

Arte, don y participación

Roger Sansi

Universidad de Barcelona/Goldsmiths University of London

roger.sansi@googlemail.com

Palabras clave: arte contemporáneo, participación, don, estética relacional, situacionismo.

Resumen: La participación y el intercambio de dones se han vuelto prácticas muy comunes en el arte contemporáneo. En este artículo nos proponemos, primero, confrontar las prácticas y teorías del don en el arte con las teorías del don en antropología. Pero, más allá de esta confrontación, proponemos considerar también otras perspectivas sobre el problema del don, como la que nos ofrece el situacionismo.

En las últimas décadas, las prácticas de participación se han vuelto muy comunes en el arte contemporáneo internacional. Desde las cenas de Rikrit Tiravanija en una galería de Nueva York a las performances colectivas de Francys Allys en Perú, desde los montones de caramelos para compartir de Félix González Torres en la Bienal de Venecia hasta proyectos mucho más locales y poco conocidos, como las intervenciones del colectivo Dialogue en pueblos advasi en la India, la idea de la “participación” y la “colaboración”, las obras que reúnen artistas y público, artistas y comunidades, se ha vuelto un lugar común en el arte contemporáneo, a un nivel global (Bishop, 2004, 2011; Kester 2004, 2011; Thompson, 2012). Muchas de estas prácticas se interrogan por las formas básicas de lo social: cómo nos relacionamos entre nosotros, cómo nos relacionamos con las cosas, cómo construimos comunidades, cómo trabajamos en común... Todas estas preguntas se enmarcan en una crítica más general de la sociedad de mercado, y del intercambio de mercancías como marco hegemónico de las relaciones sociales en nuestra sociedad. De hecho, muchas veces estas prácticas no solo critican, sino que proponen alternativas a estas relaciones sociales. Entre estas alternativas, el intercambio de dones emerge con frecuencia como un contramodelo al intercambio de mercancías.

Sin embargo, el abanico de las prácticas artísticas que se definen en términos de participación y colaboración es muy amplio, desde performances colectivas en galerías de arte en Nueva York hasta proyectos sociales en remotas aldeas de la India. ¿En contextos tan diferentes, quieren decir lo mismo términos como *participación* o *don*? ¿De qué hablamos, a fin de cuentas, cuando nos referimos al arte participativo?

Ankulegi 18, 2014, 13-28

Fecha de recepción: 28-IV-2014 / Fecha de aceptación: 20-XI-2014

ISSN: 1138-347-X © Ankulegi, 2014

Como sabemos, la problemática de los dones y, en términos más amplios, la cuestión de la participación han sido siempre centrales para la antropología. Es precisamente a partir de estas preguntas sobre la participación y el don como la antropología puede contribuir a pensar estas prácticas, mas allá de los debates actuales en teoría del arte. Y a la inversa, puede que estas prácticas artísticas nos ofrezcan también una perspectiva diferente en un debate antropológico sobre el que parecía que ya no se podía decir nada de nuevo. El doble objetivo de este artículo es precisamente explorar estas cuestiones: cómo puede la discusión sobre la antropología de los dones ofrecer una nueva perspectiva sobre el arte participativo y, más allá, cómo puede el arte participativo ayudarnos a repensar la antropología de los dones .

Para responder estas preguntas voy a empezar por exponer de forma muy sumaria el debate de los últimos años sobre las prácticas participativas en arte. La confrontación entre defensores y detractores de estas prácticas ha ido ganando en intensidad en los últimos tiempos. Después voy a intentar situar este debate, en términos más generales, en la perspectiva de la ideología del don en el arte y la estética modernos. En este contexto, mostraré cómo la estética moderna describe el don como un intercambio fundamentalmente voluntario entre pares, un intercambio que produce una comunidad igualitaria.

A continuación, voy a presentar también en rasgos muy generales los puntos fundamentales de la discusión antropológica sobre los dones, y cómo esta presenta una visión muy diferente a la mayoría de discursos artísticos contemporáneos. La antropología frecuentemente ha descrito los intercambios de dones no como voluntarios e igualitarios,

sino como obligatorios y jerárquicos. Esta visión externa de la antropología puede ofrecer un contrapunto al campo del arte, mostrando por ejemplo cómo posiciones aparentemente muy divergentes, en el fondo, tienen mucho en común, como en la presuposición de igualdad entre sujetos en los intercambios de dones y en las prácticas participativas.

Pero no podemos concluir este artículo simplemente mostrando qué puede enseñar la antropología al arte sobre las prácticas participativas. Existen todavía otras posibles perspectivas sobre la cuestión. A mediados de siglo, Georges Bataille y los situacionistas plantearon algunas cuestiones que, de hecho, superan la discusión que hemos planteado. Más allá de la tradicional visión antropológica del don como una forma de reciprocidad y (re)producción de comunidades, estos autores se interesaron por los dones como mecanismos de gasto y transgresión.

Arte y participación

A principios de este siglo la publicación de *Estética relacional* (2006 [1998]), de Nicolás Bourriaud, situó en el centro de atención el trabajo de un grupo de artistas jóvenes que, según este crítico, trabajaba más con relaciones sociales que con objetos (véase también Sansi, 2003). Félix González Torres, por ejemplo, construía múltiples pilas de caramelos en formas geométricas, pirámides, o conos, que parecen esculturas o instalaciones minimalistas o de arte povera, pero son algo más que una "escultura", o una instalación: el objetivo del autor es que el público tome los caramelos, vaciando las pilas. La "obra" no es la pila de caramelos en sí misma, sino el acto de darlos y tomarlos, en un intercambio de dones.



Workshop “Disruption” Can xalant, Mataró, Barcelona 2010 (Copyright Can Xalant).

Otro artista citado por Bourriaud es Rirkrit Tiravanija. En sus primeras exposiciones Tiravanija no mostraba nada en particular: la exposición era compartir una comida cocinada por el artista, con él y el resto del público. Para Tiravanija, “lo importante no es lo que se ve, sino lo que sucede entre la gente”¹. Su finalidad es hacer algo con el arte más que un objeto en sí mismo². En el taller “Disruption” (2010), organizado en el centro de producción artística Can Xalant, en Mataró (Barcelona), Tiravanija pasó una

semana con un grupo de jóvenes artistas, que compartieron su trabajo y cocinaron con Tiravanija. El resultado del taller, en términos materiales, fue escaso: algunas fotografías, una de ellas mostrando al grupo con máscaras de Tiravanija, al lado de él mismo. El objetivo fundamental del taller no era producir una exposición, sino generar una comunidad efímera (figura 1).

Basándose en estos y otros ejemplos, Bourriaud definió el arte relacional como un “arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (Bourriaud, 2006: 13). El arte relacional establece relaciones sociales particulares entre personas particulares; fomenta una “cultura

¹ “It is not what you see that is important but what takes place between people” <<http://www.artandculture.com/users/5-rirkrit-tiravanija>>. Último acceso 2/2/2013.

² <<http://www.brooklynrail.org/2004/02/art/rirkrit-tiravanija>>. Último acceso 2/2/2013.

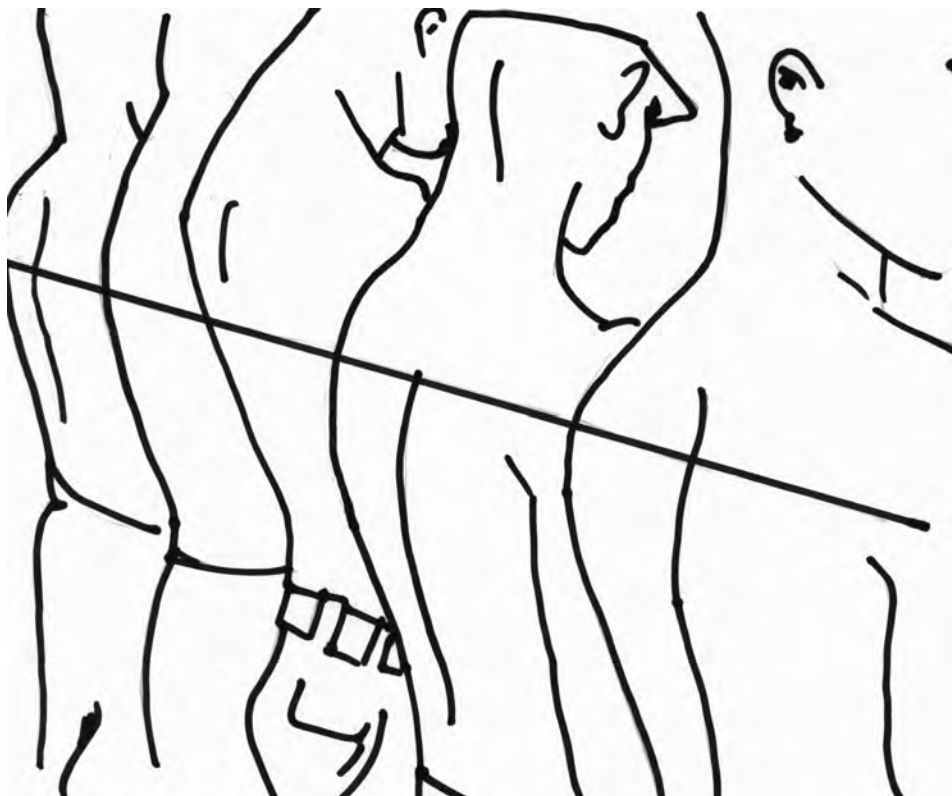
de la amistad” (Bourriaud, 2006: 36) , en contraposición a la producción masiva, impersonal, mercantilizada de las industrias culturales. El arte contemporáneo, en fin, buscaría no solo representar o criticar la realidad existente, sino también producir una situación de encuentro (Bourriaud, 2006: 17); generar modelos de sociabilidad posibles. Estos modelos de sociabilidad se conciben como microutopías cotidianas, si bien de ámbito modesto, lejos de las ambiciones revolucionarias o de las utopías sociales de décadas anteriores (Bourriaud, 2006: 35).

Otro buen ejemplo de estética relacional es el trabajo de Francis Allÿs, “Cuando la fe mueve montañas” (2002). Este proyecto fue realizado en las afueras de Lima (Perú), junto con el curador Cuauhtemoc Medina y el cineasta Rafael Ortega. Los tres consiguieron movilizar a un grupo de 800 estudiantes universitarios para ayudarles a mover una duna en las afueras de la ciudad. Los estudiantes trabajaron en una línea continua, durante todo un día, desplazando en 10 centímetros la arena de una duna de 500 metros de largo.

Se pueden decir muchas cosas sobre qué “representaba” este trabajo (la condición económica y política de Perú y América Latina, etc.), pero lo que parece más interesante es la futilidad del proyecto mismo, que, sin embargo, según un crítico, crea una “convivialidad, o funda una comunidad” (Medina *et al.*, 2005: 118) entre sus participantes. El proyecto se presenta en los espacios de arte como un vídeo documental, en el que se muestran también las opiniones de los participantes. Estos normalmente ponen énfasis en su sorpresa inicial por lo absurdo del proyecto, pero luego insisten en cómo la actividad, voluntaria y común, transformó lo que parecía no solo un trabajo inútil, sino también muy duro, en una especie de celebración colectiva.

La estética relacional de Bourriaud se ha cuestionado desde puntos de vista muy diferentes. Bishop (2004, 2012), por ejemplo, ha argumentado que el objetivo del arte no tiene por qué ser generar “culturas de la amistad”, sino cuestionar, criticar y polemizar. En ese sentido, Bishop no necesariamente se opone al arte participativo, sino que defiende formas de práctica artística “antagonistas”, que producen “infiernos artificiales” más que microutopías cotidianas (Bishop, 2012: 6-7).

Un ejemplo explícito de estas formas de arte participativo antagonista se puede encontrar en el trabajo de Santiago Sierra. En uno de sus trabajos más conocidos, “Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas pagadas” (1999), Sierra tatuó una línea en la espalda de seis jóvenes cubanos sin empleo, que aceptaron participar a cambio de 30 dólares. La obra de arte resultante es una fotografía en la que se muestran las espaldas de seis hombres, con una línea tatuada, que en total hacía dos metros y medio (figura 2). En otro trabajo, “21 módulos antropométricos de materia fecal humana hechos por la gente de Sulabh International, India” (2007), Sierra mostró 21 monolitos hechos con excrementos que habían sido recogidos por dalits de casta inferior en la India, cuyo trabajo es limpiar las calles y retretes públicos de excrementos humanos. La ONG Sulabh, que coopera con los dalits, cedió voluntariamente los excrementos a Sierra, que los secó y procesó químicamente para transformarlos en una masa compacta e inodora, y los envió a Londres para ser expuestos en una de las galerías más prestigiosas de la metrópolis. Cuando un periodista británico le pregunto por la “explotación” de los dalits, Sierra contestó: “La explotación está en todas partes, en particular en una ciudad construida sobre un imperio, como Londres. Está en el agua y el café que bebemos” (Ward, 2007).



Santiago Sierra ,
"Línea de 250 cm
tatuada sobre 6
personas pagadas"
(1999).

Sierra no pretende crear comunidades efímeras, culturas de la amistad o microutopías, sino que, por el contrario, pone de manifiesto los mecanismos de poder en el trabajo artístico. Su obra, que sigue siendo objetual, no desaparece en la relación social, sino que se vende y se compra en una galería de arte, como una mercancía de la cual él es el autor.

Sin embargo, se podría decir que el tipo de trabajo artístico que defienden Bourriaud o Bishop, sea "relacional" o "antagonista", no son tan diferentes. A fin de cuentas, los dos son críticos de arte que escogen a artistas que trabajan dentro de la institución, y que producen para ella. Francis Allÿs trabaja con acontecimientos efímeros y acciones en la vida cotidiana, pero todos y cada uno

de estos acontecimientos están filmados, y han sido presentados en un contexto artístico como su obra. El mismo Allÿs lo explica muy claramente en relación con "La fe mueve montaña". Para él hay una división clara entre la acción en sí y su representación en el vídeo, que se muestra en espacios artísticos. La segunda parte, el vídeo, dice, "claramente me pertenece a mí", mientras que si la primera parte, el día mismo, me pertenece a mí, a los voluntarios..., a Cuauh y Rafa..., a la duna incluso, personalmente me resultaría difícil de decir" (Medina *et al.*, 2005: 143). Allÿs, como Sierra, es un artista internacional con una obra reconocida, que es *su* obra, no la de los participantes en sus proyectos.

El crítico de arte Grant Kester, autor de varios trabajos sobre arte colaborativo (Kes-

ter, 2004, 2011), ha cuestionado las ambigüedades de estos procesos de participación a un nivel más general. Este autor observa que, aun si estos acontecimientos o acciones en sí mismas son participativas, sus resultados, como vídeos, fotografías, documentos, mostrados alrededor del mundo, continúan siendo obras de arte del artista en singular. En particular, en relación con el caso de Allÿs, Kester apunta algunas de las ambigüedades del proceso participativo mismo, como, por ejemplo, la decisión de escoger a estudiantes de clase media, en vez de residentes en los barrios de chabolas próximos a las dunas. Una colaboración más estrecha con la realidad social específica del lugar hubiese contenido quizá un doble riesgo para el artista: ser un proyecto demasiado específico, de denuncia social de las condiciones de vida en la periferia de Lima, o por otro lado, ser acusado de explotar a los habitantes del barrio de chabolas. En ese sentido, el proyecto de Allÿs permanece a una distancia poética segura del lugar en específico y sus realidades inmediatas (Kester, 2011: 72), apostando en su lugar por la creación de una comunidad imaginaria y efímera.

En contraposición a estos procesos de estetización de la vida cotidiana, Kester (2011) defiende proyectos colaborativos que no tienen como objetivo la producción artística en sí, sino la práctica social. Lo que él llama "arte colaborativo", en la mayoría de los casos, son proyectos poco conocidos dentro del mundo del arte contemporáneo internacional. Por ejemplo, el colectivo Dialogue, que trabaja en la India central con comunidades advasi (indígenas). Kester explica cómo el colectivo "analizó la coreografía especial del pueblo, los protocolos que rigen el movimiento y agregación de los cuerpos, y la distribución de poder, trabajo y acceso entre

hombres, mujeres y niños" (Kester, 2011: 79). En otros términos, hicieron trabajo de campo. En esta etnografía, la imagen de la bomba de agua surgió como el centro vital de la aldea, el lugar de donde todos los aldeanos recogen el agua para sus necesidades. A partir de ahí, los artistas decidieron reestructurar el espacio de las bombas. Sus intervenciones fueron bastante sencillas: construir bombas más eficientes sobre plataformas de cimiento, protegidas por muros decorados. Más que el simbolismo de la decoración, para Kester, lo importante del proyecto es dotar a las mujeres, que están a cargo de recoger el agua, de un espacio de interacción protegido de las miradas de los hombres. En contraposición al trabajo de Allÿs, por ejemplo, Dialogue eligió confrontarse directamente con las tensiones, problemas y divisiones de la comunidad con la que trabajaban (Kester, 2011: 95). En última instancia, para Kester lo interesante de estos proyectos colaborativos, más que sus resultados, son los procesos de trabajo que ponen en marcha, procesos de colaboración, de trabajar juntos (2011: 112).

El trabajo de Dialogue opera desde una práctica que los antropólogos podríamos identificar con el trabajo de campo, mientras que esto sería quizá más difícil de decir de Allÿs; la "colaboración" que proponen parte de un conocimiento más específico del lugar y un compromiso social a más largo plazo con éste. Sin embargo, el trabajo de Dialogue también puede resultar en muchas preguntas. Por ejemplo, ¿qué procesos guían su trabajo de campo? ¿Qué significa el "análisis de la coreografía espacial", un puro acto de observación externa, o acaso también incluyó preguntar a los aldeanos que querían hacer? Dialogue parece tener una visión compleja de los conflictos internos y diferencias de la comunidad, pero, ¿qué decir sobre las ten-

siones y diferencias que pudieron ser creadas por sus intervenciones? Por no hablar del poder que se atribuyen para efectuar "cambios" en la vida de las aldeas. Estos puntos están menos claros a partir de la descripción de Kester. En otros términos, los problemas de agencia y empoderamiento que se pueden identificar en el trabajo de Allÿs (¿Quién es el autor? ¿De quien es este proyecto?) también se pueden encontrar en experiencias de arte comunitario a largo plazo.

Por otro lado, trabajos aparentemente "antagonistas", como el de Sierra, pueden ser vistos también desde otra perspectiva, no necesariamente como ejemplos de "explotación". Su proyecto con los dalits en India, por ejemplo, fue eminentemente colaborativo; la ONG Sulabh aceptó dar gratuitamente la materia fecal a Sierra, materia que al fin y al cabo no tiene un gran valor económico... y a cambio consiguió publicidad, y una de las "obras de arte" resultantes del proceso. ¿Acaso no es este un buen ejemplo de colaboración? ¿Dónde está la franja que divide participación y explotación, autores de colaboradores, la galería de la calle, el arte de la política? Muchas veces no está tan claro, en ambos sentidos.

Las prácticas de arte colaborativo que propone Kester pueden resultar en las mismas contradicciones que la estética relacional, produciendo nuevas relaciones jerárquicas y desigualdades, no solo microutopías igualitarias. De hecho, la crítica a estas prácticas por parte de Bishop y otros autores (Kwon, 2002; Miessen, 2011) se plantea en términos más amplios: ¿hasta que punto la "participación" y la "colaboración" cuestionan la sociedad de mercado y el "individualismo posesivo", o son, por el contrario, solo mecanismos que los camuflan? Durante los Gobiernos de *new labour* en Reino Unido,

el arte comunitario era visto desde las instituciones gubernamentales como una forma amable de ingeniería social (Bishop, 2012: 5): la "participación" en el arte se promovía para prevenir la exclusión social. La noción de creatividad, como un talento innato en las personas en riesgo de exclusión social, una energía que puede ser transformada del impulso destructivo en algo constructivo (en arte) era central a estas políticas. Sin embargo, esta agenda de "inclusión" social a través del arte estaba preñada de una ideología neoliberal, que procuraba capacitar a los "participantes" a través del "empoderamiento", para que fuesen capaces de autoadministrarse en un mundo capitalista (Bishop, 2012: 12).

Las más recientes invocaciones a la "*big society*" (Kisby, 2010) por el actual Gobierno conservador británico no están tan lejos de las propuestas de sus predecesores; por el contrario, las extienden a un ámbito mucho más general, mas allá del arte y la cultura, proponiendo una nueva sociedad que sustituya la "dependencia" del Estado del bienestar por una ciudadanía participativa que se autoorganiza. En otros países europeos, como Holanda, esta nueva sociedad *postwelfare* se define explícitamente como "sociedad participativa" (Diesen, 2012). En todos estos casos, es evidente que el discurso de la participación se constituye en dispositivo de gubernamentalidad (Miessen, 2011) que justifica el desmantelamiento del Estado social.

Podríamos decir que muchas veces las prácticas relacionales, participativas y colaborativas, proponiendo microutopías y sociedades alternativas, pueden terminar por lo contrario, ofreciendo servicios sociales que en realidad facilitan la reproducción del sistema que en principio intentaban poner en cuestión. No solo eso, sino que también facilitan un discurso: detrás de ideas como em-

poderamiento, creatividad y colaboración, se esconde la mucho más siniestra realidad del desmantelamiento de lo público. Esto no sucede solo a través del arte, pero quizá es particularmente visible en este ámbito.

¿Cómo llegamos a esta contradicción? ¿Cómo puede ser que prácticas de intercambios de dones acaben facilitando la reproducción de una sociedad de mercado? ¿Cómo es posible que conceptos aparentemente opuestos, como participación e individualismo, se acaben encontrando? En este punto, la antropología puede hacer una contribución, precisamente proponiendo una visión más compleja sobre qué entrañan ideas como la "participación" y el intercambio de dones. Pero, antes de presentar una perspectiva antropológica sobre estas cuestiones, sería necesario ahondar sobre la ideología que hay detrás del uso de estas nociones en arte.

Arte y don

En su muy influyente ensayo *The gift*, el crítico Lewis Hyde describió la centralidad del don en arte: cuando vemos una obra que es importante para nosotros, la experiencia del Arte es recibida como un don (Hyde, 1979: 19). Independientemente de la propiedad de la obra, si nos pertenece o no, el valor estético que tiene para nosotros, nuestra experiencia de la obra, es libre y gratuita. No necesitamos comprarla para que nos guste.

Esta noción de la experiencia del arte como un don se encuentra profundamente enraizada en la estética moderna, lo que Jacques Rancière ha llamado "el régimen estético" (Rancière, 2012) de la modernidad, que desde el siglo dieciocho, con las teorías clásicas de Kant (2007 [1790]) o Schiller, configura aún hoy de forma dominante el

mundo del arte. Como modo de relación entre sujetos y objetos, la experiencia estética para Kant se define como libre y desinteresada. Libre, primero, porque es subjetiva, no resultado de una verdad externa, sino de un gusto personal. En ese sentido, el "régimen estético" se inaugura con la Ilustración en radical oposición al "régimen de la representación" de los siglos anteriores. El régimen de la representación estaría basado en la noción que la belleza es objetiva, y el deber del arte es reproducirla a través de una serie de técnicas académicas, un conocimiento adquirido de forma jerárquica, que dicta e impone una poética, un método preciso de reproducir la belleza artificialmente. En oposición al clasicismo, para Kant y las filosofías del gusto del siglo dieciocho, no hay poética que pueda imponerse al gusto; este es subjetivo, personal, espontáneo, y previo a cualquier noción académica. El juicio de gusto es simplemente una capacidad de la que todos disponemos en tanto que sujetos, y presuponemos en los otros, en lo que Kant llama un *sensus communis*, un sentido común. En oposición a la poética clásica, que establece jerarquías de saber, el juicio de gusto es esencialmente igualitario y universal.

Por otro lado, el juicio estético en Kant se formula en oposición al principio de utilidad, ya que es un juicio desinteresado y sin finalidad. El juicio de gusto es espontáneo, libre y gratuito, en oposición implícita al valor económico, el mercado y la mercancía, definida en términos de interés, necesidad y precio. En estos términos, el juicio estético nace del don, es resultado de la voluntad de juego, mientras que el valor económico es mercancía, resultado de una necesidad. A pesar de esta oposición frontal, estética y económica, como formas de relación entre sujetos y objetos, son esencialmente libera-

les, en tanto que defienden la autonomía del sujeto respecto a la imposición del Estado y la tradición. De la misma forma que el liberalismo económico defiende que el valor de las mercancías debe ser un resultado espontáneo (natural) de la relación entre mercado e individuo, a través de la así llamada ley de la oferta y la demanda, y no un valor impuesto artificialmente por un Estado absolutista que fija precios, la autonomía del gusto define una relación directa entre sujetos y objetos, en la cual el valor estético emerge espontánea y libremente, no impuesto institucional y jerárquicamente, de arriba abajo, por academias que imponen una poética.

En *Gifts and Commodities* (1995), una historia del concepto de don en Occidente desde el 1700, James Carrier apunta que la visión moderna del don "verdadero", como algo dado libremente, una expresión de individualidad, se impone precisamente en el siglo XVIII. En los siglos anteriores, la idea del don connotaba una obligación social; se entendía que en una sociedad jerárquica, en la cual lo personal/familiar y lo económico no se separaban, los intercambios de dones hacían parte del sistema de reproducción de la jerarquía. En cambio, en el siglo XVIII, con el nacimiento de la ideología igualitaria, se rechaza la idea de la obligación social, y se promueve la noción de que el don tiene que ser libre, espontáneo y sincero.

Es en el ámbito del gusto y la estética donde esta visión del don como espontáneo y subjetivo se expresa de una forma más completa. No es extraño, por lo tanto, que la estética aparezca como un contramodelo, una utopía posible en directa oposición al utilitarismo económico. Schiller (1990 [1792]) vio en la estética la promesa utópica de una sociedad de ciudadanos libres que actúan desinteresadamente, mas allá de sus

objetivos económicos particulares e inmediatos, por el bien común; sujetos libres que voluntariamente se prestan a participar en la construcción de la comunidad. En esos términos, el don aparece en el centro mismo de la utopía estética.

Directa o indirectamente, esta utopía estética es todavía fundamental en gran parte del arte participativo actual, como ha mostrado Rancière (2012). La presuposición de la igualdad de los participantes está en su fundación. La paradoja de esta utopía es que, desde su origen, se han construido en directa oposición al modelo económico del utilitarismo burgués, y precisamente por esta razón tiene muchas cosas en común con él: comparten una ideología de base igualitarista, liberal e individualista, que es la llave de vuelta de la modernidad burguesa.

Mauss y el don en la antropología

La literatura antropológica parece dar una visión radicalmente opuesta del don. Podemos decir que el objetivo fundamental de Mauss en su fundacional *Ensayo sobre los dones* (1972 [1924]) fue cuestionar el utilitarismo económico, la noción de que exista una economía natural y universal, la economía de mercado, y que el intercambio de mercancías sea el modelo general y único del intercambio social. En ese sentido, Mauss, como Hyde y el "régimen estético", encuentra en el don un contramodelo al utilitarismo burgués de la economía. Sin embargo, para Mauss, los intercambios de dones no son ni libres, ni personales, ni manifiestan o reproducen una comunidad de iguales. Por el contrario, los dones, en los ejemplos que usa Mauss, son obligatorios y públicos, no necesariamente igualitarios, sino que reproducen desigual-

dades jerárquicas. En muchos de los ejemplos etnográficos que han analizado los antropólogos, como ha insistido Marilyn Strathern muchos años después, los dones no presentan ninguna connotación de intimidad, ni de altruismo (Strathern 1991: 295). Es decir, se plantean de una forma muy diferente a como se entiende el intercambio de dones en la estética moderna.

Los dos ejemplos más conocidos de los dones en Mauss son el Potlatch y el Kula. En ambos casos, el intercambio de dones se nos presenta no como un acontecimiento casual y espontáneo, personal e íntimo, sino ritual y público. Además, estos rituales son de tipo agonístico: implican una confrontación, una competición por quién puede dar más dones, quién puede llegar más lejos.

Sin embargo, que estos rituales sean competitivos y agonísticos no quiere decir necesariamente que se basen en el modelo del mercado. Este es el argumento formulado por Bourdieu en su teoría del capital simbólico: para Bourdieu, el intercambio de dones no busca directamente la acumulación de capital económico en forma de mercancías, sino que, indirectamente, busca acumular poder sobre las personas. Este poder se calcula en términos de tiempo, no posesiones. La persona que da, mientras su don no es restituido, tiene poder sobre la persona que ha recibido; esta tiene una obligación con el dador. El capital simbólico contabilizaría el tiempo y las obligaciones que le son debidas al que da los dones.

Pero los intercambios de dones no son necesariamente reducibles al modelo del capital simbólico. Este presupone un sujeto que objetifica el mundo, contabiliza y acumula (en términos de capital). Rituales como el potlatch o el kula no implican necesariamente una acumulación de poder sobre otras

personas, sino más bien una expansión de la persona. El potlatch se hacía para ganar un renombre. El kula melanesio, nos explicaba Nancy Munn (1986), se basa en el principio de la fama. El nombre, las historias, las cosas de la persona, viajan más allá de su mismo cuerpo en el espacio y en el tiempo, la persona está presente en todas esas cosas, es esas palabras. La persona viaja con ellas. Y, de la misma forma, la fama de las cosas –los dones del kula– se expanden a través de las personas. La acumulación de capital simbólico es un movimiento de objetificación e introspección, en la cual un sujeto estratégico se apodera del tiempo de los otros. La fama, por el contrario, es un movimiento expansivo, en el que la persona que da crea relaciones y se vuelve parte de la vida de los otros, es apropiado por ellos. De hecho, en las islas del kula, la acumulación de capital simbólico es lo opuesto del kula: sería la brujería (Munn, 1986: 227).

A través de la teoría de los dones, Mauss nos ofreció una reflexión general sobre la noción de persona, más allá del individualismo burgués de la teoría del capital simbólico (o el capital, en general). "En el don, nos damos a nosotros mismos", dice Mauss. "Se mezclan las almas en las cosas y las cosas en las almas. Se mezclan las vidas, y así es como las personas y las cosas mezcladas salen cada una de su esfera y se mezclan" (Mauss, 1971: 109). En este párrafo, extremadamente confuso (reconozcámoslo), Mauss está intentando decir algo prácticamente inconcebible para la cosmología occidental: en el don, las cosas no son propiedad de las personas, sino parte de ellas. Inversamente, se podría decir también que las personas pueden ser parte de las cosas. En el intercambio de dones, no se aplica una distinción ontológica entre objetos y sujetos de propiedad, sino que cosas y personas

son coextensivos, copartícipes. Siguiendo el mismo desafío ontológico, podemos decir que, a través del intercambio de dones, dos personas pueden "mezclarse" y ser algo en común, algo más, o algo diferente a ser individuos. Por ejemplo, pueden ser parte de, *participar* uno de otro.

Siguiendo a Mauss, autoras como Marilyn Strathern o Alfred Gell han desarrollado la noción de la "persona distribuida": la "persona" no se limita a un cuerpo y a una mente, sino que puede estar presente en diferentes cuerpos y objetos, pueden ser "extraídos de una y absorbidos por el otro" (Strathern, 1988: 178). Las cosas pueden ser algo más que propiedad de las personas, pueden ser parte de ellas. Esta continuidad entre personas y cosas es lo que Strathern llamó "intercambio mediado", en oposición al intercambio inmediato de las mercancías, basado en la discontinuidad fundamental entre personas y cosas, como propietario y propiedad, sujeto y objeto (Strathern, 1988: 192).

Para Gell (1998), nuestra persona distribuida puede estar presente en las cosas que nos rodean, que pueden ser no solo nuestras posesiones, sino parte de nosotros. El arte es un caso paradigmático de "persona distribuida": las obras de arte podrían ser no solo productos o mercancías separadas ontológicamente de las personas que las producen, admiran, consumen o intercambian. Las obras de arte pueden ser no solo posesiones, cosas que *tenemos*, sino una extensión de lo que *somos*. En ese sentido, es muy interesante observar cómo Mauss, en las conclusiones del *Ensayo sobre los dones*, defendía los derechos de autor como una demostración de este principio. Según estos derechos, las obras de arte no son meras mercancías, que se compran y se venden, sino que permanecen siempre de alguna forma ("moralmente") ligadas a su

autor, son parte de la integridad moral de este, de su persona moral. A partir de aquí, se establece un régimen legal que protege esta integridad moral.

Sin embargo, como Gell también observa, las obras de arte podrían participar de la persona distribuida, no solo de quien las hace, de sus autores, sino también de quien las admira, quien las intercambia, y quién las consume. La obra de arte no contiene solo la persona distribuida del artista, sino de todos los agentes que la producen y reproducen, es decir, todas las personas que participan de él. Las relaciones que se establecen entre estas, por otro lado, pueden no ser igualitarias, sino desiguales y jerárquicas. Establecer quién tiene autoridad moral sobre la obra es un proceso complejo. En los términos de Gell (1996), una obra de arte puede ser vista como una trampa, en la que diferentes actores pueden ocupar, en diferentes momentos, la posición de presa y cazador.

Podemos decir que la "fama", el renombre de la persona distribuida, es una forma de poder y de creación de jerarquías. Pero este es un poder mucho más ambiguo que el capital simbólico. El capital simbólico se basa en la objetificación del capital como cosa poseída, y del capitalista como poseedor, sujeto que controla el proceso de acumulación. En ese sentido, hay una neta distinción entre sujeto y objeto, y la competición se lleva a cabo exclusivamente entre sujetos que luchan por el control del "mercado de bienes simbólicos". El caso del modelo de la persona distribuida es muy diferente, ya que el control del sujeto sobre los objetos, incluso esta distinción, están precisamente en cuestión. No podemos controlar lo que sucede con la persona distribuida, qué se dice de nosotros, de nuestras imágenes, de nuestras obras. Esta es, por supuesto, la preocupación

principal de los derechos de autor, y de los derechos de imagen; cómo controlar la vida de cosas que no son simplemente cosas, sino parte de personas.

Arte participativo y persona distribuida

En este punto, quizá podemos proponer una conclusión parcial sobre cómo puede la antropología ayudarnos a entender el arte participativo en términos más amplios que las discusiones de la teoría del arte y la estética moderna.

Por un lado, podemos ver cómo la práctica del intercambio de dones en el arte contemporáneo no responde solo a una “cultura de la amistad”, a una forma de intercambio libre y espontáneo entre iguales, sino que puede generar relaciones jerárquicas o desiguales. Esto no quiere decir que los intercambios de dones en estos casos sean simplemente falsas proyecciones ideológicas, sino que quizá sería mejor entenderlos en términos de una teoría de la “persona distribuida”. De una forma parecida a rituales agonísticos como el potlatch o el kula, el artista, como donador, distribuye su persona. Los ejemplos de estética relacional de González Torres o Tiravaniya son bastante claros. ¿Qué hizo Rikrit Tiravaniya en el *workshop* “Disruption”, en Can Xalant, del cual hemos hablado antes? Compartir su vida con un grupo de jóvenes artistas por una semana; con-vivir con ellos. A cambio, estos jóvenes adquieren la reputación de haber colaborado con él. La fotografía en la que el grupo aparece con la máscara de Tiravaniya es un ejemplo perfecto de la idea de la “persona distribuida”.

A cambio de su persona distribuida, el artista relacional puede obtener fama y reco-

nocimiento; un valor jerárquico que, sin embargo, no comparte con los participantes de sus acciones relacionales. Pero este reconocimiento no es reducible al modelo del capital simbólico. Los artistas participativos o relacionales no esperan un retorno de los participantes en sus acciones, no contabilizan sus deudas. No hablo en términos morales, sino simplemente del proceso de intercambio que siguen: para ellos, lo importante no es la deuda contraída, sino la repercusión del acontecimiento que han llevado a cabo –como en el potlatch, lo importante no es cuánto debe cada uno, sino la impresión general que ha causado el acontecimiento en la comunidad–. Que la gente se acuerde de ti, que te tengan en mente, que digan tu nombre.

En este sentido, además de criticar la falsedad o hipocresía de la participación y la reciprocidad en estos acontecimientos artísticos, quizá sería interesante profundizar en qué queremos decir con “participación”. La participación puede ser un dispositivo de producir personas, y jerarquías entre personas, no solo comunidades igualitarias entre individuos separados y preexistentes a esta participación. En ese sentido, la relacionalidad en arte quizá no está tan lejos de la antropología. El trabajo de Marilyn Strathern ha sido definido como una “antropología relacional” (Holbraad y Petersen, 2009), en la que las relaciones preceden a las entidades. Las identidades singulares se establecen en el punto de interacción, en sus propios términos (Strathern, 1988: 128). Desde esta perspectiva, las personas están siendo constantemente hechas y rehechas a través de relaciones, y las cosas creadas no en contraposición a las personas, sino a partir de ellas (1988: 172).

Cuando se habla de participación (en arte y fuera de él), muchas veces se parte de una

ideología igualitarista, en la que se entiende la participación como una práctica en común entre sujetos autónomos, que se ponen de acuerdo para hacer una actividad productiva, en la cual los objetos de producción están claramente separados de estos sujetos. Pero raramente se cuestiona la distinción entre sujeto participativo y objeto de participación, ni entre los sujetos mismos, ni se cuestiona que estas prácticas puedan crear jerarquías, en radical oposición a la "autonomía" y "libertad" que muchos de estos proyectos defienden.

Pero quizá esta sería la consecuencia lógica de la deriva histórica del arte en el último siglo. Si la historia del arte moderno, desde la vanguardia, puede ser vista, según Kester (Kester, 2011: 4), como un proceso de renuncia progresiva de la intención del artista en favor del azar, la "participación" no hace más que llevar esta renuncia a sus últimos extremos, al trabajar con el cuerpo social en su totalidad. Intentar controlar esta "participación", para que sea justa e igualitaria con todos sus participantes, para que resulte en un bien colectivo que todos puedan disfrutar autónomamente, es cercenar este elemento de azar que es central a su proceso mismo.

¿Don, gasto, robo? Los límites de la propiedad

Pero quizá, más allá de lo que hemos dicho hasta ahora, hay algo más en la cuestión del don. Sea en términos de liberalidad o de obligación, el intercambio de dones normalmente es interpretado como una forma de crear comunidades (igualitarias o jerárquicas). Pero el don también puede ser visto como un mecanismo de transgresión y destrucción. El potlatch era un ritual basado en el gasto

aparentemente irracional, hasta el punto de llegar a la destrucción de la propiedad. Inspirado por Mauss y su descripción del potlatch, Georges Bataille construyó en *La parte inútil* un modelo económico opuesto al racionalismo utilitarista: en vez de empezar por el ahorro, la racionalización de los recursos y la acumulación, a partir de un modelo basado en los recursos escasos (el modelo económico de acumulación capitalista), Bataille propone empezar por el gasto y la destrucción de la propiedad, en un modelo basado en la abundancia. Para Bataille, "no es la necesidad, sino su contrario, el "lujo", lo que plantea a la materia viviente y al hombre sus problemas fundamentales" (Bataille, 1986: 50). El impulso de gasto, de consumir el excedente, estaría en el origen de la civilización y sus instituciones: la religión, la guerra, el arte.

Los situacionistas llevaron las ideas de Bataille a sus últimas consecuencias. Originalmente un colectivo de artistas inspirado por el surrealismo, el marxismo y la antropología, a principios de los sesenta los situacionistas dejaron de lado su práctica artística para concentrarse en el activismo revolucionario. El situacionismo proponía una revolución general en la vida cotidiana a partir de actos o situaciones que subvirtiesen las formas de vida de la sociedad de mercado³. En estos términos, en *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones* (2008 [1967]), Raoul Vaneigem describe el intercambio de dones no solo como un hecho social, o un recurso artístico, sino como una herramienta revolucionaria, para producir una transformación radical en los intercambios que hacemos todos los días. La proliferación de los

³ Ver: archivos de la internacional situacionista, en <<http://www.sindominio.net/ash/ash.htm>>.

intercambios de dones eventualmente haría entrar en crisis el sistema de mercado.

Pero Vaneigem distingue muy claramente entre dos tipos de don: el don feudal y el don puro. El don feudal sería el don que describe Mauss, los dones agonísticos, competitivos, ritualizados, que buscan el prestigio y la fama, mientras que el don puro sería el don sin retorno, por el placer de dar, por el placer del juego. El don feudal sería propio de las sociedades precapitalistas, mientras que para Vaneigem el don puro sería el don del futuro, el arma revolucionaria de las jóvenes generaciones: "¿Qué *potlatchs* sin parangón suscitará, de grado o a la fuerza, la sociedad opulenta cuando la exuberancia de las nuevas generaciones descubra el don puro! Una pasión creciente por robar libros, abrigos, bolsos de señora, armas y joyas por el mero placer de regalarlos" (Vaneigem, 1977: 97).

El don puro situacionista se presenta como una forma transgresiva de reciprocidad: tomar algo a cambio de nada ("robar") para darlo a alguien. En ese sentido, el intercambio de dones no se presenta solo como una alternativa posible, sino como un ataque directo al intercambio de mercancías, y a la institución de la propiedad, un arma revolucionaria.

Las ideas del situacionismo están en la base de muchas de las teorías y prácticas relacionales y participativas del arte contemporáneo; por ejemplo, Nicolas Bourriaud (2006) cita ideas situacionistas con frecuencia. Pero parece que su radicalidad se ha confinado en gran parte a la institución artística. Mientras los situacionistas aspiraban a una revolución total, a la disolución del arte en la vida cotidiana, las prácticas artísticas contemporáneas se conforman con "microutopías" locales, que de alguna forma perpetúan la separación de arte y vida, y transforman

los dones en objetos institucionales, que contribuyen a reproducir las jerarquías más que a romperlas. El don artístico, hoy, es aún un don feudal, no un don puro.

Conclusiones

Como hemos visto, la antropología nos puede ayudar a entender algunas de las cuestiones que plantea la participación en arte. Por empezar, los "participantes" en eventos artísticos no son necesariamente sujetos separados e iguales, que deciden libremente "colaborar" en un proyecto común, sino que pueden ser vistos también como partes de una totalidad constituida por el acto de intercambio mismo. Esta totalidad puede no ser igualitaria, sino jerárquica; la "participación" puede crear relaciones de dependencia y reconocimiento, relaciones desiguales en las que las personas distribuidas de los participantes se expanden y sobreponen los unos a los otros.

Los intercambios de dones pueden aparecer no solo como un mecanismo de formar comunidades, sino como una forma de transgresión y ataque al sistema de propiedad sobre el cual se fundamenta la mercancía. La noción del don, en su versión más radical, no nos conduce solo a una crítica de la propiedad privada a favor de la propiedad común, sino que, mucho más allá, puede cuestionar el principio de propiedad en sí mismo. Si los "participantes" no son sujetos separados e iguales, sino parte de un proceso, también lo son los objetos. Uno de los puntos fundamentales en la antropología de los dones es precisamente cuestionar la distinción entre unos y otros. En estos términos, las cosas no son solo objetos de propiedad, recursos o bienes, sino copartícipes.

Los situacionistas entendieron el don como una práctica que podía llevar a la revolución a partir de la vida cotidiana. En ese sentido, fueron mucho más allá del arte en sí mismo. A pesar de usar discursos situacionistas, las prácticas artísticas contemporáneas frecuentemente los contienen dentro del ámbito protegido de las instituciones culturales. Al fin y al cabo, el proyecto de los situacionistas era disolver el arte en la vida cotidiana, y definir las prácticas participativas y de intercambio de dones como "arte", desde su punto de vista, no tendría ningún sentido. En última instancia, esta discusión

nos llevaría mucho más allá de consideraciones interdisciplinarias sobre el intercambio entre arte y antropología. Desde un punto de vista situacionista, la antropología, como el arte, es una "disciplina" resultante de la división del trabajo en la sociedad burguesa, y como tal tendría que desaparecer en el horizonte revolucionario. Desde esa perspectiva utópica, la antropología o el arte serían solo una más de las cosas que todos hacemos, no solo el trabajo especializado de unos pocos. Pero ese argumento va mucho más allá de los objetivos de este artículo.

Bibliografía

- BATAILLE, Georges (1986) *La parte maldita*, Barcelona, Icaria.
- BISHOP, Claire (2004) "Antagonism and Relational Esthetics", *October*, 110 (fall), 51-79.
- (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres y Nueva York, Verso.
- BOURRIAUD, N. (2006) *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- HYDE, Lewis (2007) *The gift. Imagination and the erotic life of property*, Londres, Vintage Books.
- CARRIER, J. G. (1995) *Gifts and commodities: Exchange and western capitalism since 1700*, Londres, Routledge.
- DELSEN, Lei (2012) "From welfare state to participation society. Welfare state reform in the Netherlands: 2003-2010", NiCE Working Paper, 12-103.
- GELL, Alfred (1996) "Vogel's Net Traps as Artworks and Artworks as Traps", *Journal of Material Culture*, 1 (1), 15-38.
- (1998) *Art and Agency*, Londres, Clarendon Press.
- HOLBRAAD, Martin; PEDERSEN, Morten Axel (2009) "Planet M: The intense abstraction of Marilyn Strathern", *Anthropological Theory*, 9, 371.
- KANT, Immanuel (2007 [1790]) *Crítica del juicio*, Barcelona, Tecnos.
- KESTER, Grant (2004) *Conversation pieces: Community and communication in modern art*, University of California Press.

- (2011) *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* Durham, Duke University Press.
- KISBY, Ben (2012) “The Big Society: Power to the People?”, *The Political Quarterly*, 81 (4), 484–491.
- KWON, Miwon (2002) *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge (MA), MIT Press.
- MAUSS, Marcel (1971) *Sociología y antropología*, Barcelona, Tecnos.
- MEDINA *et al.* (2005) *Francis Allÿs: When Faith Moves Mountains*, Madrid, Turner Publications.
- MIESSEN, Marcus (2011) *The nightmare of participation*, Berlín, Sternberg Press.
- MUNN, Nancy (1986) *The Fame of Gawa, A symbolic study of value Transformation in Massim Exchange* Durham, Duke U.P.
- RANCIÈRE, Jacques (2012) *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Clave Intellectual.
- SANSI, Roger (2003) “La antropología frente la estética relacional”, in C. LARREA; J. L. MOLINA; I. Terradas (eds.), *Actas del IX Congreso de Antropología de las FAAEE, Simposio 1: El recurso a la reciprocidad*. ISBN: 84-607-7899-4 (CDROM).
- SCHILLER, Friedrich (1990 [1792]) *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Anthropos Editorial.
- VANEIGEM, Raoul (2008 [1967]) *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Barcelona, Anagrama.
- STRATHERN, Marilyn (1990) *The gender of the gift. Problems with women and problems with society in Melanesia*, Berkeley, University of California Press.
- (1991) “Partners and Consumers: Making Relations Visible”, *New Literary History*, 22 (3), 581-601.
- THOMSON, Nato (ed.) (2012) *Living as form: socially engaged art from 1991-2011*, Cambridge (MA): MIT Press.

Hitz gakoak: arte garaikidea, parte-hartzea, dohaina, harreman estetika, situazionismoa.

Laburpena: Parte-hartzea eta dohainen trukaketa oso praktika arruntak bihurtu dira arte garaikidean. Artikulu honetan, artearen dohainaren praktikak eta teoria antropologiaren dohainaren inguruko teoriekin alderatzea proposatzen dugu lehenik eta behin. Baina alderaketa horretatik harago, dohainaren arazoaren inguruko beste ikuspegi batzuk ere aintzat hartzea proposatzen dugu, situazionismoak eskaintzen diguna, besteak beste.

Keywords: contemporary art, participation, gift, relational aesthetics, situationism.

Abstract: Participation and gift exchange have become common practices in contemporary art. This paper intends on one hand to confront the practices and theories of gift in art with theories of gift in anthropology, and on the other hand, to consider other perspectives on the gift issue, such as the offered by situationism.