

NUEVOS ESPACIOS PARA EL ARTE

José A. Sánchez

Mi intervención no está construida desde la teoría, sino desde la práctica y desde el proyecto. No desde la práctica artística, sino desde la proximidad a los artistas y a la problemática de la mediación entre creadores y público. Esta experiencia se concreta en los últimos años en la organización de dos eventos. El primero, *Desviaciones*, fue un ciclo dedicado a las artes del cuerpo (danza, arte corporal, instalaciones interactivas...) dirigido por dos coreógrafas, La Ribot y Blanca Calvo. Durante cinco años, se presentaron en Madrid trabajos de artistas contemporáneos europeos y americanos (del norte y el sur) en la sala cuarta pared, el Circulo de Bellas Artes y Casa de América. Lo que empezó siendo un ciclo dedicado a la nueva danza se convirtió en una programación singular que no necesitaba ser etiquetada: el público aceptó pronto que *Desviaciones* debía ser entendido como una programación de trabajos artísticos que se situaban en zonas fronterizas y que resultaban de una disposición arriesgada desde el punto de vista creativo. Además de esto, *Desviaciones* se caracterizaba por dos rasgos importantes en este momento: se trataba de un proyecto organizado por artistas y apoyado por un colectivo independiente; y se proponía no sólo presentar trabajos, sino generar un contexto adecuado de recepción.

1. CONTEXTOS

La necesidad del contexto fue clara desde el principio. En cierto modo, el proyecto de *Desviaciones* se entendía como la creación de un contexto: un contexto para la presentación de las piezas de los creadores españoles. Se trataba de dar a conocer obras desconocidas en España (y al principio no demasiado conocidas tampoco en Europa) y que al mismo tiempo estas obras contextualizaran las nuevas propuestas de los creadores españoles, de modo que unas obras se apoyaran en otras y facilitaran la recepción por parte del espectador. Pero también había una voluntad de crear un contexto de debate adecuado, que implicaba tanto la organización de largos coloquios con los creadores como conferencias y mesas redondas con participación de críticos, académicos y artistas.

Creo que el contexto funcionó. Y que el planteamiento se adecuaba al tipo de trabajos que se presentaron en *Desviaciones*. Por una parte, *Desviaciones* despertaba la curiosidad de un público inquieto, que se acercaba a las salas de presentación con una actitud abierta, sabiendo que determinadas propuestas podrían no interesarle, incluso disgustarle, pero que aun así estaban proponiendo un tipo de discursos que tenían continuidad en el resto de la programación, y que en ella con seguridad encontraría ideas, placer estético o simplemente diversión inteligente. Por otra parte, los espectadores sabían que su acercamiento no sería exclusivamente receptivo, sino que tenían oportunidad en todo momento de respon-

der a los artistas, bien en los coloquios, bien de forma directa durante los días del encuentro.

El contexto aportaba una garantía de profundización en las propuestas individuales al tiempo que la posibilidad de reconstruir la continuidad de todas ellas. Funcionaba al mismo tiempo como un instrumento para llegar más lejos en la recepción de las obras y como una garantía de seguridad, tanto para el espectador como para el artista. Garantía para el espectador, porque en ningún momento se vería completamente defraudado: aquellas piezas que no le satisficieran podía entenderlas como capítulos necesarios aunque no demasiado interesantes de un discurso. Garantía para el artista: porque su trabajo no iba a ser recibido por un público desinformado, sino por un público dispuesto a adaptar sus mecanismos receptivos a la propuesta formulada, un público más interesado por los procesos de construcción y composición que por los resultados a los que se llega en un momento dado.

Indudablemente, el contexto puede ser cuestionado en la medida en que implica crear protecciones y, por tanto, barreras, entre la producción artística y la sociedad. Efectivamente, el contexto es una protección. Es algo más que un marco. Un festival, por ejemplo, puede ser un marco. Un marco que por ejemplo invite al público acercarse a determinado tipo de espectáculos como espectáculos veraniegos, espectáculos latinoamericanos o espectáculos que hay que ver... Pero Desviaciones no se planteaba como un festival y, por tanto, no meramente como un marco. Más que enmarcar, pretendía generar un espacio discursivo y experiencial en el que las propuestas de los artistas pudieran ser leídas con máxima atención a sus lenguajes y a sus procesos. Evidentemente, para conseguir esa concentración en las obras singulares y para conseguir cerrar el discurso colectivo era necesaria la protección.

En el caso de Desviaciones la protección era necesaria. La creación de un espacio paralelo era necesaria. Pero no siempre lo es. Incluso, probablemente, algunas de las propuestas presentadas en Desviaciones no requirieran un contexto y podrían funcionar en una relación directa, inmediata, brutal con el público. Obviamente, su recepción sería distinta. Y esto es lo que me interesa subrayar. Yo creo que el contexto era necesario al principio, porque las propuestas de aquellos artistas no eran aceptadas fácilmente, porque eran descalificadas como “esto no es danza”, “esto no es teatro” o “esto no es arte”. Y porque además en algunos casos se trataba de piezas que iniciaban procesos de búsqueda. Por eso había que protegerlas, de los ataques de la crítica y de la institución; y de su recepción como espectáculos formalizados. El contexto era necesario debido a la fragilidad de los procesos: no de las obras singulares, que podían ser ya obras maestras (como las *Piezas distinguidas* de La Ribot o *Nom donné par l’auteur*, de Jérôme Bel), sino por la fragilidad de las trayectorias, que podían ser quebradas o influenciadas por una mala recepción.

Cinco años después, el contexto necesario en ese momento se hizo innecesario. Y para algunos espectáculos de esos mismos artistas podría haber sido incluso dañino. Por ejemplo, *Nom donné par l’auteur* (1994), de Jérôme Bel resulta mucho más accesible en un espacio contextualizado, ya que es la primera pieza creativa de Bel, un trabajo sumamente conceptual, resultado de meses de investigación de la sala de ensayos, y que propone al

espectador un juego lingüístico con pocas concesiones espectaculares. *The show must go on* (2001), también de Jérôme Bel, funciona mucho mejor fuera de contexto, o mejor, en el contexto de una programación convencional. Porque todo el discurso conceptual sobre los componentes básicos de la teatralidad sobre los que Bel había comenzado a trabajar en el 94 ha sido reelaborado en forma de un discurso espectacular que deconstruye la espectacularidad, y que se basta a sí mismo en relación con el público en general. Es decir, el trabajo de Jérôme Bel resulta mucho más efectivo cuando se presenta ante un público *no preparado* para una propuesta de ese tipo, porque se trata de enfrentar al público consigo mismo, con la teatralidad y con el juego. Indudablemente, el público *preparado* disfruta igualmente, pero además el espectáculo tiene es sumamente eficaz (guste o no) en relación con el público habitual de un gran teatro.

No se trata de que los artistas que empiezan necesiten un contexto y aquellos que ya cuentan con un discurso elaborado no. A veces es así, como en el caso de Bel. A veces es a la inversa. Depende del tipo de espectáculos. Y de lo que se trata es de disponer de una multiplicidad de contextos, o bien de flexibilidad dentro de una misma institución para generar divesos contextos de recepción que impliquen un mayor o menor grado de mediación entre el trabajo artístico y el público, un mayor o menor grado de protección, un mayor o menor grado de autonomía, que puede ser entendida como aislamiento...

Situaciones, el proyecto que dirigí en Cuenca durante tres años, también se planteaba la cuestión del contexto, en un doble sentido. En este caso, a diferencia de Desviaciones, exclusivamente centrado en las artes corporales, se trataba de un festival multidisciplinar, en el que se apostaba por la creación joven. Se trataba de ofrecer a los creadores un contexto adecuado para la presentación de sus obras y un tiempo de encuentro y reflexión sobre su proceso. Se trataba al mismo tiempo de dar protagonismo a los más jóvenes y de propiciar un diálogo entre artistas de diversas disciplinas y distintas generaciones.

La primera edición (octubre de 1999) reunió en Cuenca a más de trescientos participantes. El edificio de la Facultad de Bellas Artes, donde se gestó el proyecto, se convirtió en un improvisado centro de arte contemporáneo: aulas vacías y pasillos sirvieron de salas de exposiciones o proyección, escenarios provisionales, archivos de documentación, lugares de encuentro o talleres efímeros. En paralelo, los escaparates del centro comercial fueron intervenidos por jóvenes artistas, se pudo visitar un poblado chabolista instalado por un grupo de artistas de la Facultad a escasos kilómetros de Cuenca, se vieron acciones en lugares insólitos, actuaciones en el teatro Auditorio y un excepcional concierto de Carlos Santos en la iglesia de san Miguel (esa misma iglesia en la que en el año 1993, Ángel González y Horacio Fernández habían convocado a un centenar de artistas plásticos para debatir sobre *La situación* del arte español).

Un año y medio después, en abril de 2001, se celebró la segunda edición. Un número similar de participantes acudieron a la cita. Pero sus obras ya no se vieron en la Facultad, sino en toda la ciudad, especialmente en el casco histórico, intentando una ocupación artística del mismo, tal como desde el principio habíamos imaginado. Junto a espacios habilitados para fines específicos, como el Teatro Auditorio o las salas de exposiciones del MIDE (hoy Fundación Antonio Pérez) y la UIMP, se utilizaron edificios muy diversos

para albergar exposiciones, instalaciones, actuaciones y conciertos. La ocupación más espectacular fue la del convento de las Angélicas (vendido por las monjas a la Diputación y en ese momento aún sin rehabilitar como sede de la futura Escuela de Artes), donde estudiantes y artistas jóvenes hicieron suyas las celdas (incluida la de castigo), el refectorio, el claustro, la capilla y otras dependencias conventuales que, albergaron intervenciones plásticas, instalaciones, exposiciones, vídeo-instalaciones, acciones, presentaciones coreográficas e, incluso, un pase de modelos. Pero también se ocupó la antigua Torre de los Hurtado de Mendoza (popularmente conocida como “Casa del Gitano”), aneja al Museo de la Ciencia, donde un grupo de artistas internacionales intervino sobre las trece pequeñas estancias, divididas en seis plantas. En el ático de la casa se presentaron obras de arte electrónico y conciertos de pequeño formato. También hubo conciertos en el Planetario del Museo de la Ciencia y en la recién restaurada Iglesia de santa Cruz (actualmente centro de artesanía), donde se presentaron posteriormente tres piezas coreográficas. Teatro y danza hubo en el Auditorio y las conferencias y coloquios se distribuyeron entre las salas de la UIMP, el Auditorio y el Museo de las Ciencias.

En la última edición de Situaciones organizamos unas jornadas de reflexión, similares a éstas, en las que se abordó el tema “Nuevos modos de producir y comunicar el arte”. Me gustaría recuperar en este momento algunas de las ideas que allí se formularon. Por parte de los gestores, se insistió en tres cuestiones básicas: la búsqueda de la centralidad, la cultura del proyecto y la defensa del espacio público. Jordi Balló comenzó su reflexión con una apuesta por la centralidad. La centralidad tendría que ver con la voluntad y la capacidad de plantear cuestiones o problemas sobre los que se hable, debata o haga. Es algo que no tiene que ver necesariamente con la cantidad de dinero ni con el grado de difusión, sino con la voluntad. “Es un objetivo sustancial, por el cual vale la pena esforzarse” (Balló 2003, 117)

La apuesta por la centralidad trata de superar la vocación marginal o tendencia hacia la marginalidad de muchas de las propuestas independientes en el ámbito de la cultura, pero también proponerse como alternativa a la abdicación de la centralidad por parte de numerosas instancias públicas así como de los medios de comunicación. La centralidad es incompatible con lo marginal, pero no con “lo menor”, tal como fue definido por Deleuze y Guattari. Es decir, que se puede alcanzar la centralidad sin necesidad de hipotecar el discurso o la propuesta propia en la conquista de un nuevo centro. No se trata de situarse en el centro, sino de conseguir que los discursos que se lanzan se conviertan en objeto de discusión y de acción y, por tanto, tengan eficacia desde el punto de vista cultural, social y/o político. Por otra parte, cuando se habla de centralidad, siempre hay que referirla a un contexto (que puede ser vecinal, local, regional... o bien social, cultural, etc.).

La segunda cuestión tiene que ver con la cultura del proyecto. Esto es algo que efectivamente se ha perdido en muchas dimensiones de nuestra actividad social y cultural, y muy especialmente en el ámbito público. La fijación de estructuras que simplemente generan programas preestablecidos o bien atienden propuestas singulares en forma de subvenciones que se reparten como migajas es incompatible con la cultura del proyecto. La estructura de la administración resulta, salvo contadas excepciones, incompatible con los proyectos. Estos surgen más bien de colectivos independientes: y es que sólo la alianza de

una idea clara, una voluntad de trabajo creativo y la capacidad de adaptarse a las derivas del proyecto hacen posible su éxito. Cuando hablamos de “proyecto” no estamos hablando tanto de proyectos de creación singulares cuanto de proyectos culturales colectivos con vocación de centralidad y una cierta continuidad en el tiempo (sea por su periodicidad, por su duración o su incidencia). Ejemplos de proyectos desarrollados en el CCCB de Barcelona son el Sonar o In Motion. Desviaciones fue también un proyecto de este tipo. También lo fue *El fantasma y el esqueleto*, de Pedro G. Y muchas de las actividades organizadas por Mestizo en Murcia.

Lo que se plantea entonces es cómo pensar y desarrollar proyectos que mantengan su independencia, pero que puedan ser apoyados o acogidos por diversas instituciones privadas o públicas. Y cómo podemos convencer a la administración de la necesidad de adaptar sus estructuras a la cultura del proyecto. El CCCB de Barcelona es un caso ejemplar de institución pública que funciona gracias a una constante colaboración con colectivos y personas que generan proyectos. Sus responsables lo tienen muy claro, y el propio Jordi Balló decía que “la belleza de la construcción independiente radica justamente en esa cultura del proyecto, esa idea de que las cosas no se hacen con espíritu clientelista, no empiezan ni terminan en una institución.” (Balló, 2003, 124) Evitar el clientelismo propio del sistema de subvenciones, pero al mismo tiempo ofrecer unas mínimas condiciones de continuidad que permitan la maduración y eficacia social y cultural de los proyectos que se aprueban. Obviamente, para el desarrollo de una política cultural pública basada en el proyecto son necesarios algo más que administradores o políticos, son necesarios gestores creativos con vocación de centralidad.

La vocación de centralidad, como antes he dicho, no tiene que ver con el deseo de figurar. La centralidad de lo menor va asociada a una dispersión del sujeto, a un énfasis en el sujeto colectivo. Un caso paradigmático de ello es Arteleku. Aunque todos sabemos que Arteleku funciona gracias al empeño y la inteligencia de un gestor creativo llamado Santi Eraso, la centralidad alcanzada por Arteleku tiene que ver con los proyectos generados o acogidos desde allí por muy diversas personas, y por la capacidad de la institución de proyectar la fuerza que esos proyectos en sí mismos contenían. Arteleku pertenece a la Diputación de Guipuzkoa y es, por ello, un espacio público, pero un espacio público sorprendentemente liberado de las rigideces administrativas, lo cual le sigue permitiendo ser un lugar interesante en el contexto artístico nacional.

En su intervención en Cuenca, Santi Eraso hizo una defensa contundente del espacio público como espacio de libertad. Y, en un tiempo de privatizaciones y adaptación de la administración a funcionamientos empresariales, llamó a una reapropiación de lo público. Una defensa de lo público que en muchos aspectos es complementaria con la apuesta por la centralidad. “Nadie puede negar -escribía Eraso- que ahora mismo la diversidad de prácticas culturales está seriamente amenazada por la definitiva mercantilización de la cultura mediante la comercialización de todas las experiencias culturales. Las grandes empresas tratan de acceder a todas ellas para convertirlas en productos de inmediata rentabilidad. Una de las grandes cuestiones para los años venideros es comprobar si podemos sobrevivir a una amplia reducción de la esfera estatal y de la cultura pública. En un mundo en el que el acceso a la diversidad cultural está cada vez más mediado por las grandes

empresas globales, la cuestión del poder institucional y la libertad de elección resulta más importante que nunca.”

Obviamente, Santi Eraso estaba hablando de un tipo de instituciones públicas que bajan desde un concepto democrático de lo público, dirigidas por gestores que renuncian al protagonismo derivado del propio cargo (lo cual no quiere decir que no lo puedan tener por su actividad intelectual, etc.), que conciben el espacio público como un espacio que debe ser devuelto a los agentes sociales sin por ello caer en la demagogia o en la debilidad del satisfacer a todos.

Estas reflexiones o reivindicaciones de los gestores no fueron necesariamente compartidas por los artistas, tal vez porque espacios públicos como Arteleku o el CCB siguen siendo excepcionales. De ahí el desinterés de muchos artistas por la inscripción de su obra en determinados contextos y la opción por formas de organización alternativas, algunas desde lugares periféricos o incluso externos, otras desde una interacción cínica con la institución artística. Para Asier Pérez, que estuvo presente en una de las mesas de debate de Situaciones el pasado año, la búsqueda de la centralidad de la que antes hablábamos no pasa tanto por la posibilidad de presentar en espacios artísticos centrales (como el Palais de Tokyo) propuestas artísticas que plantean modelos de organización social alternativos cuanto por dedicar el esfuerzo creativo a la transformación de la percepción social de un modo directo, hasta el punto de que su empresa, Aporama - Funky Projects ya no se plantea como una oficina de producción artística, sino como una empresa que puede trabajar para diversos tipos de organismos, compañías privadas o instituciones fuera del ámbito del arte. Es de ese modo, asegura Asier, cómo el artista puede volver a tener una incidencia real en la transformación de lo social: no buscando la centralidad en el debate, sino la eficacia en la acción.

2. LA COMPLEJIDAD DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Desde la perspectiva de la gestión cultural, es preciso que partamos de una asunción de la complejidad si queremos ser capaces de ofrecer a la sociedad una mediación eficaz entre la actividad artística y la problemática social o cultural. Sin ánimo de exhaustividad, me gustaría subrayar tres dimensiones por lo general no suficientemente consideradas por parte de las instituciones culturales, que lastran la comunicación entre las propuestas artísticas y los discursos sociales.

- **Lo transdisciplinar.** Desde los años sesenta, resulta difícil encasillar a un artista en un medio. Aunque sigan existiendo pintores profesionales y fotógrafos profesionales, cada vez es más frecuente encontrar artistas que desarrollan sus ideas en diversos soportes y que trasladan de un soporte a otro conceptos específicos de cada uno de ellos. De esos soportes no se excluyen otras formas de visualidad (la publicidad, la televisión) e incluso el trabajo con medios no visuales (el sonido, la palabra, la acción cotidiana...) No se trata ya de prácticas multidisciplinares, sino de la transición de los artistas de un medio a otro incluso en el interior de un mismo proyecto, hasta el punto de que puede resultar paradójico seguir denominando artista visual a alguien cuya obra no es visible

(sino, tal vez, legible o audible) o bailarín a alguien que no se mueve o incluso está ausente de escena.

Lo transdisciplinar puede afectar a territorios aparentemente tan alejados como la poesía y la ciencia. En su intervención en Situaciones 2002 Dionisio Cañas propuso una ampliación del concepto de artista a partir de la ampliación el concepto de poeta, proponiendo una interacción con el pensamiento científico. Cañas citaba a Richard Dawkins en su libro *Destejiendo el Arco Iris. Ciencia, Ilusión y el Deseo de Asombro*: “Mi tesis es que los poetas podrían hacer mejor uso de la inspiración que proporciona la ciencia y que al mismo tiempo los científicos deberían tender la mano al gremio que estoy identificando por falta de una palabra mejor con los poetas. Por Poetas, desde luego quiero decir artistas de todo tipo”

Adelantándose a esta invitación, Maris Bustamante, artista no objetual mexicana, organizó a mediados de los noventa diversos seminarios transdisciplinares con la participación de poetas, artistas visuales, artistas no-objetuales y científicos experimentales. Ella misma diseñó proyectos de interacción con científicos: uno de ellos, en colaboración con un físico que trabajaba en la NASA, consistió en poner en órbita en un satélite de investigación una de sus creaciones plásticas más célebres, una hermosa vaca de goma-espuma. Recientemente, Arteleku acogió un seminario sobre arte, tecnología e investigación científica dirigido por Cecilia Andersson, y algunos de los materiales elaborados en ese seminario fueron publicados en la revista *Zehar* (nº 45, verano 2001)

En ese mismo número de *Zehar* se recogía el texto de una conferencia-espectáculo realizada por Xavier LeRoy (un artista presentado también en *Desviaciones*), titulada *Product of circumstances*, un intento de hacer interaccionar los conocimientos del artista sobre biología celular (concretamente sobre la oncogénesis) y su práctica como bailarín o coreógrafo. El resultado es una especie de coreografía basada no en la música, sino en el estudio de la oncogénesis y de la regulación hormonal en el cáncer de pecho.

Xavier LeRoy presentó en *Desviaciones* *Self-Unfinished*, y Miriam Gourfink una pieza de danza construida a partir de cálculos matemáticos. *Desviaciones* fue un proyecto marcado por la idea de lo transdisciplinar, entre otras cosas porque los artistas convocantes se sentían cómodos en esa zona, trasvasando a las artes escénicas conceptos de las artes visuales y viceversa. También lo fue *Situaciones*. Pero en ambos casos se trató de espacios temporales, que no consiguieron una implantación en la programación habitual de Madrid o de Cuenca respectivamente. Y es que, a pesar de los largos cuarenta años transcurridos desde que estas prácticas comenzaron a extenderse entre los artistas, los espacios de exhibición (museísticos o escénicos) siguen resistiéndose a abandonar su rígida categorización y, en todo caso, admiten como excepcionales propuestas que momentáneamente la subvierten.

- Lo performativo. En los últimos años, diversos teóricos han propuesto la utilización de la categoría de lo “performativo” para abordar una comprensión global de la cultura

contemporánea. La acentuación de la dimensión performativa de las artes apareció asociada a partir de los cincuenta al énfasis que los artistas comenzaron a poner en los procesos más que en los resultados y a la valoración de lo efímero frente a la obra estable. Según la teórica alemana Erika Fischer-Lichte, a partir de los años sesenta, es que todas las artes se vuelven performativas. (Fischer-Lichte 1998, 9) Sólo concibiendo todas las artes como performativas se puede concebir un tránsito sin obstáculos de uno a otro medio en el trabajo de un mismo artista, es decir, la transdisciplina está íntimamente ligada a la performatividad.

Por otra parte, tal transformación del ámbito artístico estuvo propiciada por una transformación cultural de raíces profundas. Según Milton Singer, en los años cincuenta se rompió el consenso según el cual la cultura se construía exclusivamente mediante artefactos: textos, obras, monumento... que constituía el principal objeto de atención de las ciencias humanas. A partir de esa década comenzó a aceptarse que la cultura también podía manifestarse en acontecimientos efímeros o de modo procesual, es decir, se descubrió lo performativo como función constitutiva de cultura. (Singer, 1959, XII)

No sólo la etnología llamó la atención sobre el fenómeno de la performatividad, también la teoría de la literatura se vio afectada por este proceso de cambio cultural. Así, Roland Barthes apostó por un desplazamiento del texto, o del concepto de texto, a la *escritura* en su obra *Le degré zero de l'écriture*, publicada en 1952. Y el filósofo John L. Austin pronunció en 1955 una serie de conferencias en la Universidad de Harvard en las que sostuvo que el lenguaje no sólo cumple la función de describir un estado de cosas o afirmar un hecho, sino que también implica un comportamiento, es decir, que el lenguaje no sólo cumple una función referencial, sino también siempre una función performativa.

Si durante mucho tiempo el concepto de texto sirvió como modelo para la cultura occidental, da la impresión de que esta función está siendo asumida cada vez más por lo performativo, o bien por una relación específica entre lo textual y lo performativo. Tal como el etnólogo Dwight Conquergood formuló a principios de los noventa, la representación del "Mundo como Texto", durante tanto tiempo dominante, está siendo superada por la representación del "Mundo como Actuación (Performance)" (Conquergood 1991, 190).

Este entendimiento de la cultura en términos de performatividad se corresponde con unas prácticas artísticas que rehúyen en muchos casos la fijación material o incluso textual, que se plantean como itinerarios, como viajes a los que se invita al espectador / participante o bien como juegos, como acontecimientos que no pueden ser comprados como objetos de arte, sino más bien usados, disfrutados, pensados...

- Lo relacional. En la *Estética relacional*, una de las obras más influyentes en el panorama artístico del cambio de siglo, Nicolas Bourriaud sostiene que "el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente", pero también "un laboratorio de formas vivas que cualquiera puede apropiarse". Según su propuesta, el ar-

te se instala en el intersticio social, esa zona (según Marx) de actividad económica que escapa a la regulación, la obra de arte es en sí misma un intersticio social. Y lo que la obra de arte propone es un modelo de organización, una forma, algo que puede ser trasladado a la vida cotidiana, o algo que puede ser apropiado por el receptor, ya no concebido como espectador pasivo, sino como agente que interactúa con la propuesta. Para él la actividad artística es un juego que precisa de la participación del receptor, no ya para adquirir sentido sino incluso para existir. La obra carece de esencia, no es un objeto, sino más bien una “duración”, el tiempo en que se produce el encuentro. Obviamente, lo relacional está íntimamente ligado a lo performativo, y al mismo tiempo comporta una disolución de los límites entre las artes del tiempo (la música, la danza, el teatro) y las artes del espacio (las artes plásticas). “Ya no se puede considerar la obra contemporánea como un espacio a recorrer. La obra se presenta ahora más bien como una “duración” que debe ser vivida, como una apertura a la discusión ilimitada.” (Bourriaud, 1998, 15)

Bourriaud atribuye a las relaciones de proximidad que la ciudad genera esta transformación en la concepción de la actividad artística: “una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema central el estar-juntos, el “encuentro” entre espectador y obra, la elaboración colectiva del sentido. [...] El arte es un estado de encuentro.” (idem, 16-18). Más adelante, Bourriaud formula con más rotundidad su idea de la obra artística como “encuentro”: “La esencia de la práctica artística radicaría entonces en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte encarnaría la proposición de habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito.”

Lo que hace en su libro Nicolas Bourriaud es recoger una multitud de ejemplos de artistas que han desplazado su interés de la producción de imágenes o formas materiales a la producción de formas de organización y relación y elaborar un marco teórico que permite su comprensión y, por tanto, ofrece soluciones para su exhibición o su presentación en lugares públicos (de hecho actualmente Bourriaud es director del Palais de Tokio). Sin embargo, numerosos artistas han mostrado sus cautelas o incluso su abierto rechazo al pensamiento de Bourriaud al considerar que constituye, en cierto modo, una vuelta al orden, una propuesta que permite asimilar aquellas manifestaciones artísticas que trataban de situarse decididamente fuera de la institución artística.

En verano de 2002 se presentó en el Espai d'Art Contemporani de Castellón un proyecto que podría responder a las ideas formuladas a nivel teórico por Nicolas Bourriaud: *Las arquitecturas del acontecimiento*. El comisario de la exposición, Martí Perán, exponía sus objetivos de la siguiente manera: “La voluntad del proyecto no es otra que invitar a pensar sobre las posibilidades y los inconvenientes que afectan al intento por habilitar unos lugares, unos canales o unos circuitos por los que debería fluir la vida real o el puro acontecimiento. Esta apuesta responde a una situación característica de la contemporaneidad, saturada de ficciones y simulacros, hasta el extremo de convertir lo real en lo menos visible. Todo se nos ofrece como secuencia de una misma narrativa presta la consumo inmediato y sin distinción alguna de modo que, frente a esta tesitura, la producción cultural

quizás debiera asumir el compromiso de rescatar la realidad entre tanto ruido mediático y tanto espectáculo banal (Perán, 2002)

De lo que se trata entonces es de generar contextos o situaciones que permitan recuperar lo real, la vida. Esos contextos o situaciones pueden ser construcciones, arquitecturas en las cuales el espectador se convierte en usuario o participante: “Aquí el artista difícilmente mantiene la autoridad sobre la experiencia real que se despliega en el acontecimiento, así que mejor llamarlo un simple orquestador de situaciones; del mismo modo el espectador tampoco está llamado a sufrir la convencional pasividad de la expectación, sino que, precisamente al contrario, se requiere su presencia para que el acontecimiento crezca y se desarrolle gracias a su acción en calidad de usuario de la arquitectura para el acontecimiento puesta a su disposición.” (ídem)

La interacción de arte y artesanía, arte y publicidad, arte y cultura popular, arte y prácticas cotidianas visible en el trabajo de los artistas que participaron en esta exposición nos lleva a abordar otro tipo de descentramientos que contribuyen igualmente a la dispersión de la práctica artística.

1. De la práctica artística a la cultura visual. ¿Dónde trazar el límite entre la práctica artística y la cultura de masas? ¿Es arte el diseño? ¿Es *más arte* una puesta en escena de Lope de Vega en el Teatro Español que una actuación de cómicos en un café? Umberto Eco adelantó los términos del debate en *Apocalípticos e integrados* (1965), introduciendo sus estudios sobre cine, cómic y televisión. Desde entonces, las bellas artes y el resto de disciplinas que compartían con ellas el territorio de la alta cultura han ido perdiendo el centro de lo que desde hace unos años denominamos cultura visual. Yves Michaud, filósofo y crítico de arte, ex director de la Escuela Superior de Bellas Artes de París, profesor en la Universidad de París I y director del proyecto *Université de tous les savoirs*, escribía hace poco en *El País*: “¿No queríamos que el arte se acercara a las masas? Pues ya está conseguido, tanto que se confunde con la cultura. Estamos en sociedades reflexivas, que se interrogan permanentemente. De golpe, los artistas, como los filósofos y los intelectuales en general, se encuentran metidos de lleno en esta reflexión. [...] Hoy el intelectual aparece en la televisión junto a un diseñador, un periodista, un ama de casa, y tiene muchos problemas para decir cosas más interesantes que ellos. El arte, de pronto, no tiene una posición de preeminencia. Y el artista debe reconocer su impotencia. Es más, el arte tiende a disolverse. Lo que me impresiona es que en una sociedad que lo coloca todo bajo el signo de la belleza, el gesto deportivo es arte, el maquillaje es arte, el diseño es arte, el cuerpo es arte, la cocina es arte, todo es arte excepto el arte. El arte pasa al estado gaseoso. Está en todas partes y en ninguna. Es hora de preguntarse qué es lo que queda en museos y galerías y por qué resiste todavía. Vamos camino de la experiencia estética difusa en la moda, en el deporte, en el diseño, en los cabellos, en los perfumes, en casi todo. Es el triunfo del ‘ready-made’.” (Michaud, 2002)
2. El arte de género. Fue la crítica feminista la que en los años sesenta abrió el camino hacia un replanteamiento radical de la práctica y la historiografía del arte. La tentativa de definir un discurso femenino en arte y literatura coincidió en los sesenta con el es-

fuerzo de numerosas historiadoras por rescatar los nombres de las mujeres artistas a lo largo de la historia y por indagar las razones de su exclusión. Ello condujo a la necesidad no tanto de rescatar nombres para insertarlos en el mismo canon, sino de mostrar las grietas del canon y proponer nuevos discursos, nuevos conceptos de arte, que en muchos casos incidieron en prácticas no suficientemente atendidas, como el arte efímero, o espacios habitualmente despreciados, como el doméstico. La aportación de las artistas e historiadoras feministas arrojó una serie de preguntas que excedían su primer ámbito de trabajo y afectaban al entendimiento de la práctica artística en general: “¿Qué hacer con todos aquellos que no son grandes maestros ni grandes genios? ¿Qué hacer con los pintores de “provincias”, los artistas menores que no influyeron en el curso de la historia, sino, sencillamente, en dos kilómetros a la redonda? Más aún: ¿quién es el encargado de juzgar la importancia de los logros, de clasificarlos y excluirlos/incluirlos en la historia y las salas de los museos, quién dicta qué artes son menores y cuáles mayores, una de las preguntas más reiteradas desde las posiciones feministas? ¿Sobre qué criterios científicos se sustenta la idea de genio? ¿No es la historia del arte tradicional, como el resto de las historias, una construcción edificada sobre valores relativos que van cambiando con el paso de los años? ¿No se detectan a lo largo de la historiografía del arte intentos -fallidos a veces- de subvertir un orden canónico algo trasnochado que premia clasicismo frente a Romanticismo o Barroco, épocas de esplendor frente a épocas de decadencia?” (de Diego 1996, 437). Al margen de estas preguntas, es obvio que el énfasis en la diferencia no podía limitarse a la diferencia de sexo, sino que debía referirse, sobre todo a la de género, que tuvo su consecuencia en el desarrollo de una serie de prácticas que partían de la afirmación y la expresión de cuestiones de género y, consecuentemente, con especial extensión en la academia americana (Estados Unidos, Canadá y México), del desarrollo de los *gay*, *lesbian* y *queer studies*.

3. Las prácticas y discursos de género han tenido efectos de descentramiento similares a la irrupción del arte contemporáneo no occidental en paralelo al desarrollo de los estudios culturales y postcoloniales. La ausencia de los otros géneros en la historia del arte es sólo una dimensión de la ausencia del Otro, reducido a la consideración de primitivo (arte africano o aborigen) o prehistórico (arte precolombino). En 1830, Hegel escribía: “África no es una región histórica del mundo. No tiene movimientos ni logros que mostrar, carece de devenir histórico. La zona septentrional del continente pertenece al mundo europeo o asiático; lo que entendemos precisamente por África es el espíritu antihistórico, el espíritu no desarrollado, siempre sujeto a las condiciones naturales y que aquí debe presentarse únicamente como el umbral de la Historia”. Y en 1923 Lévy-Bruhl afirmaba que “el funcionamiento mental de los pueblos primitivos es esencialmente diferente del de los europeos, y estas diferencias son hereditarias e imposibles de cambiar” (Njami 2001, 19 y 20)

Habrían de pasar varias décadas para que los propios africanos comenzaran a rebatir estas ideas y, en paralelo a los procesos de independencia, se comenzara a plantear la posibilidad de un arte postcolonial y unos estudios postcoloniales. El Festival de las Artes Negras, celebrado en Dakar en 1966 gracias al empeño de Léopold Sedar Senghor, fue el punto de partida de una serie de discursos que tenían sus raíces en la obra, iniciada en los

años treinta, de Aimé Césaire, Léon-Gontrand Damas y el propio Senghor y que tuvo continuidad en las teorías panafiricanistas o afrocentristas de Frantz Fanon y Cheick Anita Dip. El propósito era recuperar la memoria que había sido arrebatada a los africanos por las culturas colonizadoras y reivindicar la negritud como un concepto no contradictorio con el de humanismo. La destrucción física y moral provocada por las dos guerras mundiales y las siguientes guerras coloniales afirmaron la necesidad de esa búsqueda: “Hete aquí que los cimientos de Occidente se estremecieron, que vigorosos pensadores entablaron una batalla contra la *Razón*, mientras los francotiradores surrealistas, infiltrados en las líneas enemigas, atacaban los puestos de mando de la *Lógica* con las “armas milagrosas” de Asia y de África. Desde finales del siglo XIX, los orientalistas y los etnólogos los habían encerrado en los museos y en las bibliotecas. Estos fueron nuestros maestros, los que nos salvaron de la desesperación y nos mostraron nuestras propias riquezas. ¡Pero no! Fuimos a buscar a nuestros verdaderos maestros al corazón de África, a las cortes de los príncipes, a las veladas familiares, incluso a los lugares de retiro de los Sabios. Éstos eran los poetas, los músicos y los hechiceros, esos que allí reciben el nombre de “maestros de cabeza” o mejor aún, de “videntes” (Senghor 1964, 26).

Desde entonces, se han sucedido numerosas tentativas de hacer presente un discurso propio por medio de exposiciones como *El primitivismo en el arte del siglo XX* (1984), *Les Magiciens de la Terre* (1989) o *Africa Explores the 20th Century* (1991) hasta llegar a las recientes bienales de Portoalegre o Dakar o la última Documenta comisariada por el nigeriano Okwui Enwezor. Uno de los temas constantes en los debates que han acompañado cada una de esas publicaciones o exposiciones es la denuncia de la denominada, en términos de Hans Magnus Enzensberger, “retórica del universalismo”, una variación liberal del viejo concepto de hegemonía, que conduce al problema básico: “¿cómo presentar el arte de las otras culturas?” Y la sospecha que surge inmediatamente al plantear tal pregunta es que para poder responder a ella será necesario en primer lugar reconocer que el concepto occidental de arte no funciona en otras cultura y que habría que partir por redefinir ese mismo concepto. (Belting 2001, 43). Y es que, como denuncia Donald Preziosi, la noción de arte como fenómeno universal fue una invención de la Europa Ilustrada que contribuyó a la gran “empresa de conmensurabilidad, intertranslatividad y hegemonía (eurocentrista).” (Preziosi 1999, 31).

Para Simon Njami, la principal dificultad para integrar el arte africano y especialmente el arte contemporáneo africano en la historia del arte es el funcionamiento de distintos tiempos, y es que la noción de tiempo “no es, ni mucho menos universal”. Sobre esta idea organizó su propuesta *El tiempo de África* en la Sala de Exposiciones de Plaza de España de la Comunidad de Madrid y en el CAAM de Gran Canaria (2001). Con ellas contribuía a un debate abierto muchos años antes. “How ought I to exhibit it” fue el título de un seminario organizado por el Tropics Museum de Amsterdam en 1992: “¿Cómo representar coherentemente a las otras culturas si sus objetos son trasladados a instituciones occidentales y descontextualizados?” La descontextualización implica la privación de los objetos considerados artísticos de sus funciones no estéticas, de todo aquello que va más allá de la contemplación y que en ocasiones es esencial a la producción del objeto. Ahora bien, la contextualización podría ser igualmente peligrosa, ya que, dada la imposibilidad de hacer presente y efectivo el contexto original, su reproducción podría asemejarse peli-

grosamente a las instalaciones propias de las denostadas Exposiciones Universales o, aún peor, de los parques temáticos.

Jean-Hubert Martin apostó por la descontextualización en una de las primeras exposiciones de arte contemporáneo con pretensiones de globalidad, *Les Magiciens de la Terre*. En respuesta a la contextualización preconizada por los etnólogos, Martin elevaría la descontextualización a la categoría de verdad absoluta: “La principal cuestión que se plantea es la de saber por qué objetos que tienen un sentido preciso en su contexto de origen son a veces interpretados, apreciados y valorados merced al nuevo sentido que nosotros les atribuimos. Si somos capaces de llegar hasta el origen del malentendido, descubriremos que sus consecuencias son fascinantes, pues el objeto cobra algo así como una segunda vida en la cual se le atribuye un sentido que antes no tenía. Este deslizamiento, esta deriva, debería estimular una reflexión más profunda, en lugar de provocar una reacción de rechazo” (Martin 1989, 7).

La principal consecuencia de todos estos descentramientos es el cuestionamiento de la autonomía de la práctica artística. “Ahora el arte contemporáneo tiene un rasgo que lo distingue de todo el arte hecho desde 1400, y es que sus principales ambiciones no son estéticas” (Danto 1997, 209). El arte moderno (o más bien pretendió serlo) un arte autónomo, que encontraba en sí mismo la legitimación de su existencia, las leyes de su transformación y las razones de su eficacia en el ámbito social o político. Sin embargo, las tensiones heterónomas en el interior de lo artístico nunca desaparecieron. Y tales tensiones se acentuaron a partir de los sesenta, coincidiendo con un proceso de dispersión de lo artístico. Por una parte, numerosos artistas buscaron una mayor eficacia comunicativa aproximándose a formas de arte popular: la música, el cómic, el cabaret, las artesanías... Por otra, se revalorizaron como campos propios de la creación artística el diseño industrial, la moda, el diseño gráfico, la publicidad... Todas estas tensiones centrífugas del arte han sido estudiadas y en muchos casos reconocidas por la institución artística: no es raro encontrar en los museos exposiciones dedicadas a la moda, el diseño, etc., o publicaciones y estudios sobre artistas que trabajan en lo popular o sobre las artes populares mismas.

Pero las tensiones heterónomas que afectaron a la creación artística desde los años sesenta condujeron también a otro tipo de prácticas: el arte político, el arte activista... o bien la inmersión del arte en la actividad social, pedagógica, etc. También este tipo de prácticas han sido atendidas por instituciones y academia, si bien con unos efectos, desde el punto de vista de la transformación del concepto mismo de arte en su uso político mucho más débiles que las anteriores. Es decir, que la percepción social y política del fenómeno arte sigue siendo en cierto modo inmune a las aportaciones de las prácticas que optan por unos modos de heteronomía no aliados con la industria o la artesanía.

También en este caso debemos remontarnos a los años sesenta. Comencemos con algunos casos de actividad heterónoma en el ámbito de las artes escénicas. Latinoamérica en los años sesenta y setenta fue un lugar privilegiado para la acción social y la acción política desde la práctica artística. Después de su participación en los sucesos del 68 en París y de su intento de ofrecer un espacio de revolución concreta con *su Paradise now*, algunos

miembros del Living Theatre, liderados por Julian Beck y Judith Malina, se trasladaron a Brasil y allí, en diversas ciudades y poblaciones de favelas, trataron de utilizar el teatro para regenerar la vida social de las comunidades deprimidas y al mismo tiempo verbalizar o expresar las problemáticas que les afectaban. Pero antes de que el Living Theatre llegara a Brasil, Augusto Boal había comenzado a desarrollar lo que después llamaría Teatro del Oprimido, una serie de técnicas destinadas a convertir al público pasivo en agente: el teatro dejaba de ser concebido como espectáculo cerrado para espectadores pasivos y se convertía en una herramienta para el juego social, la formulación de las condiciones de opresión o el ensayo de procedimientos transformadores.

Poner la técnica artística al servicio de causas políticas o al servicio de grupos sociales oprimidos no es la única vía de arte heterónomo. En los años setenta, se multiplicaron las propuestas artísticas asociadas a discursos feministas o a discursos de la identidad, y en los años ochenta numerosos artistas dedicaron su actividad a la formulación de la problemática social ligada a la epidemia del SIDA o a la educación. El arte de acción fue uno de los medios más eficaces para este tipo de prácticas, si bien no el único. No se trataba únicamente de que el artista se convirtiera en portavoz o representación de determinados colectivos o problemáticas. En muchos casos lo que se producía era una colaboración directa entre artistas y personas identificadas con determinados colectivos sociales.

Estas prácticas de lo social-identitario conviven con otras prácticas que presentan un carácter más decididamente político por su intención de intervenir en el espacio público y en el debate sobre lo público. El arte activista surge a mediados de los setenta y se expande en los ochenta, si bien en distintos lugares y en distintos momentos se va nutriendo de estrategias de acción y posicionamientos artísticos y políticos diversos.

En su artículo “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, Nina Felshin propone la siguiente definición del arte activista: “una práctica cultural híbrida” surgida de la unión del activismo político con las tendencias estéticas democratizadoras originadas en el conceptual de finales de los sesenta y comienzos de los setenta”. El artículo de Felshin está traducido en un libro publicado el año pasado por Paloma Blanco, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito y Jesús Carrillo con el título *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. En esta misma obra (en la que se incluye igualmente una traducción parcial de *La estética relacional*), se puede también acceder a información sobre colectivos como *Ne pas plier* o *Reclaim the streets*. En España, la *Fiambrera obrera* y otros colectivos artísticos, muchos de ellos con sede en el barrio de Lavapiés y vinculados en algún caso al movimiento Okupa han desarrollado estrategias de acción similares. El auge de los movimientos de resistencia global ha permitido el desarrollo de nuevos modos de interacción entre la acción directa y la práctica artística con vocación de intervención en el espacio público. Si bien el arte cómplice de los movimientos de resistencia global no tiene por qué ser un arte activista, y puede concretarse como una práctica artística realizada al margen de los circuitos de mercado y comunicación institucionales.

La cuestión que se plantea entonces es ¿cómo repensar los espacios públicos y los espacios culturales para atender esta multitud de prácticas? No con la intención de asimilar-

las y neutralizarlas, sino de favorecer su desarrollo, potenciar su eco y aumentar su eficacia social.

3. LOS NUEVOS ESPACIOS

Aquí no puedo responder con consignas o con proyectos, sino con ejemplos de tentativas más o menos acertadas, a las cuales ya me he referido a lo largo de esta sesión y que podríamos considerar como espacios transitorios. Transitorios, porque trabajan con la consciencia de la transformación que afecta al concepto de práctica artística en el mundo contemporáneo, porque no se conciben como eternos y porque huyen del anquilosamiento (de la muerte) mediante una constante adaptación al presente. Probablemente uno de los rasgos que une a espacios públicos tan diferentes como Arteleku, CCCB y el Espai d'Art Contemporani es su capacidad para albergar proyectos de comisarios, artistas o colectivos independientes, sin que los proyectos sufran por su inclusión en un espacio público, pero al mismo tiempo sin que la programación o definición de ese espacio público caiga en un eclecticismo o en un "todo vale". Ese difícil equilibrio entre la apertura a la producción independiente y la definición de una línea clara de trabajo y una voluntad de intervenir en el espacio social y político de la ciudad constituye el objetivo deseable de estos nuevos espacios para el arte y para la cultura en general.

Allí donde este tipo de estructuras públicas no existen, pero también donde estas existen, probablemente la transformación del espacio cultural esté asociada a la aparición de espacios intermedios. Intermedios entre el proyecto independiente y la institución. Intermedios en las coordenadas espacio-temporales: proyectos itinerantes, proyectos en progreso. Intermedios en la concepción de la estructura organizativa y relacional: artistas-críticos-público. Ejemplos de espacios intermedios serían Desviaciones, dirigido por Blanca Calvo y La Ribot, o El Fantasma y el Esqueleto, dirigido por Pedro G. Romero. En algunos casos, estos espacios intermedios se plantean como oficinas de producción o empresas. Es el caso de Casco Projects en el ámbito de las artes visuales, en Utrecht, o el Live Art Development Agency, dirigido por Lois Keidan en Londres, por citar algunos ejemplos.

El caso del Live Art en el Reino Unido resulta paradigmático, ya que ha conseguido transformar realmente las estructuras administrativas, introduciendo el concepto de Live Art tanto en el British Council como en otros organismos públicos y privados que administran fondos y espacios de exhibición, así como en el ámbito académico. El Live Art es conceptualmente un espacio intermedio, ya que acoge propuestas artísticas que proceden de la danza, el teatro, las artes visuales, la música, la cultura popular y el arte activista y que tienen en común la presentación en vivo o en directo. Y la oficina creada por Lois Keidan es también un espacio intermedio, ya que se trata de una iniciativa privada, que trabaja tanto con bares de Londres como con la Tate Modern, con Universidades británicas tanto como con festivales más o menos populares.

Los espacios intermedios facilitan también la generación de redes, algo mucho más difícil de hacer funcionar de manera eficaz, tanto para la sociedad como para la práctica

artística, en el ámbito institucional. Porque a diferencia de los espacios institucionales, que generan sus redes mediante acuerdos formales basados en la coincidencia de intereses en muchos casos marcados por condicionantes políticos o económicos, los espacios intermedios rentabilizan la red o las redes mentales que enlazan en la distancia las trayectorias creativas de artistas e intelectuales y permiten la retroalimentación de los proyectos.

De lo que se trataría entonces es de conectar las redes artísticas y las redes sociales, alcanzar una articulación de intereses que haga efectiva la energía transformadora que circula por ambos tipos de redes. La función del espacio intermedio sería entonces hacer presente en los espacios públicos las propuestas que de forma inmediata difícilmente (salvo excepciones ya comentadas) tendrían acceso a dichos espacios.

La Universidad se encuentra entre los espacios públicos que queremos abrir a la intervención de las redes artísticas y sociales. Situaciones fue un intento de romper la dinámica de la actividad cultural generada por la Universidad para proponer un modelo de interacción con la ciudad pensado desde el presente. En los últimos años, en el ámbito cultural, la Universidad (y estoy hablando en términos generales de la Universidad española) se ha limitado a mantener sus programas historicistas (que se limitan a enmarcar productos culturales reconocidos) o a ofrecer servicios de ocio cultural a sus estudiantes (talleres de teatro, música, etc.). Pero la Universidad ha renunciado en muchos casos a cumplir en el ámbito cultural una labor paralela a la que desarrolla en el ámbito técnico y científico por medio de la investigación. ¿Falta de recursos? ¿O miedo al presente?

En otros momentos, la Universidad ha sido contemplada por artistas, escritores y colectivos sociales como un lugar de experimentación de formas, modelos y contextos. Y ello ha provocado un interés de la sociedad por lo que culturalmente la Universidad generaba. ¿No habría que insistir en la necesidad de recuperar una Universidad culturalmente activa?

Para que la Universidad pueda volver a tener incidencia sobre la actividad cultural de la ciudad, para que recupere la centralidad, es preciso que escuche las demandas culturales de los ciudadanos (a través de los colectivos) y esté dispuesta a una interacción. Pero al mismo tiempo es preciso que flexibilice sus estructuras y los modos en que se ha entendido desde hace años la extensión universitaria, muchas veces de forma paternalista o con criterios unilaterales de programación.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Balló, J. (2003). Espacio institucional y producción independiente, en: *Situaciones, un proyecto artístico en Cuenca*, UCLM-Diputación Provincial, Cuenca, 2003, p. 115-126.
- Belting, H. (2001). Hybrid Art? A look behind the Global Scenes, *Janus*, 9 (2001), p. 41-47.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthetique relationnelle*, París: Les Presses du réel.

- Danto, A. C. (1997), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós, 1999.
- De Diego, E. (1999). Figuras de la diferencia, en: Bozal, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (1996), Madrid: Visor, 2000.
- Eraso, S. (2003). Nuevos espacios para el arte: la refundación de Arteleku”, en *Situaciones, un proyecto artístico en Cuenca*, UCLM-Diputación Provincial, Cuenca, 2003, p. 127-133.
- Felshin, N. (1995). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo, en: *Modos De Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Un proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito. Salamanca: Universidad, 2001.
- Martin, J.-H. (1989), *Les Magiciens de la Terre*, París: Centre Pompidou.
- Michaud, Y. (2002). El arte en estado gaseoso. *El país*, 30 de junio de 2002.
- Njami, S. (2001). *Tiempo de África*, Comunidad de Madrid - CAAM, Madrid.
- Peran, M., (2002). *Arquitecturas para el acontecimiento*, [Catálogo]. Espai d'art contemporani de Castellón, 18 julio-15 septiembre 2002.
- Preziosi, D. (1999). Performing modernity: the art of art history, en: Jones, A., y Stephenson, A. (1999), *Performing the body. Performing the text*, Londres: Routledge.
- Romero, P. G. (2002). Aplazarte, en: *Situaciones, un proyecto artístico en Cuenca*, Cuenca: UCLM-Diputación Provincial, 2003.
- Senghor, L. S. (1964), *Libertés 1*, París: Seuil.