

Historia y comunicación social

ISSN: 1137-0734

<http://dx.doi.org/10.5209/hics.69244>

Acerca de las prácticas artísticas participativas contemporáneas como catalizadoras de la sociabilización

Bibiana Crespo-Martín¹

Recibido el: 10 de marzo de 2018. / Aceptado: 12 de febrero de 2019.

Resumen. Las prácticas artísticas de naturaleza participativa en el arte contemporáneo han propiciado que se constituyan como catalizadoras de sociabilización per se. Sus métodos para activar a la audiencia, las metodologías procesuales de colaboración y los grados de implicación del público pueden ser sumamente diferentes. El objetivo de este artículo es analizar distintos procedimientos de las praxis artísticas contemporáneas bajo postulados participativos de socialización. Se definen diversas tipologías participativas refrendadas por obras de artistas. Asimismo, se ofrecen reflexiones sobre el cambio de rol del artista y del público, la escisión de la creación objetual, el impacto social que pueden generar y su valor estético.

Palabras clave: Prácticas participativas; *site-specific art*; arte relacional; arte dialógico; *new genre public art*; arte colaborativo.

[en] Regarding participatory contemporary art practices as catalysts of sociabilization

Abstract. The artistic practices of a participatory nature in contemporary art have led to their being constituted as catalysts for sociabilization per se. Their methods to activate the audience, the collaborative processual methodologies and the levels of public involvement can be extremely different. The objective of this article is to analyze different procedures of contemporary artistic praxis under participatory postulates of socialization. Different participative typologies are defined endorsed by artists' works. Additionally, reflections are offered about the change of the role of the artist and the public, the split of the object creation, the social impact that they can generate and its aesthetic value.

Key words: Participatory practices; site-specific art; relational art; dialogical art; new genre public art; collaborative art.

Sumario: 1. Introducción. Proceso *versus* Objeto / Práctica artística *versus* Obra de arte / Público *versus* Audiencia / Obra abierta *versus* (Re)Solución cerrada. 2. Categorías, grados y correlaciones participativas en las prácticas artísticas contemporáneas. 2.1. *Site-specific art*. 2.2. Prácticas artísticas interactivas: arte relacional y arte dialógico 2.3. Prácticas artísticas participativas: *new genre public art*. 2.4. Prácticas artísticas colaborativas (cooperativas). 3. Conclusiones. 4. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Crespo-Martín, B. (2020) Acerca de las prácticas artísticas participativas contemporáneas como catalizadoras de la sociabilización, *Historia y comunicación social* 25(1), 275-286.

1. Introducción. Proceso *versus* Objeto / Práctica artística *versus* Obra de arte / Público *versus* Audiencia / Obra abierta *versus* (Re)Solución cerrada

En los últimos tiempos asistimos a una facción de manifestaciones artísticas contemporáneas cuya tendencia se fundamenta en el desarrollo de prácticas artísticas de naturaleza participativa, colaborativa o colectiva. Prácticas artísticas entre artistas y artistas, artistas y comisarios, artistas y otros profesionales, artistas y espectadores, artistas y público, artistas y comunidades sociales, etc.; distanciándose cada vez más tanto de una producción de objetos o artefactos como de una metodología sustentada en el trabajo individual regido por la autoexpresión.

Así, nos hallamos ante una creación artística cuya obra no persigue ser un sustantivo / objeto, sino ser un verbo / proceso. Sirva esta constatación para señalar lo intencionado del título y contenido de este artículo al referirme al estudio de “prácticas artísticas participativas” y no de “arte participativo”, es decir, al análisis de una creación artística focalizada en los procedimientos participativos a expensas de que el resultado pueda ser

¹ Universidad de Barcelona.
bbcrespo@ub.edu

objetual o no; y con ello procurar por un mayor rigor en cuanto a lo que este tipo de expresiones artísticas conllevan. No en vano, autores como Foster (2006: 192) señalan que artistas como Tiravanija y Orozco, entre otros, hace algunos años empezaron a referirse a sus propios proyectos como “plataformas”.

De otra parte, la participación, la cooperación, el trabajo en grupo o el trabajar conjuntamente en el contexto artístico no es algo nuevo. Más al contrario, su genealogía es larga y compleja, y puede incluir una extensa relación de modelos de organizar la producción artística y sus estéticas, desde, por ejemplo, los talleres medievales hasta los grandes estudios de artistas del Barroco como Rubens. Sin embargo, en el arte contemporáneo, las motivaciones que impulsan hacia un trabajo participativo son de muy distinta y diversa índole, desde querer trabajar en pro de una sociedad más positiva e igualitaria de manera colectiva, a cultivar la generosidad de compartir como alternativa al individualismo contemporáneo, ofrecer al espectador una experiencia artística participativa física o simbólica, o simplemente como una manera de disfrutar y divertirse en grupo. Sea cual sea su motivación lo que sí se ponen de relieve es un fuerte énfasis en innovadores métodos y metodologías artísticas que exploran la interacción, la socialización y los modos de comunicación, así como la conciencia creativa colectiva.

Mencionaba más arriba que los colectivos participativos pueden estar compuestos por asociaciones muy heterogéneas. Pero, sin duda, la identidad consustancial del colectivo, del tipo que sea, conlleva modelos participativos muy diferentes, de igual forma que puede determinar de manera muy significativa el desarrollo y resultado artístico (del modo que sea) ya que los propios participantes y la forma de participación se convierten en factores constitutivos del contenido, método y aspectos estéticos de la obra. Por esta razón, también es importante ser precisos en la terminología que usamos al referirnos a los agentes que participan. Si centramos ahora la cuestión en prácticas participativas que suponen la intervención de un número considerable de gente hay que señalar que la participación significa mucho más que ampliar el círculo de destinatarios. Por lo tanto, en este contexto, resulta mucho más apropiado hablar de público que de audiencia puesto que la audiencia reduce lo público a aquél tipo de espectador que forma parte de un auditorio interesado en la cuestión artística y, como veremos más adelante, este público participativo no siempre cumple esa ecuación. El público —ahora, de hecho, coproductor— ya está integrado en el origen de la obra de arte, no solo en la actuación de un guion asignado, como ocurría en las performances o *events* de los artistas del grupo Fluxus, o en la implementación de una o de varias posibilidades dadas. Muchas de las veces sucede que el público acaba conformando una comunidad², entendiéndolo por ello que tienen unos intereses comunes³. A propósito de las intenciones del proyecto, estas comunidades pueden configurarse como una agrupación no deliberada o como una asociación consciente —ya como interacción, participación, actividades en grupo u otra clase de intercambio intencionado y proceso de “trabajar juntos”— y así, estas comunidades pueden ser preexistentes al proyecto artístico o identificarse como tal comunidad en el quehacer de la obra, en otras palabras, a veces el punto de inicio del trabajo no parte de una comunidad existente, pero el propio trabajo produce una comunidad que no existía antes como consecuencia de una identificación de los participantes con el “trabajo” desarrollado, en parte como efecto de un sentido de propiedad de la obra debido al reconocimiento de su propio trabajo en la creación de o en convertirse en—.

Ahora bien ¿cómo el artista contemporáneo se dirige al público? ¿cuáles son los distintos mecanismos que usa para activar al espectador? ¿cuáles son los factores catalizadores para tornar al espectador en comunidad?. Por supuesto, la historia del arte del siglo XX nos descubre que las prácticas artísticas participativas forman parte de la culminación de una larga trayectoria, una larga tradición cuyos precursores datan del año 1910 con la primera *serata* o velada futurista, los años 1920 con los eventos dadaístas que buscaban implicar al ciudadano —*Saison Dada 1921*—, los “*Enfers artificiel*” y reuniones del movimiento Surrealista organizadas por André Breton, el teatro experimental alemán, los espectáculos masivos soviéticos de la misma década, las teorías de 1934 de Walter Benjamin (1934/2005) sobre el autor como productor tal que la dramaturgia de Bertolt Brecht, etc., y aunque se puede seguir catalogando importantes ejemplos de participación en los movimientos artísticos de las vanguardias históricas, no es hasta los años 60 cuando emerge significativamente en Francia con el movimiento Situacionista, en EEUU con los happenings, en EEUU y Europa con el grupo Neodadaísta Fluxus y en Brasil con el Neoconcretismo, escindiéndose de la mera intención provocativa junto con el absurdo y la excentricidad de sus inicios como ingredientes de impacto estético. También la literatura especializada se ha ocupado del estudio teórico de los modos de activar al espectador, sirva de referencia el texto de Benjamin (1934/2005) anteriormente citado, el texto de 1968 de Barthes (1977: 142-148) *The death of the author*, el consabido libro de 1962 de Eco *The open work*, las teorías sobre participación ciudadana de Arnstein (1969) y ya más recientemente encontramos las aportaciones de Bourriaud (2007), Kester (2004), Kravagna (1998), Lind (2007) y Bishop (2006a) (textos a los que me remitiré a lo largo de estas páginas),

² El término comunidad dentro de los discursos de prácticas participativas es un concepto ambiguo y problemático por cuanto colinda con las “comunidades” de los llamados community-art based projects o community-oriented projects que se distinguen por tener una clara implicación y orientación a inducir al cambio social.

³ Si bien caracterizar las tipologías de comunidades que pueden darse en un proyecto participativo no es objeto de estudio en este artículo, son muy recomendables las disquisiciones de Kwon (2002: 116-135) en las que intenta dar respuesta a la diversidad de modelos colaborativos constitutivos y de comportamiento que pueden darse en una “comunidad” de un proyecto artístico.

siendo esta última autora una de las autoridades más distinguidas en esta materia, y que en su libro sobre el particular sitúa los antecedentes de las prácticas participativas (la autora específica, aquellas que se apropian de formas sociales como modo de acercar el arte a la vida diaria) en los años 60: experiencias intangibles como bailar samba (Hélio Oiticica) o funk (Adrian Piper), beber cerveza (Tom Marioni), discutir sobre filosofía (Ian Wilson) o política (Joseph Beuys), organizar ventas en un garaje (Martha Rosler), regentar una cafetería (Allen Ruppersberg, Daniel Spoerri, Gordon Matta-Clark), un hotel (Alighiero Boetti; Ruppersberg) o una agencia de viajes (Christo y Jeanne-Claude) con su eclosión a finales de la década de los 90 (Bishop, 2006a: 10).

Por otra parte, por su misma idiosincrasia y como ha quedado dicho anteriormente, las prácticas artísticas participativas no pueden aventurarse a prefigurar un resultado objetual artístico ya que, muchas de las veces, gravitan sobre las acciones u actividades, es decir sobre el proceso, más que en la realización de objetos. Si bien se pueden augurar determinadas respuestas e interacciones no se pueden dar resultados apriorísticos sobre las actitudes de los participantes, lo que resulta en una obra abierta. Esta característica de “lo abierto” no significa inconcluso. Este es otro de los preceptos que caracteriza a las prácticas artísticas participativas puesto que pueden albergar un final de múltiples resoluciones.

Sirva esta contextualización de conceptos asociados al arte y a la participación para presentar en este texto una suerte de tipificación de las praxis artísticas participativas contemporáneas que apelan a los diferentes niveles, funciones y funcionalidades de intervención del público, es decir, se dará cuenta del *site-specific art*, las prácticas artísticas interactivas (arte relacional y arte dialógico), las prácticas artísticas participativas (*new genre public art*) y las prácticas artísticas colaborativas (colectivas).

Apuntar finalmente en esta introducción, que por la orientación investigadora inter- y multidisciplinar de este artículo la metodología utilizada se ha fundamentado en la revisión y el estudio crítico y comparativo de las fuentes teóricas y bibliografía especializada sobre el tema (de teorías ya existentes en diversas disciplinas y relacionadas en las referencias bibliográficas aportadas) con las creaciones artísticas de esta índole, así como se ha intentado aplicar metodologías de análisis pertenecientes al campo del, arte, la estética, la sociología o la comunicación.

2. Categorías, grados y correlaciones participativas en las prácticas artísticas contemporáneas

Site-specific art, arte interactivo, arte participativo, arte público, arte relacional, arte dialógico, *new genre public art*, arte colaborativo, arte cooperativo, *community-art* y un largo etcétera conforman este entramado terminológico en torno a lo que conlleva la acción participativa en el arte contemporáneo. Las fronteras taxonómicas entre todos estos conceptos son permeables, y las categorizaciones rígidas no tienen mucha utilidad. A la luz de la bibliografía especializada sobre el tema (Bishop 2006a y 2006b; Bourriaud, 2007; Kester, 2004; Kravagna, 1998; Lind, 2007; Schlieben, 2007) y dependiendo del posicionamiento teórico sobre el que se defiendan, resulta evidente cuán diferentes pueden ser las opiniones y definiciones de esta miscelánea de vocablos emparentados lo que, por otra parte, revela la complejidad inmanente a las prácticas artísticas participativas, atribuyéndose incluso otro de tipo de ocupaciones como el activismo cultural y político o la educación no-formal, entre otros.

Mi preocupación aquí, sin embargo, no es tanto establecer la definición rotunda de la especificidad de los conceptos que se presentarán como examinar las formas y grados en que funcionan y operan las definiciones en competencia con la participación del público, y examinar sus variadas implicaciones artísticas y, en ocasiones, sociales.

En consecuencia, se abordará el *site-specific art*, las prácticas artísticas interactivas (arte relacional y arte dialógico), las prácticas artísticas participativas (*new genre public art*) y las prácticas artísticas colaborativas (colectivas) como epígrafes vertebradores del compendio de prácticas artísticas contemporáneas fundamentadas en la participación del público. Esta elección y selección terminológica responde a una clasificación integradora y generalista que busca dar cabida, bajo cada una de ellas, a las distintas categorías y modelos de prácticas artísticas de orden participativo.

Así, la siguiente tabla (tabla 1) ofrece, de forma esquemática, sintética y con el bien entendido de que se trata de una tabla simbólica y no de un gráfico porcentual, los contenidos que se desarrollan en los apartados siguientes, es decir, se definen los conceptos aglutinadores de las prácticas artísticas participativas contemporáneas correlacionadas con los distintos grados o niveles de participación del público asociados a cada una de ellas.

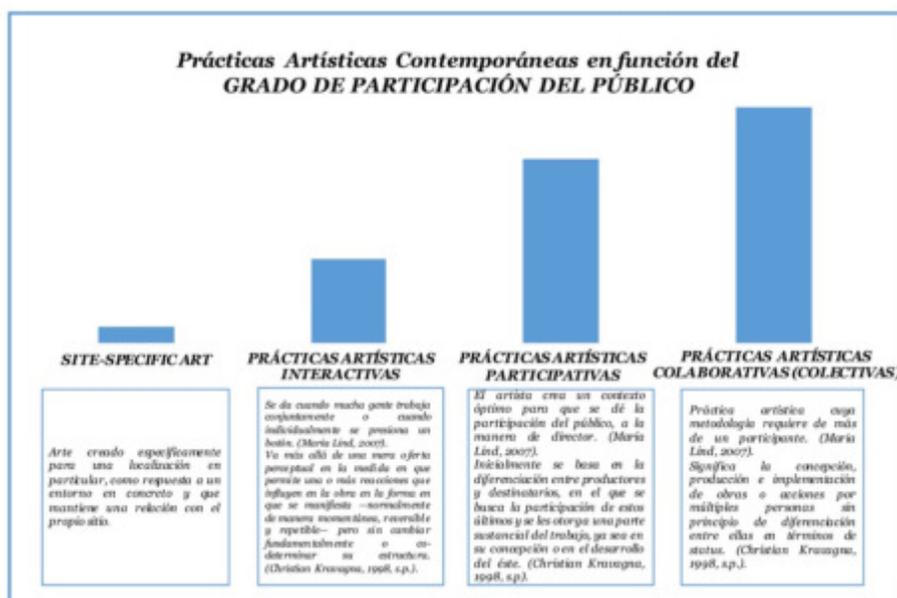


Tabla 1. Prácticas artísticas contemporáneas en función del grado de participación público (fuente de la autora).

2.1. *Site-specific art*

Resulta difícil encontrar en nuestro idioma una traducción del término *site-specific art* que responda adecuadamente al significado que este tipo de manifestación artística conlleva. De modo que, en nuestra lengua, parece haber un cierto consenso en utilizar el vocablo anglosajón, por su idoneidad, para referirnos a la obra de arte diseñada ex profeso para una localización en particular con la intención de establecer una interrelación con esa ubicación, en otras palabras, el *site-specific art* es arte creado específicamente para una localización en particular, como respuesta a un entorno en concreto y que mantiene una relación con el propio sitio.

Esta definición, entre dilatada e imprecisa, alude principalmente a una serie de obras surgidas en los años 60 y 70 a la sombra del minimalismo consagradas a una nueva radicalidad en el marco de la escultura vanguardista y auspiciando otras corrientes estéticas muy cercanas al arte *site-specific* como la instalación, la performance, el *body-art*, el *land-art*, *earth-art*, *environmental art* y el arte en el espacio público, entre otras; que abogaban por priorizar la inseparabilidad física entre la obra y su sitio de instalación. Un arte en el espacio público —que no un arte público—, cuya legitimidad como arte “público” era simplemente su ubicación al aire libre o en lugares que se consideran públicos, principalmente por su “apertura” y acceso físico sin restricciones: parques, campus universitarios, centros cívicos, plazas urbanas, estacionamientos, aeropuertos, etc. La preocupación estribaba en la colocación de la obra de arte adecuadamente en una ubicación determinada para ensalzar sus cualidades estéticas; y las cualidades particulares del “sitio”, como entidad física y arquitectónica, importaba solo en la medida en que planteaba desafíos formales

Estas primigenias obras *site-specific* solían estar obsesionadas por la “presencia”, incluso cuando eran materialmente efímeras, reacias a la inmovilidad, o a su desaparición o destrucción. Ya fueran en un espacio urbano, arquitectónico o en un paisaje, el *site-specific art* inicialmente tomó el “sitio” como una ubicación real, una realidad tangible, con una identidad compuesta de una combinación única de elementos físicos: longitud, profundidad, altura, textura, forma de paredes y salas; escala y proporción de plazas, edificios o parques; condiciones determinadas de iluminación, ventilación, patrones de tránsito; características topográficas distintivas, etc. (Kwon, 2002: 11). El principio de permanencia se significaba como principal atributo. La escala, el tamaño y la ubicación de la obra se determinan por la topografía del lugar, de tal manera que la obra devenía parte del sitio y reestructuraba conceptual y perceptualmente la propia organización del sitio. Aún y así, éste podía referirse a obra hecha específicamente para un “sitio” (como por ejemplo la escultura pública) u a obra hecha como respuesta a la aproximación o “encuentro” a/con un “sitio”. Entendiendo “sitio” como dimensión en la que se da un proceso reflexivo y, por lo tanto, la especificidad del sitio puede caracterizarse en tanto a lugar o a contexto —geográfico, una localidad, una comunidad, una historia, etc.—, interpelando variables que llevan a visitar y examinar la historia del “sitio”. De esta forma el *site-specific art* se vehicula al espacio público como monumento, memorial o anti-memorial.

Como paradigma de lo expuesto se puede citar la controvertida obra de Richard Serra *Tilted Arc* (1981) (fig. 1) emplazada en la *Foley Federal Square* de Manhattan (NY) y rodeada de varios edificios gubernamentales. Un muro de acero de 3,5m. x 36,5m. aproximadamente que trazaba un arco sobre la longitud de la plaza y que estaba ligeramente inclinado hacia uno de sus lados. *Tilted Arc* fue un encargo de una comisión de expertos en el que Serra estuvo trabajando dos años. Durante ese proceso de planificación no se informó ni se preparó, y

menos aún se consultó, a la gente y usuarios de la plaza sobre el cambio que esa obra iba a producir en el espacio, ya que la estructura de la pieza interpelaba e interfería tanto el uso social como las condiciones espaciales del sitio al modificar el diseño de la plaza. La reacción de la gente fue absolutamente negativa. La consideraron fea, opresiva, que era una invitación a los grafitis, etc., y así se presentaron dos peticiones para retirar la pieza y un proceso en la audiencia pública, puesto que se pedía reubicar la obra en otro lugar, a lo que Serra se opuso tajantemente e incluso demandó a la *United States General Services Administration (GSA)*, como propietarios de la obra, argumentando que la obra estaba concebida específicamente para ese sitio y que no funcionaría como obra de arte si se trasladaba a ningún otro lugar. La obra se eliminó en 1989, se cortó en tres partes y está almacenada en un depósito. El artista ha declarado en muchas ocasiones que la obra fue destruida cuando se quitó del sitio para la que fue creada ya que no se trataba de un trabajo móvil e intercambiable a otro espacio.



Figura 1. Richard Serra, *Tilted Arc* (1981). Acero, 3,5m. x 36,5m. aprox. Fuente: acceso libre Internet.

Se podrían señalar muchas otras obras, no tan polémicas, de tendencia *site-specific* como por ejemplo *Condensation Cube* de Hans Haacke (1963-65), *Partially Buried Woodshed* de Robert Smithson (1970), *Measurement: Room* de Mel Bochner (1969), *Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Inside* de Mierle Laderman Ukeles (1973) o *Within and Beyond the Frame* de Daniel Buren (1973), entre otras.

Bajo estos postulados del *site-specific art*, cuanto al grado de participación del público, más allá de relacionarse o interrelacionarse con la obra, éste tiene muy escasa participación tanto en su concepción como en su desarrollo.

No obstante, en las prácticas artísticas de los últimos 30 años el concepto de “sitio” ha ido cambiando, transformándose de una ubicación física a un vector discursivo, y el aval de esa relación específica entre la obra de arte y su sitio no se basa ya en la permanencia física (como lo exige Serra, por ejemplo), sino más bien en el reconocimiento de su impermanencia, para ser experimentada como una situación irreplicable y fugaz, buscando un compromiso más intenso entre el mundo exterior y la vida cotidiana, con una preocupación consciente por integrar el arte más directamente en el ámbito de lo social.

Esta diversificación del sitio ha tenido varias consecuencias. Por un lado, la diversificación terminológica, emergiendo nuevos conceptos para poder dar explicación al cambio de concepción del “sitio” —arte *Site-determined*, *Site-oriented*, *Site-referenced*, *Site-conscious*, *Site-responsive* o *Site-related*—, las obras “ocupan” ahora hoteles, calles, proyectos de viviendas, cárceles, escuelas, hospitales, iglesias, zoológicos, supermercados, e incluso se filtran en los espacios de comunicación de masas como la radio, los periódicos, la televisión e Internet. Por otro lado, el *site-oriented art* (por tomar una de las nuevas terminologías) amplía esta expansión espacial a una expansión disciplinaria como la antropología, sociología, crítica literaria, psicología, historia, estudios culturales, arquitectura, urbanismo, informática, teoría política, filosofía; e incluso se zambulle en la moda, música o la publicidad. Y, finalmente, coincidiendo en los años 90 con el inicio de los procesos de participación ciudadana, vecinal, usuarios de un determinado espacio, la audiencia, la comunidad..., se

perfilará un espectador mucho más participativo cuya intervención tiene implicaciones en los procesos sociales más allá del propio contexto del arte y estableciendo claras diferencias entre el arte público —mayoritariamente focalizado en la idea del arte en lugares públicos (*art-in-public-places*)— y el arte como espacio público (*art-as-public-space*, así denominado por la crítica de arte Raven, 1989) —en el que se produce un cambio de cometido, de estético a social— considerando, además las particularidades del contexto social y político del sitio, facultar al público para tomar decisiones sobre la concepción de la misma. De toda esta evolución brotará el *new genre public art* que se abordará en el apartado de prácticas artísticas participativas.

2.2. Prácticas artísticas interactivas: arte relacional y arte dialógico

Según Lind (2007: 15-31) el arte interactivo “se da cuando mucha gente trabaja conjuntamente o cuando individualmente se presiona un botón.” Pese a que no hay que desestimarla en absoluto, de esta última acepción, o sea, del arte interactivo como práctica artística que utiliza las tecnologías electrónicas y/o digitales interactivas (audiovisuales, computarizadas, telemáticas), es decir, basadas en interfaces técnicas, que permiten establecer relaciones dialógicas entre el público y la obra o sistema; no me voy a ocupar en este escrito puesto que responden a otro tipo de preceptos participativos; sino que se afrontará la interactividad desde el entendimiento de una práctica artística en la cual participa el público de modo directo en la realización de la obra, no simplemente como intérprete o receptor. Y así circunscrita, una práctica artística interactiva

Va más allá de una mera oferta perceptual en la medida en que permite una o más reacciones que influyen en la obra en la forma en que se manifiesta —normalmente de manera momentánea, reversible y repetible— pero sin cambiar fundamentalmente o co-determinar su estructura (Kravagna, 1998: s.p.).

De acuerdo con las teorías del comisario y crítico de arte Bourriaud (2009) sobre altermodernismo y arte o estética relacional, la esfera de las relaciones humanas se ha convertido en forma y medio estético. Para el autor, la metodología participativa de la que se sirve este “movimiento”⁴ estético es las relaciones humanas como materia prima para propiciar una nueva vía de mejora social. Bourriaud acuñó el término arte relacional en 1998 en uno de sus primeros ensayos sobre este tema, desde una perspectiva formal y estilística, para referirse a “...relational art (an art that takes as its theoretical horizon the sphere of human interactions and its social context, rather than the assertion of an autonomous and private symbolic space)...” (Bourriaud, 2006: 160). De esta manera, daba nombre a la obra que una serie de artistas de principios de los 90 (Angela Bulloch, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Gillian Wearing, Rirkrit Tiravanija, entre otros) estaban realizando y cuyas prácticas eran “an attempt to create relationships between people over and above institutionalised relational forms” (Bourriaud, 1996).

Las raíces del altermodernismo se hallan en el concepto filosófico de la “alteridad” como condición o estado de ser otro o de ser diferente, ello implica que un individuo sea capaz de ponerse en el lugar del otro, lo cual posibilita que pueda establecer relaciones con el otro basadas en la empatía y el diálogo, y la conciencia y valoración de las diferencias existentes. De esta forma germina la naturaleza transnacional y transcultural tanto de la metodología como del propio proyecto. Bourriaud manifiesta que, bajo premisas de altermodernidad, las formas artísticas exploran dimensiones de tiempo y espacio que no pueden reducirse a la presencia de un objeto en el aquí y ahora, traspasando incluso las fronteras geográficas gracias a los avances tecnológicos de la comunicación, sino que se convierte en una red de interrelaciones elaborada por el artista creando nuevos formatos de comunicación. Así, “la esfera de las relaciones humanas se ha convertido en formas artísticas plenas” y “el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representan hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales” (Bourriaud, 2007: 32).

Otra de las fuentes teóricas que resuenan en este tipo de manifestaciones artísticas es el *Dialogical Art* o arte dialógico, definido por Kester, profesor de historia del arte de la University of California San Diego, como un tipo de iniciativas artísticas basadas en la interacción y el diálogo con una comunidad. Kester (2004) explica en su libro *Dialogical Art* que en este tipo de iniciativas artísticas la obra se entiende como un proceso abierto de comunicación en vez de como un objeto. Y, Schlieben (2007) ahonda sobre la cuestión de la comunicación colectiva como modo de fortalecer los procesos democráticos. En opinión de Kester (2004) esta polifonía —pluralidad de voces— no excluye la individualidad, más al contrario los mecanismos de construcción de identidad individual pueden ser transferidos a procesos de construcción de identidad colectiva, además de que las identidades colectivas son relacionales y no existen como entidades independientes. Y finalmente, también resuenan ecos filosóficos como el ensayo del filósofo marxista francés Althusser (1969: 86-111) en el que describe las formas sociales que producen relaciones humanas.

⁴ Lind ha rebatido en múltiples ocasiones los postulados de Bourriaud sobre la existencia de una estética relacional o un movimiento de arte relacional, aunque sí cree firmemente que hay una serie de artistas que están comprometidos con la realidad social y política que los rodea sin preocuparse por la producción de imágenes u objetos, y así lo explicitan en sus prácticas artísticas, ello no lo acredita como movimiento artístico o estético (Motta, 2008: s.p.).

Las metodológicas participativas y colaborativas de sociabilización que explora el arte relacional y el arte dialógico pueden lograrse de múltiples maneras. A la postre, buscan crear situaciones para establecer encuentros intersubjetivos (literales o potenciales) cuyo significado artístico se elabora colectivamente mediante las relaciones humanas. Estas situaciones abarcan desde reuniones sociales, a seminarios, talleres; o situaciones que producen interacción social y que se convierten en posibles mediadoras para la colaboración y la participación; o encuentros concretos definidos con anterioridad, instalaciones interactivas, entornos para conversar; o una interdisciplinariedad de algunas de ellas basada en una red de interrelaciones que el artista elabora (Bourriaud, 2009). Muy frecuentemente este tipo de obras se articulan en formato instalación y adicionalmente, más que en la transformación de un espacio, se reutilizan las obras de otros (obras creadas basándose en obras preexistentes: interpretar, reproducir, re-exponer o usar obras de otros artistas). Ello contribuye a la erradicación de la distinción tradicional entre: producción y consumo, creación y copia, original y reproducción. Se enfatiza la recombinação de artefactos culturales existentes con la intención de darles un nuevo significado.

Bajo este marco relacional los espectadores no son dirigidos como un colectivo sino que se les dan los medios para crear una comunidad con entidad social, ya sea temporal o utópica. Las propuestas relacionales y dialógicas se fundamentan en métodos de intercambio, y diferentes procesos de comunicación, entre individuos y/o grupos sociales por medios distintos a los que ofrece la comunicación de masas, y así se ve como una respuesta a las relaciones virtuales de Internet y la globalización, que han provocado un mayor deseo por lo físico y la interacción cara a cara entre las personas.

La obra de Hal Foster (*Chat Rooms*, 2004), Gillian Wearing (*People*, 2005-2011), Marina Abramovic (*The Artists is Present*, 2010), Liam Gillick (*Pinboard Project (Grey)*, 1992 o *Discussion Island Dialogue Platform*, 1997) conforma un excelente elenco de ejemplos de todo lo expuesto en el plano teórico sobre prácticas artísticas relacionales y dialógicas. Pero sin duda, Rirkrit Tiravanija ocupa un lugar icónico en el contexto artístico relacional. Su obra se basa eminentemente en crear situaciones y contextos para generar comunicación e intercambio entre los participantes conectando el arte con la vida diaria. Desde estas premisas y postulados del arte con una misión social con capacidad de producir interacción social y socialización, resulta obvio que Bourriaud lo haya considerado el artista contemporáneo representante por excelencia de la estética relacional. El trabajo de Tiravanija cristaliza en proyectos e instalaciones que ambicionan nutrir a la comunidad con la que colabore. Sus acciones participativas a menudo se formalizan en escenografías o en salas para cocinar como *Untitled (Free/Still)* (1992/1995/2007/2011) (fig. 2). La pieza se presentó por primera vez en 1992 en la Galería 303 en Nueva York. El artista convirtió la galería en una cocina en la que sirvió arroz y curry tailandés de forma gratuita, años más tarde (2012) la replicó a la misma escala en el MoMA de Nueva York para recrear la experiencia. El plato se preparó y sirvió en las salas del museo cada día durante el período de la muestra a partir de las 3:00 p.m. Con ello el artista invitaba al visitante a interactuar con el arte contemporáneo de las salas del museo de una manera más sociable, y buscaba borrar la distancia entre el artista y el espectador. Para Tiravanija el público no estaba mirando las obras de arte expuestas en el museo, sino que en ese momento formaba parte de él y, de hecho, construía la obra de arte mientras comía curry y hablaba con amigos o con nuevos conocidos. Tiravanija se sirve del espacio público para producir un *encounter*⁵ de interacciones desde un posicionamiento de relaciones interpersonales, que no sociales. Involucrar a la audiencia es el centro de la obra, y la comida es un medio para desarrollar una relación de convivencia entre el público y el público, o el público y el artista —con la deliberada intención de erosionar la distinción entre artista y espectador—. La obra se presenta pues, como un “intersticio social” en el que las experiencias comunicativas posibilitan una nueva vía de mejora social (Bourriaud, 2006: 161). Bajo estas proposiciones, la obra artística se convierte en una red de interrelaciones elaborada por el artista creando nuevos formatos de comunicación, en la que las relaciones humanas devienen una forma artística plena. El artista crea situaciones utilizando las relaciones humanas como elemento constitutivo de la praxis artística.

⁵ Entendido ya como reunión, ya como hallazgo fortuito o inesperado o ya como el espacio de discusión y de confrontación de conflictos.



Figura 2. Rirkrit Tiravanija. *Untitled (Free/Still)* (2011). Nevera, mesa, sillas, madera, paneles de yeso, comida y otros materiales; dimensiones variables. Fuente: acceso libre Internet.

2.3. Prácticas artísticas participativas: *new genre public art*

Hasta el momento se ha dado cuenta de diversos tipos de prácticas artísticas contemporáneas que contemplan la participación en su ideario y, desde una disposición generalista en relación al grado de participación del público, en las prácticas artísticas participativas “El artista crea un contexto óptimo para que se dé la participación del público, a la manera de director” (Maria Lind, 2007), o precisando algo más, en palabras de Kravagna (1998: s.p) “Inicialmente se basa en la diferenciación entre productores y destinatarios, en el que se busca la participación de estos últimos y se les otorga una parte sustancial del trabajo, ya sea en su concepción o en el desarrollo de éste”. Así contextualizada, la participación no implica que la gente involucrada asuma ninguna responsabilidad en el proyecto ni en sus posibles consecuencias. Ahora bien, retomando la dimensión pública del arte y los procesos de participación ciudadana y vecinal emprendidos durante la década de los 90 comprometidos en la toma de decisiones de los espacios públicos y los programas de regeneración urbana, “lo público” empieza a desviarse de aquél principio fundamentado eminentemente en colocar una escultura en un lugar de acceso abierto para aproximarse paulatinamente al convencimiento de que esas decisiones han de confluir y ambicionar una mejora social. En un primer momento, esa mejora social se entendió simplemente desde la estética, luego lúdica y funcional, para que progresivamente se distinguiera por alzar problemas sociales en el plano artístico e involucrar a la gente, empoderar grupos en estado de marginalidad como estrategia para concienciar a la sociedad y, en la medida de lo posible, ofrecer soluciones dentro de cánones artísticos.

Dentro de esta corriente ideológica y de esta mescolanza léxica vinculada a las prácticas artísticas participativas surge una nueva tendencia artística, el *new genre public art*⁶. En 1989, coincidiendo con la retirada de la obra de Serra *Tilted Arc*, Suzanne Lacy (crítica de arte, artista performer y miembro fundador del *Feminist Studio Workshop* en el *Woman's Building* en Los Ángeles) dio a llamar *new genre public art* al arte como dinamizador del activismo, a menudo creado fuera de la estructura institucional en el que el artista establece un compromiso directo con la audiencia, para abordar cuestiones sociales y políticas, “[...]—visual art that uses both traditional and nontraditional media to communicate and interact with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives— is based on engagement” (Lacy, 1995: 19). En el *new genre public art* la obra busca activar al espectador (Lacy, 1995: 37) para convertirlo en una audiencia participativa comprometida e involucrada con determinados problemas sociales y políticos, o en palabras de Lacy (1995: 43) “New genre public art calls for an integrative critical language through which values, ethics and social responsibility can be discussed in terms of art”, de manera que se da un modelo basado en las relaciones entre la creatividad social y las personas caracterizado por ser un proceso de participación artístico cuyo énfasis reside en el compromiso con lo social.

⁶ Al igual que se argumentó con el concepto *site-specific art*, tampoco el *new genre public art* tiene en nuestro idioma una traducción que se ajuste y correlacione rigurosamente con su contenido. Por ello, y aún a riesgo de incurrir en un abuso de anglicismos, se ha optado por mantener la terminología inglesa.

Sirva de ejemplo para ilustrar lo expuesto la obra de Aleksandra Mir (1998) *Cinema for the unemployed*, Francis Alÿs (2002) *When faith moves mountains*, Michael Clegg y Martin Guttmann (1991) *Open Public Library*, la exposición colectiva celebrada en Chicago *Culture in action* (1993) o la obra de la propia Suzanne Lacy (1945, Wasco, California, EEUU) se erigió como una de las artistas más conocidas de performance en Los Ángeles que perfilaron las bases del arte activista de compromiso social. Su trabajo comprende multitud de facetas siendo la más significativa aquella referida al arte participativo de escalas faraónicas, involucrando cientos de personas en sus proyectos. Su obra *Between the Door and the Street* (2013) (fig. 3) surgió de una serie de conversaciones que Lacy mantuvo durante cinco meses con un grupo de mujeres activistas de la ciudad de Nueva York. Para la artista esta faceta “relacional” preparatoria fue clave para el desarrollo de su proyecto. Un grupo de 20 mujeres constituyeron una junta para recoger las ideas que afloraron, los temas tratados y las conclusiones de estas conversaciones. En una siguiente fase preparatoria del proyecto se implicaron casi 400 mujeres y algunos hombres de diversas organizaciones activistas, y finalmente la performance se celebró el 19 de octubre de 2013 en el barrio neoyorquino de Brooklyn. A nivel formal se cerró al tráfico una gran avenida del barrio para que todos los porches de las casas se convirtieran en espacios de debate y conversación. Más de 60 portales se transformaron en zonas de reunión para tratar temáticas de género, raza, etnia, clase, a la vez que reflejaban y evidenciaban la gran diversidad de residentes de Brooklyn. El artista Bruno Louchouart realizó una instalación sonora a lo largo de la calle y se estima que acudieron unas 2.500 personas. Ambos bordillos de la calle se delimitaron con una cinta adhesiva amarilla, se decoraron los pórticos con macetas y flores amarillas, y los participantes llevaban pashminas y fulares de color amarillo. El color amarillo inundó el espacio urbano contrastando fuertemente con el color rojizo de las paredes de ladrillo tan características de la construcción de la zona, a la vez que se identificaban claramente las pequeñas congregaciones agrupadas en los portales. Las conversaciones no tenían un guión preestablecido, aunque se habían enviado líneas temáticas a discutir. Al finalizar los tiempos de conversación cada grupo situó en la calle un panel que resumía aspectos del encuentro lo que desveló el carácter activista que tomaron todas las prácticas dialógicas.

Metodológicamente *Between the Door and the Street*, como “obra-proceso” participativo, acoge procederes sumamente representativos de una comunión entre el arte participativo y el espacio público. Por un lado, los participantes de la acción son agentes indispensables para que la obra se lleve a cabo; no sólo eso, si no que su participación nutre de contenido la obra, de manera que es en esta generación de los contenidos que el fin y la finalidad política, social, activista, formativa, informativa y comunicadora aglutina la diversidad de opiniones, necesidades, vindicaciones y conocimientos de una comunidad. Para algunos autores este matrimonio entre los participantes y la gestación y realización de la obra certifica una autoría compartida e incluso colectiva (Bishop, 2006b: 180-181), y aunque Lacy capitaneara el evento la participación es principio constituyente de la obra en sí. Resulta difícil calcular el alcance del impacto social que la acción pudo provocar. En términos cuantitativos no hay una tasación de actuaciones o medidas llevadas a cabo a posteriori para solventar o paliar las injusticias detectadas pero, lo que cualitativamente sí se puede confirmar es que divulgar, difundir y compartir experiencias revierte en la toma de conciencia, la tolerancia hacia la diferencia y en un conjunto de valores de gran beneficio social.

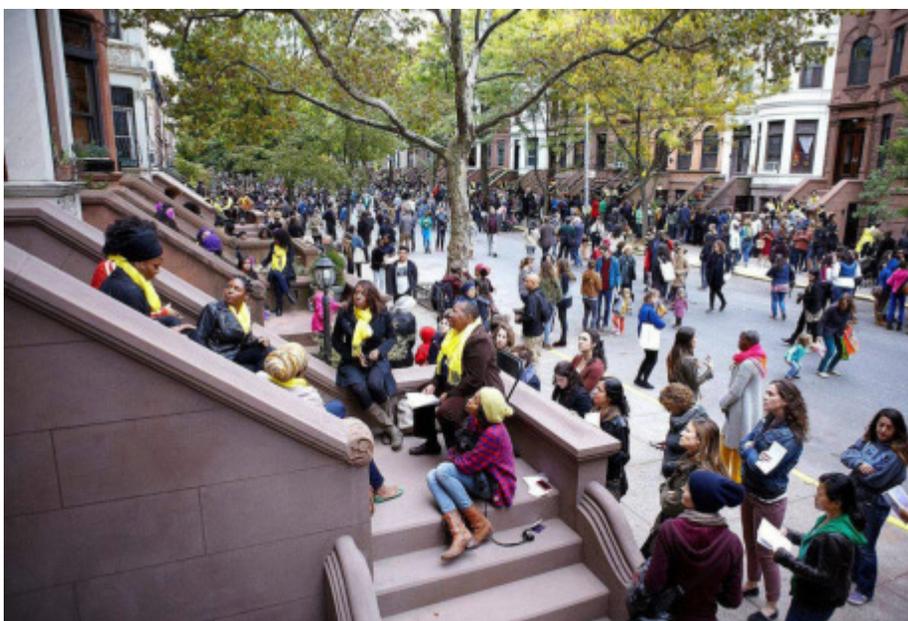


Figura 3. Suzanne Lacy. *Between the Door and the Street* (2013). Producida por Jean Cooney y Jennifer Hsu. Comisariada por Nato Thompson, con Catherine Morris, esponsorizada por *Creative Time* y *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art* en el *Brooklyn Museum*, Brooklyn, Nueva York. Fuente: acceso libre Internet.

2.4. Prácticas artísticas colaborativas (colectivas)

Colaboración, en abstracto, alude a todos los procesos en los que un grupo de personas trabajan conjuntamente. Como aspecto intrínseco a las sociedades humanas, el término se usa en muchos y variados contextos como las ciencias, el arte, la educación o los negocios. Mientras que las prácticas colaborativas y las colectivas pueden considerarse homólogas, no ocurre lo mismo con las prácticas cooperativas. La cooperación enfatiza en la noción de trabajar conjuntamente en pro de un beneficio mutuo entre los participantes y contemplando las oportunidades de que tenga un impacto social o político.

Someramente, Lind (2007) define la colaboración como “Práctica artística cuya metodología requiere de más de un participante”. Kravagna (1998: s.p.) amplía esta expresa necesidad cuantitativa matizando que “La práctica colectiva significa la concepción, producción e implementación de obras o acciones por múltiples personas sin principio de diferenciación entre ellas en términos de estatus.” Las contribuciones del público están orientadas hacia la realización de una idea que más o menos ya está formulada. Esta idea se desarrolla conjuntamente y, por tanto, todos los participantes tienen el mismo rango que el autor, el cual también participa en la ejecución del proyecto. Por tanto, es esta desjerarquización entre las categorías de artista y participantes lo que distingue las prácticas artísticas colaborativas, colectivas y cooperativas de las descritas en los apartados anteriores. Consecuentemente, esta autonomía y poder de decisión en el desarrollo del proyecto que los participantes tienen implica un mayor grado en la escala participativa. Resulta obvio imaginar que por esa misma razón (coautoría de la obra, competencias en la producción o potestad en la confección del mensaje) muchos de estos proyectos adopten una dimensión social. Así se confirma en obras como *Bad Kids* de Pawel Althamer (2004), *The Battle of Orgreave* y *Social Parade* de Jeremy S eller (2001 y 2004), los proyectos de de Mark Dion y el Chicago Urban Ecology Action Group o *The Land Foundation* (1998-actualidad) (fig. 4) del anteriormente referido Rirkrit Tiravanija cofundador, junto con el artista tailandés Kamin Lertchaiprasert, de este proyecto artístico experimental comunitario iniciado en el año 1998 que ofrece un espacio abierto a la participación y al compromiso social, la educación alternativa y el desarrollo autosostenible. En él se involucran libremente artistas y colaboradores de diferentes disciplinas e intereses cuyas intervenciones van desde la creación de viviendas, el cultivo de arroz, experimentos de energía alternativa, instalaciones artísticas, educación no-formal, etc. El objetivo principal es promover y apoyar la cultura, la agricultura ecológica y sostenible, y el autoconocimiento a través de la meditación Vipassana; así como también fomentar el pensamiento crítico mediante procesos de discusión y diálogo, el intercambio de conocimientos y la experimentación. Para ello se organizan múltiples actividades que incluyen exposiciones, seminarios, debates, talleres y proyectos basados en la colaboración.

The Land Foundation comprende seis hectáreas de terreno situadas en Sanpathong (al norte de Tailandia). Una “tierra” sin propietario que anhela desarrollar su básica infraestructura y convertirla en un modelo de agricultura funcional ecológica fruto de la participación y colaboración de artistas profesionales —como Philippe Parreno, Francois Roche o el colectivo dan s SUPERFLEX en cuyo *supergas* se sirve de excremento animal para hacer biogás como combustible para cocinar y generar luz— o artistas emergentes, activistas culturales, granjeros, educadores y cualquier voluntariado que, parafraseando a Tiravanija, quiera cooperar activamente en este laboratorio para el desarrollo autosostenible o quiera probar un nuevo modelo de vida. El contexto rural de *The Land Foundation* propicia la implicación de profesionales de muy diversas disciplinas y voluntariado de muy distintas procedencias gracias a la diversidad de objetivos del proyecto. Esta heterogeneidad enriquece considerablemente la rentabilidad de las acciones, así como configura una comunidad constituida adrede para el proyecto.



Figura 4. Rirkrit Tiravanija. *The Land Foundation* (1998-actualidad). Proyecto de arte sostenible que tiene como objetivo promover prácticas artísticas en el norte de Tailandia. Fuente: acceso libre Internet.

3. Conclusiones

El análisis presentado sobre las metodologías participativas y los distintos grados de participación del público que se pueden dar en las prácticas artísticas contemporáneas constatan que estos procesos artísticos permiten elevar la cuestión artística a la sociabilización, es decir, que devienen un instrumento más para mejorar la vida en sociedad.

Bajo este paradigma creativo, el artista es ahora un proveedor de “servicios” culturales y artísticos, en lugar de un productor de objetos estéticos. El artista activa un proceso participado, crea y procura por un espacio de intercomunicación, diálogo, interacción e intercambio al que se le da respuesta discursiva y en el que se genera una interrelación con la sociedad y entre los miembros de una comunidad determinada. Para muchos teóricos sobre el tema nos hallamos ante un arte de autoría colectiva y compartida (Bishop, 2006b: 180-181), una conciencia creativa colectiva que merma el estatus individual del autor en favor de un estatus igualitario entre los ejecutores del proyecto, puesto que influyen grandemente en su constitución. Una colectividad que, como se ha visto, puede provenir de alianzas muy variadas. De tal manera que la “participación” significa mucho más que simplemente expandir el círculo de destinatarios. La forma de participación y los participantes mismos se convierten en factores integrantes de contenido, método y aspectos estéticos de la obra. Este énfasis del proceso por encima del producto, tan caro a muchos movimientos de arte contemporáneo, comporta que las acciones u actividades adquieran toda la importancia menoscabando la realización de objetos, lo que a su vez supone que se trate de una obra abierta sin una resolución predeterminada ni estética, ni conceptual.

En este escenario, las complejidades y paradojas del discurso actual del arte son una llamada a la necesidad de repensar las operaciones de los modelos existentes. Y así, cabe reconsiderar el hecho de que un grupo de personas, a priori, no garantiza que se constituyan como una comunidad a expensas de una “autoridad” que los identifique como tal en el desarrollo de la obra de arte. Merece también una reflexión la mutante identidad del artista en los procesos colaborativos puesto que desde postulados híbridos de coautoría con el público, el artista metamorfosea su propio rol al de participante. De otra parte, ha quedado argumentado que el público participante atrae también a la audiencia (aquél tipo de espectador interesado en la cuestión artística) como participantes activos en la producción de una obra de arte y hasta cierto punto también los convierte en sujetos del trabajo, por lo tanto puede resultar difícil imaginar que haya un nuevo público y entrar en una infinita espiral tautológica. Y finalmente, ¿de qué criterios de éxito o fracaso nos servimos para validar la obra de arte cuando la práctica estética se acerca a los servicios sociales y se difuminan las fronteras entre el arte y la vida? Evidentemente, no parece que lo más congruente sea determinar el valor o el éxito de una práctica artística participativa por el alcance numérico de participantes, ni por la “utilidad” de la acción social (artística) o posibilidad de impacto. Si esos cambios “solamente” tienen lugar en un nivel simbólico ¿no deberían reevaluarse nuevamente?. Bourriaud (2006: 109) apunta que los criterios que debemos usar para evaluar las obras de final-abierto y participativas no son solo estéticos, sino también políticos e incluso éticos: debemos juzgar las “relaciones” que producen las obras de arte relacionales, “¿este trabajo me permite entrar en diálogo?”. Pero, ¿cómo medimos o comparamos estas relaciones? ¿todas las relaciones que permiten el “diálogo” son automáticamente democráticamente asumidas y por lo tanto buenas?. Determinar el valor y la calidad artística de las relaciones humanas y su capacidad de acción político-social levanta opiniones muy dispares, polémicas y controvertidas (Bishop 2004, Foster 2006, Bourriaud 2006: 160-171; Kester, 2004 –en Bishop, 2006b: 181–) y aunque esta cuestión no forma parte del espectro de estudio de este artículo sí merece ser señalada en este espacio de consideraciones finales, preguntándonos si, quizá, este cisma entre la fisicidad de la obra y el discurso provoca un alejamiento evaluativo entre los valores políticos y los estéticos del trabajo, entre la compleja y hasta paradójica relación entre función y estética en tanto formas de realidad y ficción en el arte.

4. Referencias bibliográficas

- Althusser, L. (2006). “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)”. En Sharma, A. y Gupta, A. (eds.) (2006). *The anthropology of the state. A reader*. Pondicherry, India: Blackwell Publishing. pp. 86-111.
- Arnstein, S. R. (1969). “A ladder of citizen participation”. En: *Journal of the American Planning Association*, 35:4. pp. 216-224. <http://dx.doi.org/10.1080/01944366908977225> (consultado 17-02-2018).
- Barthers, R. (1977). “The death of the author”. En Heath, S. (trad.) (1977). *Image-Music-Text*. Londres: Fontana Press, pp. 142-148.
- Benjamin, W. (2005). “The Author as Producer”. En Jennings, M. W.; Eiland, H.; Smith, G. (eds.) (2005). *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2: Part 2: 1931-1934*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bishop, C. (2006a). *Participation*. London, Cambridge: Whitechapel, The MIT Press.
- (2006b). “The Social Turn: Collaboration and inst discontents”. En: *ArtForum February*, 6, pp. 178-183. http://danm.ucsc.edu/media/events/2009/collaboration/readings/bishop_collaboration.pdf (consultado el 14-02-2018).

- Bourriaud, N. (1996). "An Introduction to Relational Aesthetics". En Bourriaud, N. (1996). *Traffic*. Bordeaux: CAPC Musée d'Art Contemporain.
- (2006). "Relational Aesthetics". En Bishop, C. (ed.) (2006). *Participation*. London, Cambridge: Whitechapel, The MIT Press, pp. 160-171.
- (2007). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- (2009). *Altermodern: Tate Triennial*. London: Published by Tate Publishing.
- Eco, U. (1989). *The open work*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Foster, H. (2006). "Chat rooms". En Bishop, C. (ed.) (2006). *Participation*. London, Cambridge: Whitechapel, The MIT Press, pp. 190-195.
- Kester, G. (2004). *Conversation pieces: Community and Communication in Modern Art*. California: Published by University of California Press.
- Kravagna, C. (1988). "Working on the Community. Models of Participatory Practice". En: *Republicart*. Multilingual Web Journal. s.p. http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm (consultado 14-02-2018).
- Kwon, M. (2002). *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- https://monoskop.org/images/d/d3/Kwon_Miwon_One_Place_after_Another_Site-Specific_Art_and_Locational_Identity.pdf (consultado 14-02-2018).
- Lacy, S. (1994). *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle, Washington: Bay Press.
- Lind, M. (2007). "The Collaborative Turn". En Billing, J.; Lind, M.; Nilsson; L. (eds.) (2007). *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*. Londres: Black Dog Publishing. pp. 15-31.
- Motta, C. (2008). "Relations in Real Time: A Conversation with Maria Lind", *Sjónauki*, 3, s.p. <http://carlosmotta.com/text/relations-in-real-time-a-conversation-with-maria-lind/> (consultado 14-02-2018).
- Raven, A. (1989). *Art in the public interest*. New York: Da Capo Press.
- Schlieben, K. (2007). "Polyphonous language and construction of identity: its dynamic and its crux". En Billing, J.; Lind, M.; Nilsson; L. (eds.) (2007). *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Londres: Black Dog, 2007.