al adentrarse en la pieza de Sierra. Para otros, puede resultar una pérdida de tiempo, pueden incluso no llegar a entender porqué un espectador se prestaría voluntariamente a este encierro. Y es que, en cierto modo, esta pieza se asemeja de alguna manera a un castigo, como cuando éramos niños y nos encerraban en el cuarto sin poder salir. Asimismo, puede relacionarse con el ámbito de la psicología, con esa culpa intrínseca que se encuentra dentro de nosotros aunque no hayamos hecho nada, y que nos hace sentir esa necesidad de recibir un castigo, aunque no lo merezcamos. Sin duda, al igual que todas las obras de Sierra, se trata de una pieza controvertida que da lugar a numerosas reflexiones sobre los límites del arte y la voluntad del espectador, quien en este caso, de nuevo, acepta ser sometido a esa situación incómoda a pesar de haber sido advertido.

#### 2.4. Participación involuntaria

A diferencia de la tipología anterior, existen ciertas obras de arte en las que el espectador se ve inmerso en una situación violenta, incómoda o en cierto modo agresiva, de forma involuntaria, sin saber que se va a enfrentar a ello hasta que se ve inmerso en ella y es demasiado tarde para escapar.

Los primeros ejemplos que se tratarán en este apartado son *La Clausura*, de Eduardo Favario (1939 – 1975, Argentina), y *El Encierro*, de Graciela Carnevale (1942, Argentina). Ambas acciones forman parte del Ciclo de Arte Experimental (1968), un evento que realizó el Grupo de Arte de Vanguardia en Rosario contando con el apoyo económico inicial del Instituto Di Tella<sup>35</sup>, dentro del cual se llevaron a cabo numerosas propuestas transgresoras en las que la participación del espectador era fundamental. Lo que estos artistas buscaban era crear un arte nuevo, experimentar con nuevas formas y materiales e incidir en la importancia del contexto<sup>36</sup>. Aparte de las obras mencionadas, debemos traer a colación la acción de Rodolfo Elizalde y Emilio Ghilioni, en la que simulaban una pelea callejera justo fuera del espacio de la galería, provocando a los visitantes a abandonar la institución

y recreando una escena que podía verse a diario en las calles, fusionando arte y vida<sup>37</sup>, poniendo en peligro al espectador que, sin ser consciente de ello, se acercaba al espacio artístico arriesgándose a formar parte de esa pelea espontánea.

Este ejemplo permite traer a colación a una acción realizada por el ya mencionado artista vasco José Ramón Sáinz Morquillas, *El plano óptico, el espacio virtual, la palabra real* (1982). El artista buscará en sus obras la reacción del público, en ocasiones llegando a extremos como enfrentamientos y peleas entre los espectadores, como ocurrió en esta acción, realizada en la Galería Windsor Kulturgintza de Bilbao. En ella, se invitó a los espectadores a una supuesta conferencia en la que, a pesar de la presencia de varios conferenciantes, ninguno hablaba: no ocurría nada. La gente del público, indignada, comenzó a discutir y el ambiente se volvió tan violento que terminaron pegándose entre sí<sup>38</sup>. En este caso, a diferencia del ejemplo anterior, esa reyerta no fue premeditada, y los propios espectadores la provocaron y se vieron envueltos en ella sin estar contemplado en el planteamiento inicial de la acción.

Volviendo a los ejemplos mencionados más arriba, el primero de ellos, *La Clausura*, tuvo lugar el 9 de septiembre de 1968<sup>39</sup>. En dicha obra, se invitaba al público a una inauguración que tenía lugar en una galería. Cuando los visitantes llegaban a dicho espacio, se encontraban un edificio clausurado, muy deteriorado, incluso con claros signos de abandono, y un cartel que informaba que la obra del artista tenía lugar en la librería Signo de la galería La Favorita. Así, los asistentes se veían obligados a recorrer la ciudad en búsqueda de la obra<sup>40</sup>. En una entrevista con el artista, el periodista describe la acción de la siguiente manera:

“El noticiero de Canal 5 fue. Fue y se encontró con que la cosa parecía ser que no estaba en Córdoba 1365, estaba en otra parte, de otra parte nos mandaron a otra parte más, y el noticiero de Canal 5 tuvo que hacer la nota, tuvo que hacer el *film* de esa exposición. (...) Bueno, llegábamos al primer local, al que anunciaba el afiche y ahí nos decían que clausuraban, que había que ir a la pizarra de tela, fuimos a la pizarra de tela y nos remitían a una librería y en esa librería ¿qué pasaba Favario? Ahí decía que terminaba el recorrido”<sup>41</sup>.

35 VV.AA.: *DESINVENTARIO. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale*. Buenos Aires, Ocho Libros y Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2010, p. 61.

36 MEDINA ESTUPIÑÁN, G. R.: “Imaginar la posibilidad. Entrevista con Graciela Carnevale”. *ArtEz*, N°8, 2019, pp. 12-22, p. 16.

37 BISHOP, *Artificial...*, op. cit., p. 119.

38 LÓPEZ LANDABASO, P.: *La performance como medio de expresión artística. Expresiones actuales en el País Vasco*. País Vasco, Universidad del País Vasco, 2016, p. 96.

39 LUCERO, M. E.: Archivos y voces en el Ciclo de Arte Experimental de Rosario: Ultra-vanguardia y ruptura institucional. Ponencia presentada en *XIV Jornadas Estudios E Investigaciones. Interdisciplinariedad Y Abordajes Teórico-Metodológicos En La Historia De Las Artes*, 14 – 16 de abril de 2021, Buenos Aires.

40 VV.AA.: *Déjame que te cuente. Eduardo Favario*. Argentina, Museo de la Memoria, 2021, p. 16.

Con este recorrido, en el que el visitante es privado y marginado de la contemplación de la obra artística, Favario pretendía que fuese el propio espectador quien la crease, al realizar ese recorrido que, en realidad, no llevaba a ningún sitio. Para él, este proyecto no era un simple juego o pasatiempo, sino que iba más allá, y así lo explicaba en el panfleto que entregaba en el final del recorrido: se trata de una reflexión del lugar de uno mismo con respecto a la obra y la forma en la que esta se desarrolla<sup>42</sup>. Se trata, de nuevo, de integrar la obra en la vida misma, no de encerrar un objeto material en un museo y que este sea venerado por quienes lo contemplan. De este modo, se busca provocar una reflexión, crear una experiencia, todo ello fuera de las instituciones típicas del mundo del arte, sirviéndose de esa incomodidad del espectador que está siendo usado, de forma involuntaria, para completar el proyecto artístico<sup>43</sup>.

La segunda obra mencionada, *El Encierro*, tuvo lugar el 7 de octubre de 1968, y plantea también una reflexión sobre el espacio expositivo, pero de una manera bastante peculiar. En este caso, también la galería se presenta cerrada, pero con los asistentes al evento en su interior. Graciela Carnevale cierra el local con llave y deja dentro a los asistentes, causando con ello cierto nerviosismo y agobio<sup>44</sup>. Al igual que el cubículo que crea Sierra, pero en el que los visitantes se encierran de forma voluntaria, la galería seleccionada por Carnevale era un espacio vacío, con las paredes despojadas de cualquier tipo de adorno, con la diferencia de que en este caso había una gran cristalera en una de ellas. Esta permitía ver a los encerrados desde el exterior, como si los viandantes estuvieran contemplando un escaparate que tuviera vida propia.

Así, los espectadores son obligados a participar, marginados de nuevo de experimentar la obra de arte que creían que iban a ver. En realidad, ellos mismos se convierten en la obra misma, un mero objeto de contemplación en contra de su voluntad. Con esta acción, la autora se arriesgaba a que los acontecimientos se torciesen, a que la obra no tuviese éxito, a que los visitantes no reaccionasen bien... Finalmente, de nuevo, la obra supone más bien un experimento sociológico o psicológico, para ver hasta dónde están dispuestos a llegar

dichos espectadores. Ese juego con los límites del arte y la incomodidad del espectador están muy presentes y, de nuevo, dan lugar a resultados satisfactorios, puesto que se acabó cumpliendo el objetivo original del proyecto. Así, en resumen:

“Graciela Carnevale encerró a quienes asistieron a la inauguración de su muestra, aguardando a que alguien rompiera el vidrio de la galería para poder escapar, en una metáfora performativa de la ansiada liberación política, que era al mismo tiempo una declaración programática sobre cómo hacer uso de las herramientas de la vanguardia artística radicalizada para efectuar una salida a un mundo que debería ser también radicalmente experimentado y transformado<sup>45</sup>.”

Efectivamente, fue uno de los espectadores que se encontraba en el exterior quien rompió el vidrio de la galería, y *El Encierro* terminó con la intervención de las autoridades<sup>46</sup>.

Se mencionará, para terminar con esta tipología, una obra de Mainer López y otras creaciones del ya mencionado Santiago Sierra. Todas las manifestaciones que se tratarán a continuación presentan un impedimento para el visitante a la hora de acceder al espacio expositivo: al espectador se le niega su derecho a entrar en estos espacios, en algunas ocasiones creando una especie de juego y, en otras, haciendo referencia a cuestiones relacionadas con su propia identidad.

En la producción artística de Mainer López (1975, San Sebastián) encontramos toda una serie de obras en las que el público es el protagonista de la acción: sin su participación, el proyecto artístico no podría existir. Para la mayoría de sus proyectos, la artista convoca a los espectadores a realizar una acción, actuando ella como una especie de gestora o directora. Dentro de su producción, hay un ejemplo que llama especialmente nuestra atención para el tema que estamos tratando: *Entrada libre*, acción llevada a cabo en el MUSAC (León) en 2011. Según la propia descripción de la página web de la artista: “El proyecto consiste en crear un momento en apariencia casual en el que por un instante se bloquea la entrada al Museo<sup>47</sup>.”

41 LUCERO, *op. cit.*

42 ALBERRO, A., & STIMSON, B.: *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MIT Press, 2009, p. 72.

43 LUCERO, *op. cit.*

44 ALBERRO, A. & STIMSON, B., *op. cit.*, p. 76.

45 VV.AA.: *DESINVENTARIOS...*, *op. cit.*, p. 60.

46 “*ibid*”, p. 152.

47 “*Entrada libre*” <https://www.mainerlopez.com/portfolio/entrada-libre/> (Consultado el 14/5/23).

De este modo, tanto los usuarios que estuviesen pasando por ese lugar en dicho momento, como los visitantes que tuviesen intención de entrar al museo, se ven negados de esa posibilidad, teniendo que esperar a que la performance que se está llevando a cabo (y de la que ellos no han elegido formar parte) termine. Todo esto sin ser conscientes de que una obra de arte se está ejecutando: si vemos las fotografías, comprobamos cómo, a partir de una serie de gestos y acciones “casuales”, los performer crean una especie de cadena humana que genera una barrera, un bloqueo, que niega la entrada. De este modo:

“(…) es un proyecto que juega con el límite entre lo casual y lo imposible, entre lo desapercibido y lo evidente, al mismo tiempo que evidencia la capacidad que tienen las personas de transformar el espacio urbano y de crear ciudad a partir de su uso, al poner en cuestión el límite de las normas y de su aplicación”<sup>48</sup>.

Así, el espectador es privado (aunque en este caso sólo durante un momento) de su derecho de acceder a un edificio público como es el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. También se encuentra aquí, al igual que en los dos ejemplos anteriores, una reflexión sobre el espacio público, sobre las instituciones del mundo del arte y sobre el desarrollo del arte fuera de las paredes del museo, y sobre esa realidad que, en muchas ocasiones, nos impide considerar arte todo lo que escapa de esos muros del célebre y sagrado cubo blanco. De este modo, no pensamos en la posibilidad de estar ya contemplando (y formando parte) de un proyecto artístico antes de cruzar la puerta de estas instituciones. De forma similar a los ejemplos anteriormente mencionados, se provoca esa incomodidad del espectador, en este caso de forma menos violenta, pero igualmente creando esa molestia al espectador.

Dentro de esta categoría de participación involuntaria en la que los espectadores son vetados del acceso a un espacio concreto, debemos mencionar también algunas de las obras de Santiago Sierra. Uno de estos ejemplos es *Placa para puerta* (2006), que prohibía el paso a todos los miembros de la sociedad que cumplieren con alguna de las características que enumera: fumadores, alcohólicos, adictos a las drogas, sordos, mudos o personas con discapacidad, enfermos mentales, mujeres embarazadas, estudiantes, personas sin una cuenta bancaria, prostitutas, inmigrantes, desempleados, mentirosos...

Si nos detenemos a leer lo que describe, podemos ver que, prácticamente, todos los miembros de la sociedad quedan excluidos. A pesar de que es el artista quien se atreve a plasmarlo con palabras en esa placa, la obra no deja de ser un reflejo de las realidades que viven la gran mayoría de personas migrantes cuando se alejan de su hogar para irse a vivir a otro lugar. En muchas ocasiones se les niega el derecho a un hogar, un empleo, o incluso la entrada a ciertos lugares o establecimientos, únicamente por su procedencia. De este modo, con esta obra Sierra provoca en el espectador esa empatía que le hace ponerse en el lugar de esas personas, aunque sea por un momento, desplazando la visión individualista tan presente en el mundo del arte y en la sociedad misma, poniendo atención en el otro y las problemáticas que le rodean. En definitiva, encontramos en esta obra lo definido por Rancière: “los dispositivos del arte se presentan directamente como proposiciones de relaciones sociales”<sup>49</sup>.

Algo similar, aunque con un cierto tono más violento, desarrolla en *Muro cerrando un espacio* (2003), su intervención en el pabellón español de la Bienal de Venecia. Aquí, crea un espacio (en el que, realmente, no hay nada que ver), al que solo se permite acceder a aquellos visitantes que posean el DNI español: con esto, excluye a todo el resto de la población.

De nuevo, con esta obra, Sierra plantea esa crítica social que se mencionaba más arriba. Esta crítica está muy presente en muchas de sus acciones, en las que suele trabajar con inmigrantes. Además, si pensamos en lo que hemos comentado al inicio, estas obras nos remiten a esa exclusión que sufrían las personas que no pertenecían a la élite en los primeros museos, y que sentían esa incomodidad cuando se disponían a entrar en ellos, por no formar parte de las clases altas de la sociedad.

Continuando con esta tipología, se podrían enumerar diversos ejemplos de este tipo de obras en la producción del artista, como *Espacio cerrado con metal corrugado* (2002), en el que se cerró la galería Lisson durante tres semanas para su “inauguración”<sup>50</sup>, o *2 cilindros de 250 x 250 cm cada uno, compuestos de carteles arrancados* (1994), en la que dos cilindros creados con carteles arrancados previamente de la calle bloqueaban el acceso al espacio expositivo, entre otras. En palabras de San Martín:

48 “La proyección 'Entrada libre', de Mainer López este sábado en el MUSAC” *El Mundo*, 10 de diciembre de 2011, <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/10/leon/1323519111.html> (Consultado el 17/5/23).

49 RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 71.

50 “Espacio cerrado con metal corrugado”, [https://www.santiago-sierra.com/200211\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/200211_1024.php) (Consultado el 17/5/23).

“Santiago Sierra ha ideado algunas piezas en las que literal o simbólicamente el espectador queda fuera de la obra de arte, cerrando violentamente el circuito del arte. Muchas de sus piezas se sitúan en clara oposición también a las estrategias inclusivas del arte relacional, que plantean una forma de ecumenismo de participación y, en muchos casos, algo así como un modelo o una isla de inclusión democrática en la selva excluyente del neoliberalismo. Sierra ha desarrollado una línea coherente y radical de exclusión del público, una discriminación que reproduce en el interior del sistema del arte las exclusiones de todo tipo que se producen en el mundo real”<sup>51</sup>.

Es decir, Santiago Sierra forma parte de ese arte participativo y relacional que se está tratando en el presente artículo, pero su manera de hacerlo, en todas estas obras, es plasmando la exclusión del espectador, la relación que se convierte en una no-relación. Con ello, sigue las características anunciadas para estas corrientes artísticas, aunque lo hace rompiendo las normas establecidas.

Quizá uno de los ejemplos más incómodos en la obra de Sierra dentro de esta tipología es *Público transportado entre 2 puntos de la ciudad de Guatemala* (2000). Aquí encontramos similitudes con los *Kidnappings* de Marta Minujín, pero llevados al extremo, pues el espectador no estaba advertido ni había accedido a colaborar. La descripción de la obra en la página web del artista dice lo siguiente:

“Un transporte de carga escolar fue habilitado para clausurar la visibilidad desde el interior. Se opacaron la totalidad de las ventanas con plástico adhesivo y se separó al pasaje del conductor mediante una mampara de cartón. El público de la galería no fue advertido de lo que allí sucedería, sólo se le rogó que subiera al transporte. Una vez allí y sin que pudieran percatarse de la ruta, se les llevó a un área marginal de la ciudad. El viaje duró 45 minutos de suma incomodidad debido a las altas temperaturas”<sup>52</sup>.

De nuevo, vemos un claro tono social, como en todas las obras de Sierra, y la reivindicación por los secuestros que tienen lugar día a día en este territorio. Pero para llevar a cabo esta reivindicación, realiza una acción extrema, en la que los espectadores son realmente “secuestrados” (aunque devueltos posteriormente sin daño a su lugar de origen), privados

---

51 SAN MARTÍN, F. J.: *op. cit.*, pp. 53 - 55.

52 “Público transportado entre 2 puntos de la ciudad de Guatemala”, [https://www.santiago-sierra.com/20001\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/20001_1024.php) (Consultado el 18/5/23).

## CONCLUSIONES

En conclusión, como se ha visto a lo largo de este breve análisis, la participación no siempre conlleva algo positivo. Resulta interesante cómo, detrás de algunas de estas acciones se esconde, como se comentaba, la satisfacción del espectador a ser sometido por el artista. Este sigue siendo, en estos casos, una figura superior, con más poder, al que se le permite hacer lo que quiera, pues así lo han deseado los espectadores y el propio sistema del arte. A pesar de que las características del arte participativo expongan que creador y espectador se encuentran al mismo nivel, en muchas de estas obras puede comprobarse que no es así. Prueba de ello es el ya comentado hecho de que son los artistas quienes pasan a tener un renombre en la historia del arte, no los participantes de sus obras, que caen en el olvido.

Del mismo modo, todas estas acciones pueden englobarse en lo que Bourriaud denomina arte relacional, pues la base de la obra se encuentra en la creación (para bien o para mal) de esa relación con el espectador. Así, en palabras del autor: “El problema ya no es desplazar los límites del arte, sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global”<sup>52</sup>. Y es que, al fin y al cabo, eso es lo que buscan estas obras: jugar con los límites, ver hasta dónde pueden llegar el arte y el espectador, traspasando en muchas ocasiones barreras que nos hacen cuestionarnos nuestros propios valores éticos.

Lo que se ha perseguido con este estudio ha sido también, de alguna forma, destruir esa visión tan idealizada del arte participativo que puede encontrarse en el análisis de muchas de las obras que pertenecen a este movimiento. Es cierto que la oportunidad de crear, de ser una parte activa en algo que normalmente se nos niega (como es la obra de arte), puede resultar altamente satisfactorio, y nos hace sentir que somos un elemento relevante en estas manifestaciones. Pero no siempre es así: en ciertas obras, como se ha ido analizando, la participación no es en ningún caso satisfactoria, y aunque el resultado de la obra sí lo sea, debemos tener en cuenta si vale la pena romper o jugar con ciertos valores éticos para conseguirlo.

---

53 BOURRIAUD, *op. cit.*, p. 34.

## BIBLIOGRAFÍA

“68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo”, [https://www.santiago-sierra.com/200010\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/200010_1024.php) (Consultado el 12/5/23).

“9 formas de 100x100x600 cm creadas para ser sostenidas en perpendicular a la pared”, [https://www.santiago-sierra.com/200208\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/200208_1024.php) (Consultado el 12/5/23).

“Entrada libre”, <https://www.maiderlopez.com/portfolio/entrada-libre/> (Consultado el 14/5/23).

“Espacio cerrado con metal corrugado”, [https://www.santiago-sierra.com/200211\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/200211_1024.php) (Consultado el 17/5/23).

“Habitación de 9 metros cuadrados”, [https://www.santiago-sierra.com/200403\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/200403_1024.php) (Consultado el 19/5/23).

“La proyección 'Entrada libre', de Maider López este sábado en el MUSAC” *El Mundo*, 10 de diciembre de 2011, <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/10/leon/1323519111.html> (Consultado el 17/5/23).

“Público transportado entre 2 puntos de la ciudad de Guatemala”, [https://www.santiago-sierra.com/20001\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/20001_1024.php) (Consultado el 18/5/23).

AGUILAR RAMÍREZ, M. G.: *El arte participativo: La participación como estrategia creativa en la instalación, el arte de acción y el arte público*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, 2010.

ALBERRO, A., & STIMSON, B.: *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MIT Press, 2009.

ARRAZOLA-OÑATE, T.: *Creación colectiva: Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*, Universidad del País Vasco, Departamento de Pintura, 2012.

AZNAR, Y., & MARTÍNEZ, P.: (2012). *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2012.

BERNAT, R., & DUARTE, I.: *Querido público. el espectador ante la participación: Jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia, Centro Párraga, CENDEAC, Elèctrica Produccions, 2009.

BISHOP, C.: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso, 2011.

BISHOP, C.: *Participation*, Londres, Whitechapel, 2006.

BLASCO, S., INSÚA, L., CARRIÓN, J., Y CRESPO, D.: *Glosario imposible: Obra*, Madrid, Hablarenarte, 2016.

BOURRIAUD, N.: *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

CLARAMONTE, J.: *Arte de contexto*, Donostia, Nerea, 2010.

IGLESIAS LUKIN, A.: “A Hostage Situation at the Museum of Modern Art: Marta Minujín's 1973 Kidnapping”, *MoMa*, 22 de noviembre de 2017, <https://post.moma.org/a-hostage-situation-at-the-museum-of-modern-art-marta-minujins-1973-kidnapping/> (Consultado el 20/5/23).

LACY, S.: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Washington, Bay, 1995.

LÓPEZ LANDABASO, P.: *La performance como medio de expresión artística. Expresiones actuales en el País Vasco*. País Vasco, Universidad del País Vasco, 2016.

LUCERO, M. E.: Archivos y voces en el Ciclo de Arte Experimental de Rosario: Ultra-vanguardia y ruptura institucional. Ponencia presentada en *XIV Jornadas Estudios E Investigaciones. Interdisciplinarietà Y Abordajes Teórico-Metodológicos En La Historia De Las Artes*, 14 – 16 de abril de 2021, Buenos Aires.

MATARASSO, F.: *A Restless Art: How Participation Won, and Why it Matters*. Londres, Calouste Gulbenkian Foundation, UK Branch, 2019.

MEDINA ESTUPIÑÁN, G. R.: “Imaginar la posibilidad. Entrevista con Graciela Carnevale”. *ArtEz*, N°8, 2019, pp. 12-22.

MORAZA, J.L.: *Cualquiera, todos, ninguno. Más allá de la muerte del autor: seminario sobre la experiencia moderna*. San Sebastián, Diputación de Gipuzkoa, 1991 – 1992.

MORIENTE, D.: “Santiago Sierra: Ocultar y desvelar. una genealogía de la dominación”, *Asociación Aragonesa De Críticos De Arte*, N° 7, 2009. <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=190> (Consultado el 15/5/23).

PUELLES ROMERO, L.: *Mirar al que mira: Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid, Abada, 2011.

RANCIÈRE, J.: *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago, 2010.

RIBEIRO DOS SANTOS, R.: “Casos de sociología del arte. Santiago Sierra: El arte como metáfora del trabajo”. Universitat Oberta De Catalunya, septiembre de 2021 <http://arts.recursos.uoc.edu/casos-sociologia/es/santiago-sierra-el-arte-como-metafora-del-trabajo/> (Consultado el 16/5/23).

SAN MARTÍN, F. J.: *Guía para el arte del siglo XXI*. Bilbao, BilbaoArte, 2019.

VV.AA.: *Déjame que te cuente. Eduardo Favario*. Argentina, Museo de la Memoria, 2021.

VV.AA.: *DESINVENTARIO. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale*. Buenos Aires, Ocho Libros y Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2010.

VV.AA.: *Marta Minujín. Happenings y Performances*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015.

VV.AA.: *Marta Minujín. Obras 1959 - 1989*. Buenos Aires, Malba - Fundación Constantini, 2010.