¿Y SI FUÉRAMOS ESPECTADORES?

WHAT IF WE WERE VIEWERS?

¿Y Si Fuéramos Espectadores?

Aproximaciones críticas en torno al espectador después de AUDIENCE18 - 1ª convocatoria internacional para espectadores

What If We Were Viewers?

A critical approach to spectatorship after AUDIENCE18 - 1st international call for audience

¿Y SI FUÉRAMOS ESPECTADORES?
Aproximaciones críticas en torno al espectador a partir de AUDIENCE18 - 1ª convocatoria internacional para espectadores

WHAT IF WE WERE VIEWERS?
A critical approach to spectatorship after AUDIENCE18 - 1st international call for audience

Editores/Editors: ***Aris Spentsas y Raúl León***
Diseño/design: ***Sara Gurrea***
Traducción en castellano/Spanish translation: ***Aris Spentsas***
Traducción en inglés/English translation: ***Mariola Serna Sais, Eva Polymenakou***
Portada/Cover: ***#694_ DiFara's, Michael Buishas***

Editorial Universitat Politècnica de València, 2020
www.lalibreria.upv.es / Ref.: 6642_01_01_01

DOI: https://doi.org/10.4995/scart.2020.91
ISBN: 978-84-9048-858-4 (versión impresa)

Si el lector detecta algún error en el libro o bien quiere contactar con los autores, puede enviar un correo a edicion@editorial.upv.es

¿Y si fuéramos espectadores?
Editorial Universitat Politècnica de València

Se permite la reutilización y redistribución de los contenidos siempre que se reconozca la autoría y se cite con la información bibliográfica completa. No se permite el uso comercial.

El proceso que acaba en esta publicación, comenzó dos años antes de celebrarar Audience18 y ha sido posible gracias al trabajo de Aris Spentsas y Raúl León con la ayuda de Rosana Sánchez, el seguimiento de Marina Pastor y el apoyo de la Facultad de BBAA. El resultado forma parte de una investigación sobre la economía política de ver en el arte contemporáneo, desde la producción artística, la multiplicidad y la simultaneidad de roles. El tiempo necesario para lanzar la 1ª convocatoria para espectadores y realizar esta publicación posterior, ha estado marcado por la insistencia de llevarse acabo dentro de un marco académico - institucional reconociendo esta limitación como parte de dicha producción.

This publication brings to a closure a process that started with Audience18 and was made possible thanks to Rosana Sánchez, Aris Spentsas, Raúl León, Marina Pastor and the support of Fine Arts Department of UPV. Those results are part of a research towards an honest spectatorship policy, which looks at the viewing activity through the whole art production, simultaneity and multiplicity of roles. The long time needed to launch the 1st call for an audience and to produce this publication is provided by an incessant need to fit inside an academic and institutional frame, acknowledging it as part of the art production.

Con la colaboración de */ with the collaboration of:*

Máster de Producción Artística
Vicerectorat d'Alumnat, Cultura i Esport de la UPV
Editorial Universitat Politècnica de València

Resumen / Abstract

¿Qué pasaría si pedimos a lxs espectadorxs que escriban propuestas para financiar lo que desean ir a ver? Así se anunciaba AUDIENCE18 -1ª convocatoria internacional para espectadorxs. Dos años más tarde y para la presentación de la propuesta ganadora "1.000 Things, de Michael Buishas, esta publicación propone un contexto de análisis y producción de pensamiento crítico sobre la figura del espectador en la economía del arte contemporáneo y como consecuencia en nuestra sociedad.

What if we asked viewers to write proposals to fund what they wish to see? That was the announcement of AUDIENCE I 8 -1" international call for audience. Two years later and in honor of the presentation of the winning proposal l.000 Things by Michael Buishas, this publication establishes a context of production and analysis of critical thinking on the role of the spectator in the contemporary art economy and thus in our society.

Contenidos / *Table of Contents*

10 / Marina Pastor
Stage Diving

20 / *¿Pero Esto Cuándo Empieza?*
Entrevista con Juan Martín Prada

36 / Evita Tsokanta
We (all) are the Audience

44 / Goran Tomka
Decolonizing Audiencehood

48 / Aris Spentsas
¿Y Si Fuéramos Espectadores?

60 / Raúl León
¿Hay *Alguien Ahí?*

68 / Carlos M. Barragán
El Trabajador y el Espectador

78 / Giulia Palomba y Aris Spentsas
Praise for Inactivity

94 / Olga Martí
Bienvenidos a mi Canal

105 / Audience18

107 / Enrique García
El Desafío de la Distancia.

113 / Sergio Martín
The Spectator: el teatro pendiente

121 / Michael Buishas
1.000 Things

152 / *English Version*

222 / Bibliografía / *Bibliography*

228 / Los Autores / *The Authors*

UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

premio
al mejor
espectad
or/best
viewer
award

Prefacio

Stage Diving

Marina Pastor

El 22 de febrero de 2016 un Iggy Pop de 63 años subía al escenario del Carnegie Hall en el marco de un concierto a beneficio de la Tibet House. La audiencia ya había abandonado sus butacas para arremolinarse junto a un escenario cuyos límites se hacían cada vez más difusos, por la aglomeración de los pogos, cuando comenzó a interpretar *I Wanna Be Your Dog*. En el momento álgido del tema, Iggy decidió saltar sobre ellos, esperando que extendieran sus brazos para recogerlo, insistiendo en esa práctica del *Stage Diving* que le había granjeado el éxito en tantas ocasiones, pero esta vez el público se apartó y su cuerpo se dio de bruces contra el suelo[1]. En ese momento debió pensar: "Este público es tonto", no obstante siguió interpretando el tema recostado en el duro cemento y algo aturdido mientras lo ayudaban a levantarse. Poco después, mostrando sus magulladuras a la prensa bromeó: "Pensé que el Carnegie Hall de Nueva York era el sitio perfecto para el último salto"[2]. El tiempo se encargaría de desmentirlo.

El público, esa base que la industria cultural explota y explora para el desarrollo de objetos de consumo masivo, y la audiencia o los espectadores, el imaginario de los creadores artísticos, han sido teorizados como eje central en gran parte de la teoría del arte de los últimos cincuenta años. Negando

[1] https://www.youtube.com/watch?v=Oxw-YwI6g7I (consulta: 11-2-2020)

[2] https://www.elperiodico.com/es/dominical/20160418/planchazos-iggy-pop-5064787 (Consulta:2-2-2020)

siempre el carácter pasivo de la recepción estética, ha sido conceptualizado de modos muy diversos. Por nombrar sólo algunos, podemos citar su consideración como turista en las multitudes sedientas de Danto (2010) o los insectos felices de Moles (1968), entendido como un asceta o como alguien jovial en Jauss (2002), como un ente relacional cuya sociabilidad apunta a las formas sagradas de la communitas en Borriaud (2008), como espectador emancipado en Ranciere (2010), como hermeneuta en Gadamer (2017), o como personaje conceptual en el lector modelo de Eco (1987) o en el mirante de Deleuze (1987). En todos los casos, un fantasma destripador de significados, un psicólogo ocasional que sustenta relaciones empáticas, o un ingeniero que pretende encontrar estructuras semánticas que deconstruir y reconstruir activamente.

Por su parte, el artista ya ha sido decolonizado, ha perdido desde hace mucho tiempo su posición central en la teoría como aquel que recibe los méritos de la obra resultante, y se conforma como un primer motor que sustenta en cierta medida el movimiento que se generará después y que conecta con la participación del público. Por ello, se considera una especie de nómada conceptual que realiza propuestas abiertas e indeterminadas. Aunque suele aceptar y tender a la incertidumbre en relación a lo comunicado, establece controles fronterizos difusos en torno a los significados y sigue reclamándose como la fuente aceptada y reconocida de la información que la obra propone, es decir, como autoridad. Desde esa posición delinea toda una óptica política o una política de la mirada esgrimiendo toda una serie de operaciones de acuerdo con las cuales construir la audiencia, la expectación.

Desde estas premisas podemos valorar que la relación autor-espectador es disfuncional por lo que a la información se refiere, porque está lastrada por un exceso: ¿Quién sabe más cosas acerca de esa realidad difusa en que consiste la obra?, ¿Cuál es el reparto y manejo de información y cómo se distribuye? ¿Quién sale ganando en los ejes de esa economía mutuamente extractiva y desequilibrada?

Para deshacer ese nudo de relaciones conceptuales, y dialogar de un modo crítico en torno al binomio artista-espectador se nos propone *Audience18*, Primera Convocatoria Internacional para Espectadores, una convocatoria, financiada por la Universidad Politécnica de Valencia y la Facultad de Bellas Artes y desarrollada en el marco del Máster de Producción Artística, en la que se invierte, en varios sentidos y con una gran ironía, la lógica económica y conceptual con frecuencia asumida en la práctica artística contemporánea sin mediación evidente de un cuestionamiento crítico, puesto que lo que se nos indica es que los participantes concurran como espectadores, que concursen para ser el mejor espectador, y que sean ellos quienes planteen un proyecto artístico que deseen ver realizado. La selección, al contrario de lo que sucede en las convocatorias al uso, será realizada por artistas. Vamos a analizar de manera introductoria y genérica, aquellos elementos cuya transformación se propone.

En primer lugar *Audience18* transmuta la lógica concursal en varios sentidos. Si bien los concursos han tendido a democratizar la producción artística, mitigando la tendencia a financiar, encargar y adquirir aquellas obras y proyectos pertenecientes a artistas que forman parte del sistema de estrellato, gran parte de su economía continua estando oculta: nada sabemos de las razones de la selección de determinados miembros de

un jurado, sean expertos, representantes institucionales, o ambas cosas; nada sabemos tampoco de sus argumentos, de sus debates o de los criterios de selección que aplican. Como máximo los espectadores suelen colegir e imaginar las razones que han esgrimido los mismos a partir de la exposición de las obras seleccionadas y los premios otorgados. *Audience18* invierte esos principios: por una parte desconocemos los trabajos que no han recibido premio, no se nos han mostrado, no hemos podido visionarlos. Tan sólo en el presente libro se nos muestra una imagen del proyecto ganador, *1000 Things*. No obstante el debate respecto a qué proyecto de espectador iba a ser considerado el mejor ha sido emitido, eso sí, por radio, descentrando con ello el régimen escópico de la cultura visual contemporánea, en la que las tecnologías son multimediales y fundamentalmente visuales. Quien oyera el debate debía imaginar cómo eran las obras acerca de las cuales se estaba dialogando, e invertir la economía de las relaciones entre lo visual y lo auditivo en un momento en el que la proliferación de los medios culturales da por sentada la disolución de la dicotomía en un concepto omniabarcante: el de contexto. Tampoco el jurado fue seleccionado, sino que se compuso por aquellas personas que desearon asistir a un seminario organizado bajo la idea de espectador e impartido por Juan Martín Prada. De este modo *Audience18* se conforma como una especie de contraconcurso que, desde dentro, y bajo las premisas de obtención de un premio, consolida condiciones críticas en relación a la concurrencia bajo un motivo que no sólo es monetario, sino también conceptual. El resultado, por tanto, no es el rédito económico, ni el hecho de que haya un ganador, sino la puesta en juego de criterios en torno a un debate que se cierra tan sólo en la medida en que había sido fijado un límite temporal, y la finalidad, de este modo, no es la comprensión y/o adivinación de los criterios de selección que ha puesto en juego un

jurado, sino la formación y manifestación de la necesidad de formarse como un espectador crítico.

En segundo lugar *Audience18* invierte las relaciones entre artistas y espectadores, no sólo en la medida en que el premio se otorga al mejor espectador, sino desde el momento en que esta idea confiere a los espectadores la capacidad de escapar de los elementos que lo categorizan como consumidor. Si desde el ámbito de la empresa y el mundo de las finanzas se habla de prosumidores para recoger el carácter activo y productivo del consumo, aquí aún debemos encontrar un término que permita explicar esos aspectos de co-creación, algunas veces referidos en la diferencia entre públicos y espectadores, y, en este caso, también exceden a los tradicionales esgrimidos en la estética de la recepción. El espectador es aquí el que diseña su experiencia, y posteriormente artistas la evalúan, ajustando las futuras experiencias en las que participará, tal y como los textos que recoge este libro exponen de maneras diversas, y ello implica reclamar un lugar con un potencial simbólico crítico, una afirmación de realidades comunes independientes de las instituciones, las salas de arte, los cines o cualquier espacio predispuesto delante de ordenadores y televisores para reclamar la presencia de cualquier simulacro. Entretanto la intención es la de negar la presencia de los objetos y solicitar la asistencia de los involucrados que son los que van a conformar las variantes asociativas de la expectación: el *otro por sí mismo*. De este modo se resiste a la industrialización de la conciencia y al diseño de las experiencias de entretenimiento desde pautas comerciales, intentando que los individuos se conformen como el límite de la cosificación de la que la industria cultural es capaz, límite ya desbordado desde todos los ámbitos imaginables.

Con todo, y en tercer lugar, *Audience18* bifurca su significado en el derecho. Durante su realización no sólo implicaba un espectador como audiencia atenta a la emisión y la escucha, no sólo reclamaba la inmaterialidad de la experiencia descentrada de las pautas del consumo, sino que además entendía dicha audiencia como parte de la jurisprudencia: en su significado legislativo una audiencia es aquella sesión durante la cual un jurado (en este caso formado por artistas), toma conocimiento de las pretensiones de las partes, instruye el proceso, escucha los alegatos y emite su juicio. Se conforma como el acto de oír a las partes y los testigos para decidir los pleitos y las causas. El público que asistió expectante a conocer la sentencia, podía participar llamando al programa, podía reclamar presencia, puesto que era el propio estatuto de oyentes el que estaba en juego, el que constituyó el objetivo y tema central del debate. Alrededor de éste, no obstante, se cernía una sospecha de corte forense: no se trataba tanto de averiguar quien era el asesino, sino de la identificación del cadáver, ya que, en este ámbito, estallaba una posible contradicción, puesto que la condición de espectador objeto del concurso era abandonada desde el momento mismo en que se presentaban propuestas artísticas para defender cómo ser el mejor de ellos. Ahí reside el contrasentido de la propia convocatoria, y de las propuestas presentadas. Los espectadores hubieran abandonado su condición fantasmal simplemente activando la llamada telefónica para intervenir en el debate, pero nadie llamó. Esta vez, como sucedió el 22 de febrero de 2016, nadie extendió los brazos, y el objeto del debate pareció no estar allí.

El presente libro es un resultado de las actividades generadas en torno a la convocatoria *Audience18*, del trabajo de reflexión y los debates suscitados en torno a la figura del espectador, que, en el fondo, nos conforma a todos, al menos de manera

temporal. Los textos que se proponen recogen la disposición del mismo en distintos ámbitos de la producción artística, lo definen desde una presencia crítica, específica e individualizada, decolonizada. Lo rodean desde las múltiples facetas que pueden definirlo, categorizarlo y reclamarlo para completar las obras en su condición de abiertas. Ellos pretenden abrir las ventanas de ese cuarto mal ventilado, de ese circuito cerrado, que conforma el mundo de la producción artística, para intentar no dejar caer ese cuerpo que se lanza al vacío desde ellas.

En este libro, no podía ser de otro modo, también se reclama una segunda presencia, la del lector, el fantasma que se encuentra en el que escribe: la tuya. Tú estás presente en mi imaginario, igual que yo lo estaré en el tuyo mientras estás leyendo esto. Toda obra, todo texto escrito, toda producción, tenga el carácter que tenga, implica realizar un *Stage Diving*. Tú eres el que decide si extender o no los brazos.

UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA
thursday night at Whitney Museum - pay what

AUDI
ENCE
18
MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València
premio
al mejor
espectad
or/best
viewer
award
DE BELLES ARTS DE SANT CARLES
hat you wish cue

¿Pero Esto Cuándo Empieza?

Entrevista con Juan Martín Prada

En una serie de entrevistas con los profesores invitados del Máster de Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes UPV, hemos tenido la oportunidad de hablar con Juan Martín Prada, catedrático de la Universidad de Cádiz. Prada es autor de numerosos artículos y ensayos sobre estética y teoría del arte contemporáneo, tiene numerosas publicaciones en formato libro, entre las cuales, por destacar una, podríamos mencionar *El Ver y las Imágenes en el Tiempo de Internet* (2018) publicado por AKAL. Es profesor de teoría del arte contemporáneo en diferentes cursos del grado y postgrado. Juan ha impartido un buen número de conferencias sobre arte contemporáneo y seminarios en instituciones tanto museísticas como académicas. Podéis consultar su currículum completo en su página web juanmartinprada.net.

A raíz del seminario *La Cuestión del Espectador en las Prácticas Artísticas Contemporáneas* de Juan Martín Prada hemos estado buscando preguntas y teorías que nos ayudarán a entender las tipologías y las formas de ver propias de un espectador del arte en general y de las prácticas artísticas contemporáneas en particular. Cuestiones que también plantea *Audience18*, siendo esta la primera *Convocatoria Internacional para Espectadores*, y con la cual averiguaremos de qué forma los participantes han pensa-

do postularse como espectadores y de qué manera el jurado de la convocatoria tratará de calificar las propuestas presentadas por los espectadores.

Raúl León. Lo primero que nos gustaría es tener unas pinceladas sobre el tema y el enfoque del seminario que impartirás durante la semana de profesores invitados.

Juan Martín Prada. En primer lugar, espero que estos comentarios que vamos a hacer, aunque van dirigidos especialmente a los inscritos en el seminario, puedan también suscitar algunas preguntas o interrogantes a otros muchos oyentes de esta emisora que quizá en alguna ocasión también se hayan preguntado ¿qué es un espectador? ¿Qué tipos de espectadores nuestra cultura está produciendo y fomentando? O ¿qué teorías y reflexiones filosóficas abordan esta cuestión? Estas cuestiones son las que conforman algunos de los ejes centrales que me propongo trabajar en este seminario.

Por supuesto, la cuestión del espectador es muy compleja. Hoy ya en clase hemos abordado, inicialmente, la diferenciación entre espectadores y públicos; por un lado, la idea de espectador, cercana a la de un sujeto que interpreta, disfruta y se aproxima al arte desde una perspectiva en ocasiones incluso crítica y, por otro, la idea de público, un término más suceptible diríamos a los tratamientos estadísticos que las instituciones operan al medir el número de visitantes. Un concepto el de público mucho más ambivalente que el de espectador, y creo que mucho menos interesante. De ahí mi intención de que este seminario tratara sobre la teoría del espectador y no tanto sobre la de los públicos.

Aris Spentsas. Para ubicar el tema del espectador / público a un contexto más próximo al de ahora, me preguntaba si podemos comentar algo distinto sobre su figura viendo como los límites de cualquier rol hoy en día, como el de productor - consumidor, o el de emisor - receptor se han vuelto borrosos. Porque incluso se ha llegado a hablar de que nosotros no somos ni productores ni consumidores sino que, según Boris Groys o Brian Massumi, ahora nosotros somos el producto. ¿Qué pasa con esta figura del espectador al llegar hasta aquí donde todo está tan mezclado?

JMP. Hoy, en la época del *reality* permanente, no ya solo televisivo sino también online a través de las redes sociales, el concepto de espectáculo, en ese sentido reducido, clásico, del *algo que hay que ver*, de lo que está ahí para ser contemplado; de algo que vale la pena ser visto, etc. se amplía, se expande, todos formamos parte de él. Habríamos alcanzado un momento extremo de aquel vaticinado por Walter Benjamin, para quien la Humanidad, que antaño, con Homero, era objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se habría convertido, definitivamente, en un espectáculo de sí misma. Es el tiempo el nuestro de una evidente crisis de lo introspectivo, de un permanente intercambio de intimidades o de la espectacularización de la intimidad. Y esta indistinción entre lo que está en la escena y los que están observando, es algo a lo que las nuevas prácticas artísticas responden de muy diferentes formas. En muchos casos, el arte ha devenido una reflexión sobre las maneras en las que acontece la propia experiencia del arte, asumiendo un sesgo claramente metalingüístico. Esto es algo a lo que le dediqué mucha atención en mi libro *La Apropiación Posmoderna* (2001), en el que comencé a analizar esas manifestaciones artísticas centradas específicamente en los modos

de recepción del arte, en la tematización de los modos en los que las obras son contempladas, de cómo son experimentadas en los espacios institucionales y fuera de ellos, de cómo el arte es consumido. Esta línea de trabajo es enormemente rica y ha seguido teniendo interesantísimas evoluciones, cuyo análisis será también clave en este seminario.

RL. Y sin embargo, por la experiencia que hemos tenido nosotros durante la convocatoria de *Audience18*, y sobre la que hablaremos más adelante, parece que hemos perdido cierta capacidad de ser espectadores. En tanto que esa confusión de roles de productor-espectador nos conduce a la producción sistemática de cosas y quizás (como hablaste hoy al principio de tu seminario) no hay ese tiempo para abrir relaciones. Nuestra producción compulsiva nos ha destripado nuestra parte de espectador, además un tipo de espectador pasivo capaz de reflexionar y observar con tiempo las cosas. Leía en tu libro muchas referencias al selfie, pensaba que quizá el selfie sería el mejor ejemplo, porque no hay observador que hace una fotografía, simplemente eres tú mismo que te conviertes en tu propio espectador, pero también por la experiencia desde nuestra convocatoria, la idea de espectador como tal genera mucha confusión, no se sabe muy bien de qué estamos hablando cuando nos referimos al espectador.

JMP. Ciertamente, la nuestra es una época en la que todos somos productores de autorrepresentación. Decía Barthes, ya en los setenta, que el gozar pasa por la imagen, pero hoy habría que concretar algo más esta afirmación y decir que el gozar en nuestro tiempo parece pasar, sobre todo, por la autoimagen, por la egofoto. Somos de alguna manera protagonistas de la narración visual de una vida que intentamos evidenciar como

propia. Pero aquí se hace manifiesto un conflicto entre el deseo de singularidad al que aspiramos y el no poder (o no querer, quizá) escapar de la homogeneidad, entre el intento de vivir *una vida propia*, y la uniformidad y convenciones en las formas de representarla. Es esa contraposición entre el carácter digamos *democrático* de los medios sociales y las prescripciones en su uso que hemos asimilado en gran medida, basadas en formas prediseñadas de representación del tiempo del disfrute o de la amistad. En los álbumes de fotos de nuestras redes sociales se ve muy bien ese conflicto entre las pautas estereotipadas en el registro y compartición de experiencias comunes, y el carácter singular que cada uno de nosotros, supuestamente, querríamos proyectar en nuestras autorrepresentaciones. Hoy todos hemos devenido *sandwichmen*, seres humanos-anuncio adictos a ese goce de *like*, del cual nos costará mucho desprendernos. Pero regresando a tu pregunta, efectivamente, el concepto clásico de espectador se problematiza también, radicalmente, por la modificación en el ritmo de consumo de las imágenes al que nos vemos sometidos, que se muestra vertiginoso. Cada vez nos cuesta más dar tiempo al acto interpretativo. Y ya sabemos que la luz que emana de las obras de arte es siempre una luz más lenta, no fácilmente digerible, no inmediatamente consumible. El acto interpretativo es un acto exigente, que siempre necesita tiempo.

En el seminario de esta tarde recordaba una anécdota que me contó un compañero hace ya algunos años. Este, profesor de Educación Primaria, había llevado a sus alumnos de excursión al museo de Prado. Los niños, correteando alrededor de la sala de Velázquez, enseguida empezaron a mostrar signos de aburrimiento ante esas imágenes que ellos consideraban oscuras y estáticas, *como de iglesia*. El profesor trató de llamar su atención

describiendo los cuadros, contando algunas de las anécdotas de los personajes representados, etc. Al final, y sin conseguir suscitar mucho interés, nota que uno de ellos está, desde hace unos minutos, tratando de llamar su atención para hacerle una pregunta: "Profe, profe, ¿pero esto cuando empieza?"

Hay que tener muy en cuenta que el espectador de las obras de arte de las próximas décadas es un nativo digital, educado en medio de un mar de móviles y dispositivos electrónicos, acostumbrado a imágenes intensamente dinámicas, interactivas y fuertemente estimulantes. Los artistas que hoy se están formando deben pensar muy detenidamente en la enorme transformación que está aconteciendo en la figura del espectador. Tratemos de imaginar lo diferente que percibirán el mundo los niños que ahora tienen cinco años. Seguramente los espectadores de mediados de este siglo tendrán hábitos y cualidades perceptivas bastante diferentes a los nuestros. Estoy convencido de que en las próximas décadas va a haber más transformaciones en la figura del espectador que las que vivirá el propio mundo del arte contemporáneo, lo cual supondrá no pocas paradojas e inadecuaciones.

AS. También voy hacer referencia al comentario de la misma persona que has dedicado la anécdota anterior, la cual dijo que: "el objeto te está mirando". En uno de sus textos Trevor Paglen decía que las imágenes te están mirando, hablando de la inmortalidad de las imágenes pero no cara a nosotros sino cara a los ordenadores y a las máquinas que las están utilizando siempre desde una base de datos. Porque están clasificando leyendo un idioma abstracto del cual pueden extraer mucha información útil sobre nosotros o cualquier otra cosa. Entonces, no sé si el espectador nuevo que dijiste que ahora tiene 5

años, el espectador del futuro, va a llegar a tener la capacidad de esta máquina para clasificar muy fácil, sin necesitar leer lo que nosotros podemos ver ahora mismo en estas y así conseguir llegar a hacer otras relaciones que nosotros no podemos imaginar en este momento.

JMP. Las formas de percibir las imágenes habitualmente están caracterizadas por los efectos de seducción que estas son capaces de producir en nosotros, y ya sabemos que cuando hay seducción hay poco lugar para la interpretación o para la reflexión crítica. El vertiginoso ritmo de aparición de las imágenes nos deja poco tiempo para interpretarlas, para descifrar sus posibles *secretos* o para entrar en sus aspectos menos aparentes. Es como si nos halláramos presos de una continuidad infinita, un permanente ver pasar imágenes ante nuestros ojos, abandonados a la visión de la pantalla, habiendo adoptado lo que alguien denominó como la condición de nuevos *autómatas espirituales*. Es posible que en esa continuidad excesiva, fugaz e interminable, se haya debilitado nuestra capacidad de reflexión sobre lo visual; que, de alguna manera, el ver sea cada vez más incompatible con el pensar.

Por otro lado, y como muy bien indicas, las nuevas tecnologías de captura y procesamiento de las imágenes están desarrollando otro tipo de percepción de estas. Es una percepción a la que yo a veces me he referido como la del *data flâneur*: la del observador automatizado que continuamente está registrando o computando datos visuales. La máquina-observador en realidad no ve, sino que computa, procesa datos visuales. Un ojo-técnico que tampoco interpreta, sino que aplica reglas y programado, ante todo, para detectar e identificar, sometiendo esos datos visuales a operaciones matemáticas. Pero esto

hay que considerarlo desde una perspectiva siempre crítica y consciente de su decisivo papel en las formas del poder en la era tecnológica. El ejercer poder ya no tiene solo como una de sus prioridades el hacer visible, es decir, el que todo adquiera una configuración visual, devenga imagen (no olvidemos que toda forma de representación es una forma posible de control, incluso de represión de lo representado) sino en que sea legible lo que se hace visible, es decir, que esas imágenes sean computables, procesables, legibles como datos, categorizables. Y a eso ayuda mucho nuestra pasión por tomar fotos de todo y en todo momento y por compartirlas en las redes. Con ello alimentamos a esa memoria-ser, a esa memoria-mundo que es la red y a las tecnologías de procesamiento visual que operan en ella. Siempre hay alguien haciendo alguna foto, apenas nada sucede sin que se genere un registro visual.

AS. De hecho, ahora deberíamos hacernos un foto para enviarla a la radio.

JMP. Siempre hay imagen, apenas hay ya algún evento sin imagen, pero no hay que olvidar que, además, casi siempre estamos bajo algún tipo de observación técnica, aunque lo que genere sean imágenes que quizá ningún ser humano llegue a ver nunca, como sucede con los sistemas de vigilancia que graban continuamente. Lo que está claro es que casi siempre estamos *en escena*, situados bajo los ángulos de visión de algún dispositivo de captura visual.

RL. Digamos que el espectador máximo ahora sería Google, el espectador absoluto.

JMP. Sí, Google puede servirnos de metáfora del control tecnológico sobre la imagen, tanto en su sentido como imagen de la apariencia o superficie del mundo (pensemos en el geonavegador Google Earth, por ejemplo, nueva forma del ojo en el cielo que todo lo ve) como en el sentido de la imagen como dato (pensemos ahora, por ejemplo, en su buscador y en sus capacidades para filtrar las imágenes).

RL. Esto cuadra mucho con la definición de Diderot sobre el espectador que es capaz de relacionar, que nos diste hoy en el seminario.

JMP. Lo que venía a proponer Diderot con su enfoque relacional de lo bello es algo que podemos aplicar muy bien a la experiencia y comprensión del arte contemporáneo. Ante una obra de arte contemporáneo (pensemos en Duchamp, por ejemplo) nadie que no sea capaz de hacerse cargo de la infinitud de relaciones poéticas condensadas en el porqué de ese objeto, podrá llegar a sentir algún tipo de interés o goce ante su presencia. Todo reside en la capacidad del espectador para corresponder a la infinitud de relaciones que en la obra se han establecido; esa es la única garantía de que su experiencia se sitúa en el orden de lo artístico. Y esto es algo que apenas nada tiene que ver con el procesamiento informático de la imagen. Con ella la interpretación cede ante el sometimiento de la imagen al algoritmo, lo que se pretende es que no sea el intérprete humano sino el algoritmo el que asuma cada vez más protagonismo.

RL. Para acabar me gustaría volver otra vez al principio, decirte que para nosotros a los que nos dedicamos al arte contemporáneo, los profesores o alumnos, tu producción literaria nos abre universos. Para redondear me gustaría preguntarte ¿quién

piensas que está haciendo de espectador en tu propia producción? ¿Quién es el público de esto que eres capaz de hilar con tu práctica cotidiana?

JMP. El equivalente al espectador en el territorio del texto es el lector. Pero es verdad que ambos miran y ambos leen. No solo el texto escrito se deja leer, también las imágenes son leídas. No olvidemos que leer es comprender el sentido que contiene cualquier tipo de representación gráfica; leemos una frase, pero también un plano o cualquier otra imagen. Todo acto de lectura es decodificación, exige alguna tarea de interpretación. Incluso, me gusta pensar en el concepto de leer en un sentido mucho más amplio, como cuando alguien te dice que "Me has leído el pensamiento" o cuando alguien escribió aquello de "Leo en tus ojos que mientes".

Por otra parte, y regresando a tu pregunta, me gustaría pensar que mis escritos no son solo descriptivos o analizadores de conceptos, prácticas o situaciones sino que también, de alguna manera, invitan hacer cosas con ellos. Por tanto, quisiera pensar que mis textos incitan a sus lectores a devenir productores, creadores de otras cosas; que lo que esas líneas de texto les ofrecen son ideas para pensar en otros términos, para hacer cosas diferentes.

AS. He oído acabar y me asusta pensar que no vamos a hablar sobre la convocatoria y debería hacerte una pregunta al respecto. *Audience18* es la primera convocatoria internacional para espectadores, y lo que queremos es activar no a la figura sino al espectador mismo. Nos gustaría rascar un poco en lo que tenemos de superficie en el mundo del arte para dejar al espectador ver cómo sería presentarse a una convocatoria o

cómo sería pedir financiación para hacer algo, aunque en este caso será para ver algo. Entonces, durante esta convocatoria, anunciando y hablando con gente, los primeros comentarios que nos llegaban es que hay un problema, y esto no es porque la gente no sabe participar sino que el espectador no sabe lo que quiere ver ¿Piensas que existe este tipo de problema?

JMP. Sí, pero quizá podríamos verlo también al contrario. Tengo la impresión de que los espectadores ahora creen que tienen demasiado claro lo que quieren y, de hecho, el modelo de negocio en la red está basado en un continuo "quiero ver esto", "quiero seguir a esta persona", "quiero ver lo que tú ves", etc. Continuamente se nos genera la sensación de que tenemos muy claro lo que nos gusta, y esto es lo que las filter bubbles nos ofrecen, tratando de reforzar nuestras propias afinidades, encerrándonos en lo que estos sistemas predicen que nos gustará en función de nuestros hábitos de navegación, nuestras preferencias anteriores, etc. Pienso que la gente cree que tiene demasiado claro qué es lo que le apetece ver. Esto, evidentemente, supone cerrarse a cualquier aventura por otros signos, por otras creaciones, por otras obras en donde quizá podrían encontrar otros horizontes para su goce, y que quizá nunca lleguen a descubrir. Estamos en la época de crear continuamente listas de *mis favoritos*; nos hallamos sometidos a esa ficción de que somos muy dueños de nuestros gustos y de que estos son propios y no impuestos. Pero continuamente nos dejamos influir por las sugerencias a las que nos invitan los algoritmos, por ejemplo.

Y como hemos comentado en la sesión de hoy del seminario, uno de los empeños del arte es el operar una peculiar afanisis, una especie de abolición de la capacidad de gozar en los tér-

minos impuestos por la cultura mayoritaria. Pero no quisiera que esto fuera entendido en una simple contraposición entre un arte de masas y un arte para entendidos y, por ello, supuestamente de mayor calidad. Tengamos fe en los espectadores. A cada momento comprobamos, con feliz sorpresa, la verdad de aquella observación de Guattari: "Lo que el público quiere ver no es sólo lo que se le ofrece habitualmente".

RL. Te agradecemos mucho esta entrevista además sabiendo que hoy mismo vienes de viaje y has tenido tu primer día de seminario. Y recordaros que este mismo viernes los alumnos del Máster y en concreto alumnos del Seminario de Juan Martín Prada serán el jurado en el acto de deliberación de la Convocatoria *Audience18*. La estructura del acto tendrá dos partes: desde las 10 de la mañana hasta las 12:30 emitiremos vía streaming desde nuestra web y a partir de allí hasta la 13:30 emitiremos en directo por la UPV radio y también a través de su página web. Además queremos recordar que durante este acto cualquier persona que lo desee podrá intervenir llamando al teléfono de la radio upv o bien por el canal de mensajería directa de nuestras cuentas en las redes sociales, bien gente que se presentó a la convocatoria o gente que le parece interesante aportar alguna cuestión. Otra vez queremos agradecer a Juan Martín por su paciencia y hasta pronto.

JMP. Muchas gracias a vosotros…

what if we were viewers?

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Eastern preparations - Greek community in Montreal

We (all) are the Audience[3]

Evita Tsokanta

[3] Un juego de palabras, obra de Hans Haacke, We (all) are the people, 2003-2017

Cada vez que trabajo como comisaria en una exposición de arte contemporáneo, me asombro por el hecho de seguir esforzándonos tanto para que sigan viniendo. Ante una feroz adversidad que parece constituir el proceso de organizar un espectáculo sobrehumano, estoy introduciendo la ecuación del coste-valor reiterando a todas las formas que la multiplicidad curatorial nos ofrece para revalorar el mundo continuamente, para reconsiderar las condiciones que nos llevaron hasta este momento, para reintroducirnos a nosotros mismos y a nuestra imagen, para acercarnos con otros compañeros humanos y hasta para abordar la vieja pregunta: ¿Qué es lo que dejamos atrás? El estado de reflexión refuerza un ciclo vicioso de mirarse al ombligo y de procesos de pensamiento excesivamente autoabsorbidos. En una extrema necesidad de algún tipo de corporalidad, vuelvo a lo básico: ¿Para quién hacemos estas exposiciones? Sea quien sea, ¿quiere de verdad ver esta exposición o prefieren ver otra cosa? Quizás prefiere un *instagram story* de 5 segundos o una miniserie de 5 horas en Netflix o aún peor, una retrospectiva de Monet.

Está claro que una exposición es la convergencia de 3 fuerzas distintas: el anfitrión[4], las obras seleccionadas y los espectadores. En realidad la exposición es el medio que transforma el

público en espectadores (Gaitan. 2013: 33). Es precisamente esto que le permite ser parte de la esfera pública, como un espacio facilitador para la convivencia y la interacción de todos. Según Habermas, por lo menos lo que la esfera pública burguesa presupone como *todos* y con sus restricciones de clase incorporadas.

[4] Es una de las numerosas capacidades de los profesionales del arte que siguen apareciendo, ya sea en instituciones o no.

Dejando a un lado la segregación socioeconómica, ignorada y sin embargo verificada por la historia, que sucede a las escaleras de las exposiciones tanto para los creadores o los espectadores, es posible decir que el público del arte contemporáneo se compone de los mismos que lo mueven y lo agitan. Si hemos aprendido algo de las teorías de identidad es que para asegurar la aceptación, la pertenencia y el éxito consecuente que conllevan debes elegir un único aspecto de tu personalidad. A pesar de toda la sociabilidad agresiva de una inauguración, en donde la intensa profesionalización del campo artístico es normalmente estructurada, el público compuesto por colegas parece haber desarrollado un método de aprendizaje comunitario, el cual incluye lecciones en hacer exposiciones como también en crítica y formación de opinión. Sin embargo el carácter autoreferencial revelado aquí, le hace a uno preguntarse si la continuación de este campo depende de ellos que desean formarse como profesionales. Es como si dijéramos que para que exista el pan como parte de la humanidad, los panaderos deberían continuar apoyando y a la vez juzgando a los demás panaderos. Si la necesidad de comer pan menguara por una gran parte de la población, el *hacer pan* finalmente se volvería redundante.

Entonces, si no nos referimos a nuestros colegas, ¿a quiénes nos referimos? *Audience18* preguntó lo mismo, apuntando con su convocatoria al público, se anunció pidiendo a los especta-

dores proponer algo que desearan ver para así ganar 500€ y poder ir a verlo. La oportunidad parecía justa pensando en que la mayoría de organismos financian a los que producen exposiciones con más o menos la misma cantidad para poner un espectáculo que nadie pagaría para ver. Como era de esperar la mayoría de propuestas llegaron desde personas relacionadas o interesadas de alguna forma al arte contemporáneo, lo que sigue evidenciando la creciente profesionalización del arte que después de la producción parece apuntar también hacia el consumo. Pero lo que es interesante investigar es el hecho de que la mayoría de los participantes renunciaron de su estatus artístico para asumir en sus propuestas el rol de un espectador *corriente*. Aquí no solamente se equipara el rol del consumidor con el del productor sino, que el consumidor parece superar al productor incluso si el primero tiene que encarnar al último para hacerlo.

Después de todo, es la era omnipresente del *crear-imágenes*, impulsada y reformada continuamente por una dominante cultura del *selfie*. En la premisa del *selfie* el individuo destaca a la vez como creador y como imagen observada, lo que facilita una identificación prediseñada de humanos y objetos. Si el autorretrato histórico del arte permitió al artista representar su autopercepción, el *selfie* nos permite a cada uno asumir la posición del artista. La auto-identificación se vuelve viral. A partir de los años 60, 70 y en adelante, la crítica institucional ha desmitificado la puesta en escena del objeto y el sujeto artístico. Las prácticas artísticas que muestran el proceso creativo en sí e informan al espectador sobre la metodología. La estética relacional ha teorizado sobre obras de arte que priman las relaciones sociales a través de la producción del discurso. Las prácticas participativas que incluyen al espectador en la performatividad o incluso la realización de la obra de arte, desarro-

llan aún más la intercambiabilidad del artista y del espectador. ¿Quién es el artista? ¿Quién es el espectador? ¿Dónde termina uno y comienza el otro? ¿Incluso importa? El mensaje parece ser una visibilidad aumentada e inmaterial.

Hace unos meses paseé por Leipzig y entré en el Zait Forum, una institución pública que expone la historia contemporánea de Alemania del Este. La puesta en escena empezaba con la portada de un periódico que anuncia a lo grande la muerte de Hitler y concluye con la crisis de los refugiados en el año 2015 y una pregunta retórica: ¿Tienen sentido las soluciones nacionalistas mientras los desafíos que nos enfrentamos son globales? En la sección sobre las revueltas pacíficas del Octubre de 1989 en Leipzig, las cuales ahora se conocen como el precursor de la caída del muro un mes después y de la consecuente caída de la Cortina de Hierro, me quedé helada ante una vista exquisita. Un trabajador alemán de cuello-azul, fuerte e impecable, a sus 50 años, estaba sentado sollozando en silencio frente a una proyección de imágenes de archivo relacionadas con la revolución silenciosa de Leipzig. En este caso raro, el trauma masculino que provocaba estas lágrimas no podría ser contenido por normas de masculinidad o por estereotipos de clase social. Al verle mirar su imagen en la proyección y al sucumbir su dolor independientemente de su drama personal, sentí como si me hubiera traspasado la compleja intimidad de una historia vivida. Su yo en el pasado era la imagen observada, su yo del ahora era el espectador y su reacción visceral era un modo de viajar en el tiempo que exponía un *Leipziger* viejo y fuerte que vive en el 2019. Este espectador formaba parte del discurso de la exposición con la manifestación de su propia memoria personal y no desde una participación dictada por la instalación. El Zeit Forum es de verdad un espacio público que permite sacar lo privado a la superficie para volverse común.

En este momento, sin ninguna pieza de arte contemporáneo por el medio y sin hablar de estética relacional, se podía palpar la autenticidad de una humanidad compartida.

Aunque el momento histórico queda lejos, aquí el tiempo ha sido un concepto único y lineal, el hecho de poder mirar a tu pasado ha constituido una experiencia trascendente y sobrehumana dejando espacio para la retrospección y la autorreflexión. En el momento que hemos dejado de contar el tiempo en las artes y hemos nombrado todo contemporáneo, con un principio arbitrario y un final aún más dudoso, le consentimos existir solamente en el presente y después le dejamos casi desaparecer en la oscuridad de lo no-clasificado, es reciente pero no de ahora. La sensación está perfectamente encapsulada en un *scroll-down* sin fin en las redes sociales, entre selfies, ilustraciones del yo o el desvanecimiento instantáneo de sujetos auto-objetivos. Esto puede aludir a nuestra avanzada ansia inducida por el capitalismo, casi un canibalismo, una necesidad de consumir lo más fresco y lo último pero a la vez, nos priva como espectadores de este tiempo de reflexión introspectiva. El arte de hoy existe en una temporalidad constante muy similar a sus espectadores ahora equiparados con un tipo de artefacto mientras, la subjetividad nos enseña a establecer múltiples líneas de tiempo paralelas para eliminar la verdad absoluta y dominante llevando el arte más allá que la narrativa moderna euro-centrista. Expuestos en múltiples presentes que desvanecen juntos y con la ayuda de la digitalización, el tiempo se vuelve cada vez más fragmentado y su paso subjetivamente ralentizado o acelerado. Aquí necesitamos más espacio para caber todos. En este presente convive todo el mundo con sus respectivas velocidades para avanzar.

¿Cómo percibimos un arte desplazado del canon histórico bajo el cual estamos adiestrados a estudiarlo? Al vivir en un presente expandido puede hacer que todo arte sea concurrente permitiendo existir en todas partes y siempre y finalmente en ninguna parte y nunca. ¿Cómo entendernos a nosotros mismos si nos despojamos desde la línea del tiempo el pasado que nos diferencia y nos atrapamos entre numerosos presentes, continuamente sincronizados pero nunca prolongados? La contemporaneidad no parece ofrecernos un sistema relacional para posicionarnos, al igual estamos esperando mucho de un simple mundo (Hutton, 2018: 39). La deconstrucción postestructuralista absuelve la creación del significado instándonos a escapar aceptando el enigma existencial, y esta liberación nos deja finalmente con una pregunta: ¿Qué es lo que esperamos del arte ahora?

Recuerdo unos años atrás, mientras paseaba por un museo, al abrir la puerta en una de estas ocasiones raras en la vida de un espectador, un momento que por intuoción trazas una parada inmediata. Era en una sala oscura grande, atravesada por pantallas, exuberante con una suave repetición de la frase: "Once again, I fall into my feminine ways"[5], la instalación de vídeo en nueve canales de Ragnar Kjartansson está titulada como el último álbum de ABBA, *The Visitors* (2012). La canción está escrita por el artista y la letra por la que pronto sería su ex, Ásdís Sif Gunnarsdóttir. Cada pantalla nos muestra una habitación de una masía de 200 años en la parte norte de Nueva York, dentro de cada habitación un músico está tocando su instrumento y cantando al unísono. Cada pantalla es un retrato individual, los músicos no pueden verse entre ellos y tocan a la vez conectados por el sonido con unos auriculares. Los músicos componen juntos una sinfonía que culmina en un éxodo

[5] En castellano: Una vez más, he caido en mi lado femenino.

común hacía la ladera próxima, la cual se proyecta en una sola pantalla mientras la canción se desvanece a la vez que los músicos se alejan del espectador. Rodado en una única toma y después de horas de ensayos, la obra captura un momento concreto que encapsula perfectamente un *todo en sincronía* que se compone por individualidades múltiples colocadas a distancia, las cuales después de una convergencia corta eventualmente caen en una inevitable separación con el espectador. La nostalgia, la pérdida inevitable y su agridulce aceptación, el aislamiento que reside en una colectividad desmontada pero no separada, la co-creación artística última, despertó hasta al más experto de los espectadores. El público se movía por una ineludible oscilación que asegura la continuidad. Yo quería más.

Decolonizing Audiencehood

Goran Tomka

Siendo posible vivir al lado de un extraño;
Aceptando que dependemos de los demás sin remedio;
Que pronto o después, más o menos a menudo,
Acabamos en manos de alguien ajeno,
Vulnerables, ignorantes e ilusionados,
Esto es lo que hace a las sociedades ser magníficas.

Lo que les hace parecer industriales y ordenadas
Son mecanismos de separación normas y pactos;
La regulación de roles e identidades;
Y la conformidad con las jerarquías,
Lo cual mantiene firme una necesidad constante para reflexionar.

Una exposición, un concierto un festival,
Una obra teatral es la sociedad en miniatura.
Construida sobre el hecho de confiar,
Aún calada de ansiedad.
Escenario y bastidores,
Galería y platea,
Guiando y apoyando,
Luz y sonido,
Productores y técnicos…
Asociandose con límites, separaciones, jerarquías,
Nadie mejor de él que coloca la audiencia lejos de los creadores.

Directores, programadores, actores, críticos
Aventurandose más allá de la cuarta pared
en la tierra de la audiencia.
Exploran, colonizan y conquistan,
Conociendo y mapeando,
Desarrollando y analizando,
Comprometiendo, despertando, incluyendo.

Colonias de una audiencia culta
Barren el horizonte,
Participando o no
Como sea deseado.

Con efectos, con palabras,
con lecciones, sabiduría y artesanía,
El miedo del otro se transforma en
Un éxito receptivo.

La división social, material y epistemológica.
El reclamo del saber es la clave del triunfo.
Ninguno nunca me dijo:
No conozco mi público,
Me encantaría conocerles!

El no saber es una debilidad
En una cultura que idealiza la certeza.

Descolonizar el teatro
Empieza con la condición honesta
De ser al mismo tiempo
Ignorante de sabiendas y curioso.
Por no saber aunque lo deseas,
Por fusionar las líneas,
Por ver la rareza,
Por estar sorprendido,
Por estar anonadado.

¿Y si fuéramos espectadores?

Aris Spentsas

¿Existe tal cosa como los espectadores? Según Isidoro Valcárcel Medina (2009:194), "los espectadores existen pero, cuando el arte no". Suceden tantas cosas a su alrededor, que ellos no deben pensar que actúan solos. Si nos fijamos en el espectador como un individuo perdemos el potencial colectivo que se esconde detrás. No importa si ellos tienen una actitud pasiva o activa, existen tantas cosas para mirar que lo que uno ve es menos importante. Lo que puede suceder en un caso convencional de producción artística es que un artista se encuentre atado a su obra mientras, un comisario depende del resultado de su exposición y una institución se está desarrollando desde y para un lenguaje concreto. A todo esto, al espectador solamente se le exige estar allí. Oficialmente ellos no cobran por su participación/producción y por eso deberían poder actuar con total libertad.

Los artistas se dan a conocer por sus obras de arte, objetos que son capaces de generar una plusvalía para sus autores, convirtiendo así la autoría como una herramienta de reconocimiento y monetización del trabajo artístico, aplicada a piezas de cierta dificultad técnica o a hasta simples gestos. Hay rumores que cuentan que una mujer está detrás del famoso urinario de Marcel Duchamp. Por un lado es tentador descubrir quién

estuvo detrás de la aceptación o el rechazo de un momento aurático de tal magnitud y así poder esclarecer y revelar las consecuencias de tal decisión. Por otro lado, es más sugerente pensar en cómo se habría utilizado el marco institucional, el cual normalmente especulaba con este momento aurático, para finalmente revelar el potencial de la vida real. Maurizio Lazzarato en una conferencia[6] describió el urinario como un objeto suspendido de las normas y los hábitos; frente a ello el espectador debería de dar una vuelta a lo que piensa en vez de girar alrededor del objeto. La elección de presentar un ready-made, un objeto industrial o un urinario como obra de arte neutralizaba la actividad creadora. Este gesto precisamente cuestionaba la organización de la sociedad y su separación en agentes activos o pasivos y además, cuando en nuestra sociedad la pasividad representaría la mujer y la actividad el hombre entonces, Marcel Duchamp es una mujer.

Según nos sigue contando Lazzarato, el rechazo al trabajo creativo llevó a Duchamp a resistir a la subjetividad creativa a favor de la potencialidad de un momento. Al contrario que el capitalismo contemporáneo y la economía del arte que se asientan en la originalidad y la autoría, el artista en este caso utilizó el urinario para evitar la monetización y borrar las diferencias entre el original y la copia[7]. En el momento en que los artistas presentan sus obras suceden muchas más cosas de las que ellos proponen y por eso tampoco ellos deberían creer que actúan solos. Siguiendo las ideas de Duchamp, su trabajo no es resultado de su actividad o subjetividad creatividad sino, es una coproducción de un momento durante el cual los que miran a su trabajo serán los responsables de introducirlo en la vida real. Este momento colectivo es capaz de

[6] https://vimeo.com/260786596 (consulta: 2/4/2020)

[7] En su libro Maurizio Lazzarato (2014:40) escribe que Duchamp en el año 1960 aceptó enumerar y firmar 8 copias de cada ready-made añadiendoles así un precio y valor estético. Según sus palabras si no lo hubiera hecho él, nadie nunca los conocería.

fusionar los límites entre hacedores y espectadores, entre vida y arte.

Últimamente se ha escrito mucho sobre la confusión entre la producción y el consumo, sobre el compromiso con el público, sobre la participación, la interacción o arte público, pero parece que los espectadores y los hacedores nunca han estado cerca aunque hacían cosas juntos. Existe una distancia que marca su rol y su posición dentro de la economía cultural. Pensamos que somos artistas o que somos espectadores porque asumimos cierta posición en una estructura pre-establecida. ¿Podríamos pensar en formas alternativas de separar los hacedores y los espectadores?

Vamos a imaginar aquí que los artistas son los que descubren una cosa a primera instancia y los espectadores son invitados a redescubrirla. En un evento en directo parte de las personas presentes saben que es lo que va a pasar y por lo tanto actúan, mientras los demás que no lo saben miran. La distancia que separa a los que hacen con los que miran depende del momento en el cual cada uno entra en una situación dada. ¿Qué puede revelarnos el tiempo sobre la vista? ¿Es importante quién lo vio primero, y sería posible reclamar la autoría sobre algo que ha visto primero? ¿Es una experiencia auténtica el resultado de una obra original? ¿Es el artista el primer espectador?

Si los primeros espectadores fueron los artistas, podemos decir que las obras de arte no se producen sino son reproducciones de algo que ha estado existiendo pero no se había visto antes, por lo menos bajo esta perspectiva particular. En una entrevista, publicada recientemente en la revista Afterall, Walter Benjamin se describe a sí mismo como una persona fuera del tiempo y nos cuenta que "hasta el momento para nuestra sociedad es mucho más fácil reinterpretar el pasado que predecir el futuro"

(Morris, 2016:124). Esa fue la forma de determinar el futuro y ordenar el caos. Bajo esta división cronológica, en pasado - presente - futuro, es también más fácil seguir la pista de la autoría y de la originalidad para luego compensar *el que lo hizo primero* y poner un precio a una futura actividad de exhibición.

Pero Benjamin en esta entrevista nos ofrece una separación alternativa: el *ahora* y lo que *no es ahora*. Bajo esta concepción el futuro y el pasado habitan el mismo lugar, lo que *no es ahora*. En este periodo, cuando Walter Benjamin está aún vivo, vamos a encontrar un espacio en donde no cabrá la posibilidad de saber *quién lo vio primer*o, liberándonos de la noción de autoría y originalidad. En este lugar las normas y los hábitos sociales quedarán suspendidos y será posible descubrir las mismas ideas una y otra vez. En estos momentos la actividad creadora se neutraliza como sucedió con el Urinario de Duchamp. Si conseguimos desafiar la forma en que nos referimos al pasado o al futuro es factible resistir a los procesos de institucionalización que especulan con las creaciones artísticas. En este periodo de tiempo podemos estar juntos, los que miran por primera vez y los que han estado mirando la misma cosa antes, cuando los artistas esten trabajando en sus obras los espectadores estarán ya allí. Entonces será posible visualizar el potencial colectivo que normalmente se queda detrás de los roles y las costumbres que nos imponen ver solamente una cosa, una obra de arte o un urinario.

Aun así, bajo la división tradicional del tiempo, es muy común que los artistas imaginen la reacción de los espectadores mientras trabajan en sus obras y esto se hace cada vez más evidente viendo la necesidad de proyectos artísticos de conectar con comunidades o colectivos ajenos al mundo del arte, propuestas que deciden salirse del cubo blanco e interactuar con su entor-

no social. ¿Si desde parte de la práctica artística se busca convivir, quién promueve ciertos comportamientos para encubrir el potencial colectivo?

Por un lado hoy en día las exposiciones son un producto cultural que es capaz de generar valor mientras, el ver o el hacer arte son conformados para venderse. La separación entre artistas y espectadores como también entre actividad y pasividad implica que mayoritariamente serán los artistas o los trabajadores culturales la fuerza que cambiará las costumbres de ver y de vivir del público. Por otro lado, los museos e instituciones han adaptado su programación en prácticas colectivas pero no han cambiado su concepto sobre el público, el lugar donde se sitúa o la forma que entra en acción. Con la puesta en marcha de muchos artefactos para la interacción consiguen mantener la separación de roles evitando compartir y dialogar en condiciones iguales. Bajo las intenciones de los artistas a involucrar cada vez más a sus espectadores, el mercado del arte ha podido imaginar la creación de nuevos públicos y formas de extraer valor desde experiencias sociales. A los artistas que solicitan becas de producción, muchas veces se les pide describir su público, a quienes se refieren con sus propuestas. El espectador mientras espera la próxima obra a la vez se está generado por esta.

Lo que los espectadores hacen es muy diferente a lo que han sido acostumbrados a hacer, pero ¿es posible diferir de lo que deberían hacer o de la percepción de que el hecho de ver sea pasivo y por consiguiente no se aprecia igual su valor económico, social o político? En las páginas de registro de incidencias del museo Artium de Vitoria (2003-2012)[8], podemos leer que es lo que unos espectadores hicieron dentro del museo, por como lo han registrado sus trabajadores.

Un visitante mete el dedo dentro del vaso de agua de la obra no.88. · Un visitante pasa una hoja de la obra de xxxx, el cuaderno de la derecha. · Tocan la obra no 71, señalando a la "abuelita" · Han sacado una foto con flash, a pesar de saber que no se podía. · Pizarra llena de borrones. · Una visitante ha intentado sintonizar la televisión de los xxxx. · Varias personas tocan las pantallas pensando que son táctiles. · Tocan obra hecha con billetes de 5€. · Dos niños pasan de la raya en la zona de xxxx.

Aunque los espectadores están invitados a participar en una realidad social dentro del museo, ellos deben comportarse de cierto modo. Su participación debe adaptarse a la política del museo, a las indicaciones de los comisarios y a las instrucciones de los artistas. Las normas pueden garantizar una experiencia adecuada. La realidad propuesta entonces es una simple representación de lo social, un espacio preparado y adaptado a un lenguaje estricto. Como consecuencia cualquier comportamiento irregular es rápidamente eliminado causando frustración a los que no consiguen entender las intenciones artísticas. "Esto es Arte Contemporáneo" dicen a menudo. El espectador no está frustrado por perder el significado de la obra sino al equivocarse frente a esta. ¿Existe espacio para desafiar la perspectiva incuestionable del poder impuesta por museos, escuelas, galerías o la historia del arte?

Las normas de nuestra sociedad deben asignar roles e identidades; el tiempo está dividido en pasado, presente o futuro para facilitarnos ir cada día a trabajar, admitir nuestro rol en la vida, nuestro salario y clase social. Lo que diferencia las intenciones artísticas de lo accidental es la incuestionable perspectiva que nos da la

[8] https://notocarporfavor.wordpress.com (consulta: 2/4/2020)

certeza de categorizar y explorar situaciones nuevas bajo un método objetivo. "La perspectiva parece a un marco simbólico para demostrar acercamientos posibles entre sujetos y objetos en campos complejos e interrelacionados" (Barikin, Papastergiadis. 2015:96). ¿Qué más puede hacer que alguien sea un espectador sino una posición predeterminada en la cual puede entrar en una dinámica de poder particular? ¿Podemos imaginar una *estética de lo accidental* capaz de transformar la disonancia de la participación en intenciones creativas válidas de cualquier artista?

Los artistas han intentado con paciencia romper la barrera que les separa con los espectadores, invitándoles a aceptar un papel más activo. Entre tantos ejemplos Joseph Beuys, en calidad de profesor en la Academia de Dusseldorf, recuperó situaciones académicas para proponer performances de larga duración que implicaran al público en futuros debates. Beuys estaba seguro de las capacidades de los espectadores en coproducir significados y dar forma a la sociedad desde su participación en la política, la cultura y la economía. ¿Y si Beuys se equivocó al predecir que todo ser humano es un artista? Kristina Lee Podesva (2007) resaltó que "Beuys desafió y apoyó a la vez la estructura patriarcal de poder y de autoridad del artista". Aunque Beuys invitó a todos actuar en calidad de artistas abriendo los formatos académicos a la participación, afirmó así la certeza de que la producción está conectada a la actividad, potenciando aún más la figura del artista.

Igualmente podemos contemplar cómo el visitante de los museos de arte contemporáneo, con su participación y su presencia, a parte de completar ciertas obras artísticas formará la esfera social de la misma institución. Ya es común utilizar una multitud de visitantes para actuar lo que idealmente se-

ría *el público* y ofrecer así una experiencia de lo social. Las intervenciones en el *Turbine Hall* de Tate Modern, como el *Weather Project* (*2003*) de Olafur Eliasson que dejaba a los espectadores tumbarse en el suelo para disfrutar de una puesta de sol permanente, o los toboganes de Carsten Holler en *Test Site* (*2006*)que invitaba a los espectadores formar colas y desplazarse de forma divertida desde una planta a otra, consiguen crear un ambiente distinto y mover literalmente al público de forma muy particular. Bojana Kunst (2015:64) apunta que esta *experiencia social* no procede de la capacidad política o emancipadora de los espectadores sino, está producida desde la explotación de su participación. "Entonces lo social producido es precario". La institución artística para poder completar su imagen y afirmar su posición de poder se apropia de un falso nosotros producido por el trabajo gratuito de los espectadores transformando así esta participación en una partitura para actuar en la forma que la institución percibe al público, en vez de ser un deseo para estar juntos.

Hoy en día si aún existe una separación entre lo que ve un artista y lo que ve un espectador es porque alguien escribe sobre esto, puede garantizar lo escrito, y alguien ha estudiado mucho para poder ver, escribir, leer y afirmar sobre lo que va a ser consumido y/o producido. Esta es una labor que se puede cuantificar y compensar como actividad artística. Una vez más la separación entre artistas y espectadores se potencia por el exceso de profesionalización. La academia, las instituciones y los museos han devenido lugares de híper-profesionalización y especialización, en donde los artistas se están educando a separarse de los espectadores aunque su propio trabajo trataría de lo contrario. La educación se utiliza para crear puestos de trabajo dentro de un sistema que produce muchos más profesionales de los que puede contratar.

Aquí la separación entre espectadores y hacedores es un mecanismo simbólico para enseñarnos a quien paga y a quien cobra. Como cualquier otro simbolismo esta separación con el tiempo se transforma en una verdad absoluta incuestionable. Los artistas que defienden sus derechos laborales en un campo inestable y precario están potenciando esta separación simbólica para señalar la importancia de su trabajo y así cualquier intento de acercarse a los espectadores se realiza por invitarles a ser artistas para un momento. ¿Pero qué pasaría si dejáramos a los procesos de institucionalización del arte para ser espectadores? Seguro que los primeros resultados no serían tan distintos. En la portada de *Frieze Magazine* (enero-febrero 2020) podemos leer que alrededor del 72% de los espectadores son personas relacionadas con el arte. Vamos a aceptar entonces que estamos haciendo dinero de nuestra propia actividad de ver, la profesión artística es solamente una híper-especialización del ver.

¿Podemos negar la actividad a favor de la pasividad como un modo colectivo de producción que sería económicamente, socialmente y políticamente igual de importante que el de la actividad? ¿Y si todos fuéramos espectadores? El tiempo es capaz de cambiar la naturaleza en la cual miramos las cosas. Aunque compartimos mecanismos, metodología y actividades cotidianas dentro o fuera de los espacios artísticos, únicamente lo hacemos en momentos muy específicos. Sí pudiéramos expandir los momentos de participación a todo el proceso de producción[9], quizás se transformaría la naturaleza del trabajo artístico. Esto significaría compartir los momentos decisivos, la burocracia de las instituciones o incluso las solicitudes para las becas.

En el momento en que el Arte no existe, todos somos espectadores. Para la convocatoria de *Audience18*, los espectadores

fueron invitados a escribir sus propuestas mientras los artistas deberían elegir una de estas. Nuestra intención era pedir a los espectadores escribir lo que les gustaría ir a ver si les pagaran para esto y así poder invertir el mecanismo de las convocatorias. Al principio pensamos que la respuesta a tal pregunta podría repetir los estereotipos pero también, sería posible iniciar un proceso de *de-artisation* y volviendo a la entrevista de Walter Benjamin, este proceso podría añadir una capa extra en el significado de las obras; "nos indicaría que ya estamos en un paradigma distinto" (Morris, 2016:125).

Si por último, empezáramos a pagar a los espectadores en vez de remunerar la actividad artística, quizás estaríamos valorando los procesos colectivos. Si pagáramos a los espectadores, nosotros los profesionales del arte estaríamos más tranquilos para trabajar, liberados de la ansiedad de defender un rol. Si pagáramos a los espectadores, las instituciones quizás adoptarían un lenguaje integrante y no tratarían de incluir al público en el suyo. Y todos nosotros por ver arte, ganaríamos dinero para crear, y a la vez esto generaría oportunidades para remunerar a los demás.

[9] Parcialmente esto sucede en propuestas o instalaciones audiovisuales "time based" donde una situación en bucle es capaz de suspender y dilatar el tiempo de la obra para su espectador.

¿Hay Alguien Ahí?

Raúl León

En una conversación de café con Rosana y Aris, días después de que representaran *Cuerpo Gozoso se Eleva Ligero*, hablamos sobre *cómo abrir el tiempo espectacular*[10]. A los que venimos desde las artes plásticas y aterrizamos en las escénicas, las convenciones temporales que aún se mantienen allí parece que nos estorban. Hemos asumido que cada *cosa* necesita su tiempo específico y que todas las *cosas* tienen igual potencial simbólico, independientemente del tiempo del que disponga el espectador. Por lo tanto, el tiempo espectacular debería ser elástico, extensible a la totalidad del día y de la noche (Warhol, 1964) y no necesita demarcaciones temporales como *el principio o el final*.

De lo que hablamos en aquel café fué sobre el potencial interés de realizar esta apertura. Una operación similar a la de abrir el encuadre en fotografía, pero en este caso a nivel temporal, hasta abarcar todo el tiempo de *producción*. Hacer visibles todos los procesos que están antes y después del tiempo de la representación, ofrecer a un *potencial espectador* la totalidad del tiempo, la totalidad material del trabajo que deviene necesario para el *tiempo espectacular*. Al igual

[10] *Tiempo* que se da a ver al espectador como una convención en el ámbito de la representación y que, normalmente, es aquello que ocurre entre el oscuro que marca el inicio de la representación y el oscuro de final. El *tiempo espectacular* suele contener una contracción estructurada del discurso, capaz de *acelerar* la experiencia del espectador y minimizar el tiempo que se necesita para comunicar algo.

que en una obra de grandes dimensiones en el espacio público, donde señores de edad avanzada acumulan el tiempo de observación, generar nosotros desde la *logística espectacular* el espacio propicio para un *badiou escénico*. **Un *tiempo expandido* para la expectación**[11]. Al igual que una obra se inaugura, se inaugura una exposición o se hace un bolo, permaneciendo oculta en esta economía toda una logística necesaria cuya inversión puede suponer la suspensión de la convención escénica del *tiempo espectacular* (oscuro-bolo-oscuro) generando un nuevo mapa que es necesario pensar.

¿Si ya no existen las fronteras el territorio se descualifica? Si abrimos el tiempo al escrutinio a demanda del espectador ¿no estamos reproduciendo la esencia operativa del *reality show*? Aquello que parecía ser una operación de inversión del régimen escópico, puede que no sea más que un *aplanamiento del tiempo*. En este *otro tiempo* corremos además el peligro de producir una planitud insoportable, espesa y desarticulada de significantes, no porque nosotros seamos los encargados de crearlos o distribuirlos, sino porque nadie pueda encontrar nada en este *otro tiempo* y por lo tanto este tiempo plano tenga una potencia igual a cero. **Un erial en el cual nadie quiera hacer de espectador**. Y la pregunta después de todo esto es: ¿Hay alguien al que este *tiempo* le interese? ¿Hay alguién ahí?

Por otro lado convertir en tiempo observable todo lo que, normalmente, permanece oculto por ser considerado un residuo, un resto que no es *aprovechable*, es también una operación especulativa con respecto al valor

[11] La *desarticulación* de este tiempo espectacular a través de extender sus límites nos empezó a interesar cuando hicimos *Fer-se un lloc*, sobre todo impactados por las dimensiones materiales que tuvo la decisión de convertir en un medio sólido el espacio escénico llenándolo entero de poliespan. El camión, la logística de la descarga, el traslado, la organización, la construcción escenográfica... Desde allí observamos el interés evidente que tiene todo lo que queda fuera de la economía escópica representacional de las artes escénicas y tuvimos la pulsión de señalar como *dramaturgia*, lo que llamamos desde entonces la *logística de producción*. Es decir, abrir el tiempo espectacular hasta abarcar todo lo que es necesariamente movido o removido para producir en un intervalo de tiempo dado una cosa de una naturaleza distinta: el espectáculo, la representación, el *bolo*.

de partida de un objeto. Es decir, genera una plusvalía sobre el residuo y lo introduce en la economía. Pone en *modo productivo* la totalidad del tiempo de vida.

Es evidente que este *poder de conversión* nos remite al gesto de Duchamp[12] y al doble filo sobre el que hemos estado patinando descalzos desde entonces. De una parte, la autoridad que nos concede de señalar cualquier *cosa* e ingresarla en el sistema simbólico; por otra parte y simultáneamente, la capacidad de ingresar esta *cosa* dentro del sistema económico. De no ser por el contexto capitalista donde se insertó el gesto-urinario ¿habría significado algo el urinario? ¿No contiene este gesto la esencia misma del post-capitalismo: comercializar lo inmaterial? Conceder a todo tiempo y espacio la misma potencia simbólica significante ¿no es un esfuerzo totalizante que lo somete todo a una economía de mercado? Imaginemos por un momento que toda esta historia fue producto de la necesidad de Duchamp de *dar salida* a un regalo de Elsa von Freytag, algo que no quería tener en casa. De haber vivido en la sociedad contemporánea lo hubiera puesto en Wallapop y quizás la historia del arte sería algo distinta.

Es esta la *magia del artista* en la economía de mercado: la generación descontrolada de plusvalía. Tus cosas pueden ser resignificadas como mercancía en Wallapop o en el *fondo* de la colección de una institución artística. Esto nos deja un espacio-tiempo plano donde *todo* se puede poner en circulación en la economía del capital, al activarlo en la economía simbólica. Desde este punto de vista, de la parte de la producción artística seríamos los reponedores del supermercado, encargados de ingresar tiempos, espacios y cosas

[12] No dejo de pensar el acto tan grande de justicia poética, para el que no se necesitan espectadores, que sería coger su urinario instalarlo en la pared de una área de servicio de una autopista cualquiera y mear en él, si ni siquiera pulsar el botón para que salga agua. Poner el contador a cero, y ponernos a hacer otras cosas juntos con un potencial simbólico, por fin escurridizo, que esté más allá de nuestro propio ombligo.

en el sistema inmaterial especulativo y observar con asombro como son *consumidas*. Con la *autoridad que nos ha sido concedida* como artistas, con sólo señalar algo con el dedo se ingresa en el sistema. Está claro que poseemos el mayor superpoder del ultracapitalismo. Eso sí, para que este superpoder siga siendo operativo en el campo institucional del arte, y a diferencia del Wallapop, solo tiene que haber unos pocos Superhéroes.

Ahora, que todos hemos sido totalizados con la potencia radical de ser artistas (potenciales vendedores), para sobrevivir necesitábamos saber si queda algo ahí fuera que se comporte exclusivamente como comprador. Y esta paradoja del ser estático[13] fue la que fantasmalmente poseyó al jurado del acto de deliberación de *Audience18*. Nada que remotamente oliera a voluntad de *señalamiento* de una experiencia, un espacio, tiempo, cosa o gesto fue valorado como territorio propio del espectador. El espectador es entonces, una especie de figura espectral o maquínica ausente de voluntad humana, con potencia pero sin acto (Melville, 2018). Parece ser que, para el jurado de artistas, el espectador es su figura invertida solo capaz de consumir y sin capacidad de cualificar por sí mismo los espacios y los objetos. ¿Solo las máquinas o los fantasmas pueden ser espectadores? Si a la convocatoria de *Audience18* se hubiera presentado un colectivo con el proyecto de asistir al concierto de Iggi Pop[14] y en el momento del *stage diving* apartarse, el jurado los hubiera identificado inmediatamente como artistas y por lo tanto no-espectadores. El hecho mismo de "diseñar una experiencia" (Pastor, 2020) recualifica al espectador y lo convierte en artista según nuestro jurado. Ese paso atrás para dejar caer a Iggi al suelo tiene mucha más potencia simbólica que su propio salto.

[13] Desmentida con la figura del *prosumidor* en nuestras sociedades de consumo contemporáneas.

[14] Jamás pensé que iba a tener en este caso la ventaja táctica de escribir este texto en el último momento y por lo tanto haber podido hacer de espectador en todas las reflexiones que contiene esta publicación sobre el espectador.

El descenso al limbo de un espectador dentro del *Descenso al Limbo* de Anish Kapoor es el que, mágicamente, lo convierte en artista y es el *descenso* que verdaderamente nos interesa. **Nos da igual lo que piense el accidentado**. Por lo tanto, solo nos interesamos por/a nosotros mismos. De verdad, no queremos desprendernos de nuestra autoridad de artistas para *transmutar la nada* en valor y esto incluye el poder *artistificar* espectadores.

Lo que impugnamos por lo tanto con *Audience18* no es la figura del espectador, sino la figura del artista y su incapacidad para desprenderse de esta condición de autoridad. En el interior de la categoría de artista ya no queda más que la autoridad que nos atribuimos de generar productos específicos para un mercado. Agotadas como potenciales obras de arte todas las cosas del mundo, todos los momentos y experiencias posibles, hemos empezado a convertir virtualmente a los espectadores en artistas y a introducirlos con nuestro dedo en la economía del sistema-arte.

El otro día, inmerso ya en el confinamiento, me di cuenta mirando un gato, que él era un artista y yo su espectador. Pero esta organización de las cosas del mundo no es más que un sistema que yo he aprendido para estructurarlo y que se reproduce socialmente como una convención muy operativa dentro del sistema. El hecho de que yo me mueva y haga algo significativo para el gato y me convierta en *su artista* tampoco cambia mucho las cosas, no es mucho más que un soliloquio a la deriva, que mantienen intacto el núcleo duro de una lógica dada sobre las cosas. Somos nosotros los únicos interesados en cualificar la diferencia entre espectador y artista, y en el caso de *Audience18* los únicos interesados en remover estos compartimentos de la economía social.

Y sin embargo, tal y como se ha insistido en otros textos de esta publicación, en un contexto de radical profesionalización del ámbito artístico los espectadores (asistentes a cualquier inauguración) son siempre artistas, por lo tanto el espectador no existe, no existe *el otro*. Es posible que con esta maniobra de *Audience18* hayamos estado luchando por el escrutinio crítico de un concepto agotado que ya no significa demasiado para nadie y sin embargo es la figura muerta del espectador un fantasma necesario para continuar reproduciendo nuestro mundo y manteniendo vivo al artista.

Como último gesto que clausura una larga historia totalizante, con *Audience18* nos propusimos incorporar al espectador (que ya no existe) en la doble economía del arte (capital y simbólica). Sin embargo, en este caso, los espectadores no se apartaron para dejarnos caer como a Iggy, es que directamente no vinieron. No acudieron a nuestra llamada de resignificación, no llamaron a nuestro programa de radio (acto de deliberación), no se *manifestaron*, porque quizás sabían que al hacerlo los hubiéramos *bautizado automáticamente como artistas*. Por lo tanto no hemos logrado saber si se resistieron a entrar voluntariamente en la economía totalizante del sistema-arte que pusimos a su disposición, o es que directamente no existen porque no hay para nosotros un afuera imaginable de esta economía en la que estamos inmersos. No hemos logrado saber si hay alguién ahí. Alguien dispuesto a que Iggy les caiga en la cabeza para que podamos mantener nuestras expectativas intactas y emplear a discreción la autoridad que Duchamp nos concedió.

–Mucha religión pero muy poquitos fieles–
Mala Rodríguez

NO FUNCIONA

El Trabajador y el Espectador

Carlos M. Barragán

Cuando hacemos el ejercicio común, cotidiano y continuo de dar imagen a lo que oímos, como complemento de la significación (o como el apuntalamiento del significado de las palabras) y pensamos en el sustantivo *trabajo*, seguramente imaginaremos a *hombres* moviendo máquinas, construyendo cosas, aplicándose en oficinas y empresas con documentos, conductores de camiones y autobuses; en maestras (mujeres) y entonces podemos visualizar enfermeras, doctoras, cuidadoras…; tal vez nos pase por la cabeza a alguna ama de casa y seguramente el trabajo que desarrollan o desarrollaban nuestros padres.

Muy pocos imaginarán después de oír *trabajo* a un músico de la filarmónica de su ciudad o al grupo musical de éxito del momento. Quedan lejos de esta imaginación el actor y la actriz de cine o televisión, la bailarina que acompaña con coreografías a un cantante conocido y al director de la última película de ciencia ficción. Pero aún se aleja más de esta imagen mental sobre el trabajo el poeta, el pintor o el artista de performance.

Son varios los factores de el por qué de esta diferencia entre trabajo y arte, pero el más significativo es el hecho que la producción de objetos artísticos no está determinada por un marco profesional que regule la ejecución y que vele porque los resultados obtenidos por los artistas y que se acerque a lo

que se espera de ellos. No hay una clase patronal (los galeristas y marchantes funcionan a veces de esa forma, pero su dependencia del objeto creado es más alta que en la industria ya que dependen muchas veces de un solo individuo); tampoco hay una clase trabajadora (el artista tampoco es un autónomo, aunque esta sea la figura más cercana a sus circunstancias). No hay sindicatos, ni mutuas ni consejo de administración. No hay decálogos de actuaciones y resultaría imposible juzgar a un artista por mala praxis (con las consecuencias éticas y morales de tal imposibilidad). Esto produce dos diferencias importantes en el mundo del arte. Las normas de un marco profesional identifican a los productos catalogados de antemano. El arte moderno debe crear en cada momento las características de sus obras, lo que es completamente contradictorio a la tendencia racionalizadora de todo trabajo y toda producción industrial. La utilidad del trabajo y de sus productos es un objetivo más o menos claro. De ello se desprenden procesos, materiales y estructuras. Al prescindir de la utilidad del trabajo como objetivo de éste, el arte contemporáneo se convierte en una manifestación nihilista exigente y confusa, ya que crea cosas que pueden pertenecer al mundo como un producto o una mercancía, pero que al mismo tiempo rechaza esa denominación.

Hay otras diferencias entre el arte y el trabajo. El trabajo es algo que se realiza de manera continuada, interrumpida por necesidades imperiosas, pero que necesita de un continuum para que su efecto sea duradero, tanto en los trabajadores como en las empresas y los servicios. De nada serviría un maquinista que realice un día su trabajo de manera excepcional. Es necesario que ese maquinista vuelva a su trabajo al día siguiente, y al siguiente y al siguiente. Un médico expresa su valía en el desarrollo continuado de su actividad. Pero una obra puede ser excepcional, ser un acontecimiento irrepetible. Al

no tener normas reguladoras, ni objetivos específicos y crearse todo esto en el instante mismo de su ejecución, la obra de arte rompe con el trabajo estandarizado creando un lugar de indeterminación que tienen como consecuencia una dispersión de la obra en el espacio y en el tiempo, la disolución de la actitud crítica de sus productos y una constatación de la inutilidad del arte y por ende, de su extinción.

Algunas otras características diferencian al trabajo del arte. Las consecuencias de la actividad en los individuos que las realizan es también motivo de controversia. A pesar de que la belleza como categoría estética ha sido vilipendiada, o en el mejor de los casos, apartada del hecho artístico por vanguardias como el Dadá, el Futurismo o el conceptualismo, se sigue sospechando que la creación de la obra de arte es un acto gozoso, un acto que produce placer al que lo realiza, un acto que distrae y divierte, un acto que libera presiones y opresiones, un acto lúdico. Todas ellas (emociones, sensaciones y actos lúdicos) no se incluyen en la concepción racionalista del trabajo porque distraen al trabajador, lo que disminuiría su eficacia, su rigor o su productividad.

> [17] *Al hombre le dijo*:
> *Por cuanto le hiciste caso a tu mujer,*
> *y comiste del árbol del que te prohibí comer,*
> *¡maldita será la tierra por tu culpa!*
> *Con penosos trabajos comerás de ella*
> *todos los días de tu vida.*
> [18] *La tierra te producirá cardos y espinas,*
> *y comerás hierbas silvestres.*
> [19] *Te ganarás el pan con el sudor de tu frente,*
> *hasta que vuelvas a la misma tierra*

de la cual fuiste sacado.
Porque polvo eres,
y al polvo volverás. (Génesis 3:17-19)

Tal vez esta visión del trabajo haya determinado, de alguna forma, la exclusión de los aspectos placenteros y positivos de toda actividad digna de llamarse trabajo. Cubrir las necesidades básicas, como la alimentación y el cobijo, se realizarán con penurias y dolor que sólo cesarán en el momento de la muerte, momento de la liberación del trabajo de vivir. Es por ello por lo que no es posible gozar y disfrutar del trabajo, desde este punto de vista bíblico, porque ello sería tanto como burlarse de la sentencia divina.

Sea la razón por la que se aparta las emociones placenteras y satisfactorias del trabajo, el arte se ha identificado con ellas, aunque esta identificación sea poco rigurosa (hay un sinnúmero de relatos y testimonios del sufrimiento que algunos artistas han experimentado con la creación de la obra de arte, algunos de ellos ha límites extraordinarios y fatales). Los artistas contemporáneos, conscientes de esa exclusión emocional, han puesto sus esfuerzos por resaltar los aspectos lúdicos, placenteros, divertidos y liberadores de sus creaciones, con la intención de provocar en los espectadores una constatación sensorial y emocional de que están frente a un acto que se aleja de su experiencia laboral, a un acontecimiento que trata de acercarse a la experiencia de la vida misma.

La actividad artística del siglo XX apostó por la identificación del arte con la vida, lo que originó una escisión aún más grande entre el trabajo y el arte ya que el trabajo se había diferenciado de la vida desde que se instauró la producción en serie y los productos y mercancías habían dejado atrás todo rastro

de manualidad por un acabado mecanizado, uniforme regular y múltiple.

El trabajo es lo que se hace mientras no se vive, por lo que el arte contemporáneo, al identificarse con la experiencia de vivir de manera íntima, rechaza al trabajo como principio de creación. De allí las propuestas que convierten el mismo hecho de vivir en un Arte con la consecuencia directa de prescindir de la producción de objetos físicos y permanentes.

A pesar de nuestras dificultades para poder asumir la práctica artística como trabajo, podemos otorgarle esa cualidad sustantiva a la creación de obras de arte. Tal vez por eso le llamamos *producción artística*, con la finalidad de hacer una declaración de intenciones y unirnos al colectivo trabajador. Producimos objetos simbólicos y representativos y para ello recurrimos a muchas formas de producción (trabajo colaborativo, producción de objetos efímeros, apropiación, plagio descarado y mostrativo, improductividad, desarrollo gestual, etc.), algunas de ellas en franca contradicción con el sustantivo *producción*.

Cuando las artes plásticas aceptan el profundo cambio que significa el desarrollo de la ciencia, el desarrollo industrial, el cambio de paradigma ético y las tecnologías (especialmente las tecnologías de la imagen), aceptan también que todo aquello que servía de guía sobre por qué, cómo y qué se debe hacer en una obra de arte, se ha ido, por lo que se hace necesario reinventar todo el sistema nuevamente, cada vez, si es que se desea seguir manteniendo el statu quo de siglos de hegemonía representacional. Pero el sitio privilegiado también se ha ido y es imposible de recuperarlo. En el siglo XX, el arte empieza una narrativa destinada a determinar cómo será su fin, dónde yacerá esa actividad que se le suponía excelsa y que ahora reúne todos los vicios de una sociedad decadente que necesita

de la liberación total para su renacimiento; la muerte del arte mimético y naturalista. Huelga decir que esta muerte anunciada y experimentada, aunque real, sólo afectó a la jerarquía de la pintura, que vio cómo la fotografía, el cine y la televisión le arrancaban de su trono hegemónico. Ciertamente que, como cabeza de familia del arte, la pérdida de un fin de la pintura repercutió en toda ella. Pero el sisma duró realmente poco tiempo. El cine y la televisión llenaron prontamente el hueco y casi nadie echó en falta las destrezas con que la mano y el pincel nos narraban y simbolizaban la realidad. La muerte del arte en realidad ha sido la muerte de la pintura, y en particular, la muerte de su lugar de dirección sobre el cómo se debe representar la realidad. El arte, como tal, no ha gozado nunca de mejor salud que en el siglo XX, con excepción de los periodos de las guerras mundiales. La fotografía se consolida como actividad e inunda con imágenes fotográficas todo el mundo. Es más, es concebida como profesión y como trabajo. El diseño y el dibujo forman parte de muchas actividades artísticas y empresariales y participan del enorme auge de la prensa y la industria editorial. El cine forja maneras de pensar de modo complejo y determinante. Y la televisión ni se preocupa en su definición como arte, simplemente existe como tal.

Esta situación es aprovechada por los artistas y muchos de ellos dedican esfuerzos y obras en la representación de la muerte del arte. Colocan cosas aquí y allá que no son producto de las habilidades artísticas, antaño valoradas. Crean objetos que no cumplen con las cualidades estéticas o que pretenden crear nuevas. Rechazan cualquier intento de representación vaciando los objetos de símbolos e íconos. Llevan al extremo alguna parte formal del proceso creativo con lo que todo él se vuelve absurdo. Se crean situaciones que no dejan registro alguno y que desaparecer es parte importante de su apuesta.

Otros fijan su atención en las partes externas del hecho artístico, exponiendo todos los factores que influyen directamente en la denominación de una Obra de Arte. Hay artistas que transforman el espacio expositivo para señalar la fuerza significante y su determinación valorativa. Cambian lo de dentro por lo de fuera e introducen lo de fuera, dentro. Otros descubren a los intermediarios que funcionan de puente entre los productores y los espacios de exposición. Otros miran a los medios de transporte y de colocación, para mostrar todo aquello que parece estar fuera del arte y que resulta fundamental al mismo tiempo. Y otros miran al público, al destinatario de la obra, el que constata lo efectivo que resulta ser una propuesta artística.

Los artistas siempre han confiado en el espectador ciertas actitudes que son necesarias para el completo entendimiento de su significación (conocimiento de mitos y leyendas, hechos históricos, normas iconográficas, etc.) Pero no hasta el siglo XX que se introduce en los procesos de producción y creación a la figura del espectador, que cierra el círculo significativo de la obra. Desde la propuesta puntillista, que exige a la percepción del espectador hacer la adición cromática, hasta la obra de Dan Graham Performance/Audience/Mirror en que la representación es la presentación del reflejo de los espectadores, muchos artistas han exigido del espectador una presencia proactiva en el proceso de representación con al menos dos intenciones: la de hacer patente que sin el espectador la obra no es significante y que el arte no es suficiente por sí mismo para ser significativo.

Esto provoca un desplazamiento de obligaciones del artista sobre sus capacidades de significar, simbolizar y comunicar por medio de su obra, y se dirigen hacia las capacidades del espectador. Éste debe de estar informado suficientemente para llevar

a la correcta captación e interpretación de lo que se le presenta, produciéndose una especie de liberación del compromiso del artista con su obra y sus capacidades de hacer efectiva la significación y lleva al espectador a realizar un esfuerzo mayor que el de la contemplación pasiva.

Retomando el inicio de esta disertación, si al final podemos hablar de la producción artística como trabajo, el de producir obras con fines representacionales, discursivas o simbólicas, en el caso de las obras que impelen una actitud proactiva del espectador ¿no sería lógico que concibiéramos la labor del espectador como parte de ese trabajo? Y si contestamos afirmativamente, ¿no debiéramos incluir a los espectadores como autores? ¿No deberían de obtener beneficios, ya sea monetarios o de prestigio, por haber sido parte fundamental del proceso productivo? ¿Hasta dónde llegan las atribuciones del espectador como autor en este tipo de arte colaborativo? ¿Son trabajadores del arte?

Se me ocurre un paralelismo con las democracias representativas en las que delegamos nuestras obligaciones con el acto llano de votar. El artista, como el político, llama a la participación de la obra con la promesa de realizar un cambio profundo de percepción y de conducta con respecto a la realidad, pero al igual que el político democrático, le basta con que el público delegue en él las capacidades de significación. A fin de cuentas, si no fuera por su obra no tendría sentido toda esta disertación.

Praise for Inactivity[15]

Giulia Palomba y Aris Spentsas

[15] En castellano: Rezar por la inactividad

Giulia. Recuerdo que tomábamos unas cervezas debajo de un árbol en el parque del Centro Cultural de Stavros Niarchos en Atenas el Abril pasado, entonces me estabas describiendo tu investigación sobre el espectador, las partes y acciones que lo componen. Simplemente por una asociación rápida de ideas mientras hablabas he conectado el asunto del espectador con un artículo que había leído hace poco sobre el llamado *Efecto Ikea*. El efecto Ikea es un sesgo cognitivo que se ha estudiado en la universidad de Harvard y demuestra como los consumidores añaden valor económico a los objetos, cuando han participado en su proceso de montaje. La justificación de su esfuerzo, la sensación de satisfacción por la demostración de sus habilidades y su artesanía, es parcialmente entendida como la consecuencia directa de la filosofía *DIY*: "Yo también puedo!" Aparentemente, este descarte romántico es capaz de generar una plusvalía sobre el resultado construido, la cual directamente aumenta nuestro deseo de pagar. Pero la verdad es que los clientes creen que están pagando menos por los muebles de Ikea porque ellos realizan parte del montaje en la cadena de producción. La gran idea de marketing de Ikea consiste en convencer a los clientes que vale la pena montar sus muebles porque primero: es más barato, segundo: es divertido y tercero: te sientes orgulloso. En este artículo Ikea era solo uno de

los ejemplos, efectivamente hay una cantidad de servicios que nos asignamos, conocidos como *hyper-self*: incluyen el *check-in online* en los aeropuertos, el reciclaje individual y mucho más.

Esto ha sido una larga introducción para mi pregunta relacionada con el efecto Ikea: ¿Es posible entender todas estas estrategias de desarrollo y compromiso con el público promovidos por museos e instituciones culturales como parte de una actitud similar?

Aris. Pienso que tienes razón. Pero vamos a imaginar lo que estás describiendo empezando por el lado contrario, de la frase típica que asociamos a los espectadores de los museos: "Mi hijo puede hacerlo o hasta yo podría hacerlo." Este comentario no solamente se refiere a una devaluación del objeto expuesto normalmente relacionada con una crítica sobre el tiempo empleado para ejecutar una obra. Además esta frase puede manifestar un deseo secreto de participación. Es como decir: ¿Por qué no lo he pensado yo antes? Pues no solamente formar parte pero además, haberlo hecho solo y de antemano. Aquí se podría decir que esta reacción era lo que buscábamos como respuesta en la convocatoria de *Audience18*. Entre otras cosas imaginamos la pregunta: ¿Por qué yo no puedría hacer esto?

G. No obstante, pienso que estas preguntas estereotipadas se mueven por un deseo que radica en el hecho de formar parte de un proceso de institucionalización; lo que contribuye al derecho de pertenecer a algo, al reconocimiento, y menos a un deseo de crear una obra específica. Se puede decir que este deseo de formar parte esconde detrás una reacción un poco infantil, la de sentirse excluido de un discurso; se une más a la plusvalía de la obra que a la obra en sí misma.

A. Es verdad. Es un poco arriesgado conectar el efecto Ikea con el comentario: *Yo también podría haberlo hecho,* pero vale la pena intentarlo si nos damos cuenta de la forma que nosotros siendo consumidores a veces producimos y distribuimos lo que a la vez utilizamos y compramos. En una primera instancia, el deseo de *¿por qué yo no puedo hacer esto*? está inevitablemente conectado a una aprobación institucional o a un puesto en el *hall of fame*. El reconocimiento en cada caso proviene de diferentes fuentes, como serían unos especialistas o nuestros familiares. Aún más, la forma en que nosotros, espectadores y consumidores, aplicamos nuestro conocimiento y experiencias frente a una obra de arte es similar a lo que hacemos frente a una pila de maderas y tornillos. Los artistas y los comisarios ofrecen textos y referencias mientras Ikea ofrece sus instrucciones y en los dos casos es recomendable leer antes de empezar. Entonces si atravesamos estas dos situaciones podemos decir que por un lado, los espectadores del arte siguiendo las instrucciones institucionales reciben una experiencia completa y por el otro lado, un consumidor está construyendo sus ideas mientras monta un mueble para su casa.

Escher by IKEA. MEMES que relacionan el ARTe y los muebles de IKEA

¿Pero somos capaces de entender como se cuantifica el valor de nuestra participación para los demás o como el reconocimiento que recibimos traslada nuestra plusvalía a otro lugar? Leyendo el libro *La Crítica de la Economía Política del Arte*, (Durán, 2015) vemos que el valor económico de una obra de arte está basado en la propiedad intelectual generada por el trabajo creativo aplicado a objetos técnicamente complicados u objetos y momentos cotidianos. Durán recordando a Spinoza apunta que: el producto no es la obra de arte sino el artista mismo que está generando un valor gracias a este trabajo. ¿Pero qué pasa cuando son los espectadores o los consumidores los que generan la plusvalía con sus reacciones creativas?

G. Esto me recuerda mucho a lo que había estudiado sobre la financiación artística y los mecanismos de producción y extracción intangible de valor. La teoría institucional reclama la autonomía, opacidad y ambigüedad del sistema de legitimación y cuantificación del valor (Dickie, 1974:57), el cual aún hoy se está determinando por el flujo de las relaciones sociales y de *clases* (Steyerl, 2017): el arte es todo lo que el mundo del arte o la elite declara como tal. Al esparcir la luz en estos mecanismos de producción de valor cultural intangible nos permite identificar un dualismo fenomenológico en la pirámide que por debajo las organizaciones sin ánimo de lucro y espacios de arte independientes están produciendo valor cultural y social que no tiene ningún valor de intercambio en el mercado. Además, estos espacios deberán cumplir con los criterios de evaluación que establecerán los de arriba, allí donde el valor de intercambio se está generando y crece, este valor está autolegitimado por las clases sociales y raras veces se distribuye.

A. Para volver al efecto Ikea podemos decir que la empresa se aprovecha del trabajo de sus clientes para producir un

producto más barato. Manteniendo un paralelismo a lo que sucede con el valor creado por la interacción del público con las obras de arte, Ikea transforma parte del trabajo remunerado de su producción en participación a manos del futuro cliente. Parece que vendan el derecho a montar el producto. A la vez que abaratan el proceso de producción, están ofreciendo una experiencia de la cual la empresa tiene los derechos. Esta experiencia genera la plusvalía, los clientes se empoderan para producir sus muebles, mientras la firma traduce este proceso en mayores ventas y beneficios.

G. ¿Entonces, es posible hacer el paralelismo con la cadena de producción? El público y nosotros también somos parte fundamental de la producción del valor. En vez de hablar de explotación en general quizás sería mejor decir que la participación no es la palabra indicada o mejor dicho la participación a menudo es solamente un gesto de interacción o un camino predeterminado.

A. El coste del trabajo responsable del valor añadido no se puede analizar por partes porque no responde a una labor remunerada y no comparte características fáciles de calcular. Aunque estuviéramos participando directamente en la producción añadiendo valor interactuando simplemente con una obra, los beneficios económicos parece que se producen por un gesto inteligente que no es el acto del montaje, sino es el hecho de permitir a los usuarios tener esta experiencia. Quizás esto es lo que desconecta el valor de la participación, porque el trabajo de montaje por sí solo se podría cuantificar aunque muchas veces resulte un desastre. Por eso ¿podemos imaginar el trabajo de los clientes de Ikea como un montaje voluntario similar a la participación de los espectadores frente a las obras de arte? ¿Es el valor que recibe el artista como propietario in-

telectual relevante a los beneficios económicos que recoge Ikea por la experiencia que ofrece a sus clientes? ¿Está incrementado el valor del artista o de la firma por una sensación falsa de autoría-compartida?

G. Visto de este modo, ¿podríamos considerar el giro participativo introducido con éxito en las instituciones, la política cultural y el desarrollo urbano de las ciudades contemporáneas, como un mecanismo similar aplicado a modelos de empresa resultando a lo que se llama efecto Ikea? Yo sería cuidadosa con tan arriesgada ecuación. Sigo creyendo en los procesos participativos y en un deseo puro de generar entre los participantes valores comunes, este es un tema y una meta muy compleja que para muchos años no me he cansado de analizar. Tengo la sensación que en otros campos como es la innovación social o los movimientos sociales, mira el municipalismo, es posible encontrar unas experiencias o al menos unos intentos orientados a propósito a los comunes o a la democratización del valor. En 1995, Mark H. Moore publicó *Creating public value*, en el cual identificó los comunes como el objetivo de la evaluación, analizando el impacto social en su complejidad y proponiendo la importancia de evaluar la interacción entre la calidad artística, cultural y social y la participación democrática. En el marco que estamos hablando hasta ahora la participación no es democrática y nunca nos permitiría subir más alto en la escalera de la legitimación.

A. Es verdad, cuando "el producto del capitalismo es la propiedad intelectual misma de la cual se compra el derecho a uso" (Massumi, 2015:22), las estrategias de desarrollo y de compromiso del público se apoyan en que las actitudes de *me siento parte de esto* generan beneficios sin causar ningún cambio estructural en las instituciones, empresas o el modelo económico

mismo. Ikea plantea una participación controlada para conseguir los resultados correctos. Nuestra economía nos ofrece tutoriales, información extra o instrucciones para "superponer el comportamiento deseado y el afectivo" (León, 2016:408) y así crear lo que se denomina una experiencia normalizada o pre-diseñada. De tal forma nuestras experiencias se vuelven fáciles de cuantificar, monetizar, se vuelven un producto. El trabajo creativo y la participación son claves para la función de la economía, según Richard Florida, una actitud voluntariosa, la cual me recuerda a la participación en el arte, es una indudable motivación para los profesionales del sector creativo.

Culture is
The commodity
That sells
All the others - situationist slogan

G. Claire Bishop (2012:91) en su libro *Artificial Hells* apunta:

> *Convertir al "espectador pasivo" en un "espectador estimulado" o incluso "espectador-intérprete" a través de la manipulación de elementos en el trabajo cinético era, a sus ojos, una cuestión de exigir al espectador que cumpliera un conjunto de opciones preexistentes ideadas por el artista como tal, esto simplemente reprodujo el control sistematizado ejercido sobre los ciudadanos en la sociedad del espectáculo, que organiza la participación en algo donde es imposible participar. En la organización de esta alienación, ciertamente no hay espectador libre para permanecer puramente pasivo, incluso su pasividad está organizada; sin la opción de no participar, se replica esta estructura mayor.*

A. Las instituciones ofrecen formas de colectividad preestablecida que se manifiestan en rituales, la disposición espacial y la separación. Estas instituciones en nombre de asegurar la calidad de su contenido no dejan margen para actuar con nuestra implicación real en una situación. Además los museos con su labor correccional y educativa han implementado ya un comportamiento que no se puede cuestionar de la misma forma que no cuestionamos nuestra actitud dentro de un templo sagrado. Todo lo que se encuentra en un museo está legitimado por él. Entonces, ¿existe libertad de interpretación? "Si es que sí, esto sucedería solamente dentro de un lenguaje permitido por la institución" (Massumi, 2015:175). Esta es una de las razones que la gente se siente incómoda dentro de un museo porque no saben comportarse como deberían, por falta de información. Es por esto que la frase "yo también podría haberlo hecho" suena como una reacción de niños, sucede por la exclusión de un discurso, como comentaste antes. Los museos, siendo una interfaz de conocimiento, nos guían hacia una experiencia efectiva que hace que nuestra participación se reduzca a una simple interacción. "Una actuación política hoy parece ser una actuación dentro de unos términos y condiciones de las cuales uno forma parte" (*ibid*:221).

G. ¿Entonces como espectadores estamos jugando con el algoritmo o solo con la interfaz? La reacción espontánea o la interacción frente a una obra está amañada. Bifo (2015:177) dice, la sensibilidad (¿puedo decir espontaneidad?) es una plusvalía que no es reducible a algoritmos. Por consiguiente, quizás deberíamos crear otro espacio más allá de los algoritmos y las interfaces. ¿Sería posible guiarnos hacia una contemplación sensible de nuestros actos, un estado de consciencia o un tiempo y espacio en suspensión?

Introduciendo la estética del museo en una pequeña tienda

///

Aun así puedo pensar en muchos ejemplos por parte de museos e instituciones a intentar establecer una experiencia o una ecología de exposiciones más abierta a las interpretaciones de los espectadores y menos definida por un camino anticipado. Esta actitud me parece más dialógica, es como una forma de destruir la sensación de exclusión, en esta la proliferación de posibilidades nos permite encontrar la nuestra. Pero a la vez, la proliferación de posibilidades produce una de-significación, un estado de ambigüedad. Lo que debemos garantizar frente a la pérdida de una estructura dada es la libertad de no intervenir y la creación de un espacio temporal seguro para la contemplación y la acción, para la suspensión, lo que sería un modo de conciencia meditativa.

A. La proliferación de posibilidades me trae a la mente, "la convivencia de posibilidades contradictorias" (Byrne and Domela, 2008:2), que aparecían dentro de *Martha Rosler's Library*. Los autores del texto nos explican que estas posibilidades hacen que los visitantes especulen sobre sus relaciones y responsabilidades frente a una situación nueva, generando así una

autoreflexión sobre el compromiso y la autoría. En relación a esta apertura de la obra, Martha Rosler se contenta con la gente que dice: "esto lo puedo hacer yo" ella responde: "si por favor hazlo!"(*ibid*:11).

En su libro *Volverse Público* (2010), Boris Grois destaca que la dimensión política del arte está relacionada con las decisiones, las cuales en un primer lugar conducen al surgimiento del espectador. Si los espectadores emergen al interactuar con el contenido de las obras ¿qué pasa entonces con la dimensión política del ver? ¿Qué pasa con las personas que no han conseguido una experiencia efectiva o que se han decantado más por el comportamiento deseado y no han sabido rellenar lo que faltaba? ¿Es un fracaso personal o del tutorial? ¿Es este fracaso responsable de los sentimientos de soledad que se siente cuando uno no consigue completar una obra? Aún así Massumi (2015:164) nos indica que "uno por sí solo es capaz de formar un colectivo y como Deleuze decía que una persona sola en su escritorio puede ser un colectivo." Estando solo no significa estar fuera pero al contratio, puede conseguir potenciar diferentes relaciones que provocarían la participación de otros.

La incitación a comunicarse siempre, el imperativo de participar, la constante solicitud de interacción puede ser una esclavitud. Se está convirtiendo cada vez más en parte del trabajo necesario del capitalismo. [...] *La soledad puede, de hecho, ser un antídoto relacional para eso.* (*ibid*.:163)

Deberíamos pensar en serio si es posible crear y cómo se crea la participación en estructuras y dispositivos. Estas herramientas utilizan una entrada y una salida en cada situación y nos permiten acceder a decisiones que afectarían las siguientes entradas o salidas. Este tipo de participación entretiene a nuestro apetito de comunicar mientras nos educa hacia este tipo

de experiencias estéticas, de la misma forma que lo hacen los museos.

G. Si tengo que imaginarme un paralelismo en proporción entre algoritmos e interfaces y así entre participación e interacción, puedo decir que en su metáfora tecnológica este punto medio sería la tecnología de licencias abiertas.

La licencia abierta va más allá del algoritmo y de su predictibilidad. Parece más a un encuentro de singularidades, de inteligencias individuales, de espontaneidad y de trabajadores cognitivos que es capaz de generar un conocimiento abierto y circular. La licencia abierta es una creación de puntos de encuentro, de participación colectiva o un proceso abierto que genera potencial y empoderamiento. "Las prácticas de código abierto han sido la manifestación de la lucha por la autonomía y la autodeterminación del trabajo cognitivo" (Bifo, 2015:194).

A.

> *... alejarse de pensar en "estar activo" en el sentido de "hacer algo" y centrarse en el lugar de la acción donde "algo sucede". [...] Co-componer es permitir la posibilidad de que no podamos saber de antemano dónde reside el valor colectivo del proyecto.* (Massumi, 2015:165)

La tecnología de licencias abiertas funciona de modo similar a lo que nos describe aquí Brian Massumi, son operativos pero, sin actuar hacia el otro. ¿Recuerdas a la persona que decidió quedarse quieta en *Taksim Gezi Park* y se ha convertido en símbolo? Erdem Gunduz se quedó inmóvil en la plaza después de las cargas policiales contra los manifestantes en Estambul en

el 2013. En *Beautifultrouble.org*, el artista declaró que aquello no fue una reacción premeditada, pero a la vez reconoció que había entendido perfectamente donde estaba y que era lo que su actitud podría desatar. En realidad su decisión de permanecer literalmente inactivo frente a la violencia policial generó un impacto brutal. Si pensamos en los proyectos participativos como situaciones abiertas, entonces podríamos actuar desde nuestra implicación individual y disparar alternativas. A veces es mejor no actuar, es mejor pensar que formas parte de un evento y que no actúas para este.

G. La tecnología de licencia abierta creo que comparte esta convicción. ¿Es la licencia abierta un modo *en espera*, una invitación a participar o contribuir sin ser una obligación repetitiva de ser (inter)activo? ¿Podemos verla como un recipiente de acciones y no-acciones, como posibilidades de jugar con la implicación determinada o como un proceso abierto al tiempo? Algo que contrapone a la filosofía *DIY* de Ikea, a una actitud de *DIT*. Me recuerda al binomio de soledad/colectividad de la cita de Massumi, empezando desde la soledad de tu ordenador estas capacitado a participar e interactuar con una inteligencia colectiva proyectando lo potencial detrás del algoritmo.

A. Leyendo más, en el libro de Massumi, *Semblance and Event* (2013), sobre objetos, sujetos y las relaciones podemos cuestionar el hecho de que la participación se encuentra en el movimiento del espectador frente a un objeto firme que en el caso de obras interactivas podría generar cambios en la forma o el contenido del objeto. ¿Estamos seguros que el objeto no se mueve? ¿Y si esta cosa fuera capaz de moverse? No quiero decir literalmente moverse, pero de obtener una habilidad de transformarse en cosas diferentes. Después de todo ¿no es esa la esencia del arte? Transformar lo que tenemos en frente

y ofrecer innumerables oportunidades para ver de distintas maneras. ¿Es posible que esta idea permitiera dejar a las cosas moverse y hacer?

El 1/1/2019 la televisión de Aragón, una cadena local, eligió emitir *El Viaje* a hora punta. Durante 4 horas los espectadores pudieron disfrutar de la travesía completa (218,39km) de la línea del tren desde Zaragoza a Canfranc[16]. La audiencia subió a un 6,7%, alrededor de 230.000 personas lo vieron en sus pantallas, muchos más que otros canales de emisión nacional[17]. El programa de la televisión de Aragón no mostraba un lugar o una experiencia y tampoco dejaba interactuar, al contrario de otros programas esto era un viaje transmitido en tiempo real que no contenía ninguna historia pero permitía el movimiento del paisaje con la ayuda de un vídeo monocanal. El punto de fuga de tal experiencia se encuentra en su duración, más que observar el paisaje, los espectadores deberían extraer su experiencia desde lo que no podían ver.

G. Esto me recuerda a las películas contemplativas, la suspensión del tiempo y del espacio en la narrativa por ejemplo en los campos vacíos de Ozu, las tomas largas sin recortes de

El Viaje (2019). fotograma del programa en Aragón

Lav Diaz que parecen fragmentos Deleuzianos de puro tiempo. El tiempo diegético parece interrumpido y nos encontramos en un tiempo excesivo para la contemplación y para analizar. Cuando miras las películas de Lav Diaz en la pantalla grande, te pierdes en escenarios de bosques enormes, donde la cámara no se mueve durante 10, 15 o 20 minutos; tienes la oportunidad de explorar el encuadre, de entrar, de inspeccionar a la gente que pasa. Este momento de aparente espera permite la consciencia, permite al espectador tener una participación íntima durante un tiempo en suspensión.

A. "El arte construye artefactos - hechos construidos por la experiencia" (Massumi, 2013:57), en donde ciertos aspectos de la percepción natural se presentan y otros potenciales se quedan suspendidos hasta que puedan aparecer. Este tipo de cosas suspendidas es lo que la gente ha podido ver en *Standing Man*. Las películas contemplativas, el fenómeno de televisión lenta o la tecnología de licencia abierta comparten una noción de resistencia desde la inactividad o el no-movimiento frente a un progreso impuesto por la velocidad. Pero si conseguimos suspender las cosas que vemos para activar la potencialidad de cosas que no aparecen, entonces podemos pensar la inactividad como algo más que su valor estético. En este sentido vamos a reclamar más momentos en los cuales el público esté libre a participar en los beneficios de unas cosas que se mueven y no en un movimiento controlado y una interacción preestablecida.

Mirando en la *praxis ecológica* de Guattari es posible imaginarnos un modo de organización que se parecerá más a un proceso y menos a un sistema. Pienso que la partici-

[16] (consulta: 2/4/2020)

[17] No es la primera vez que sucede algo similar. En 2009, la televisión noruega emitió Bergen Line, que mostraba 371 km de trayecto, durante 7 horas. El índice de audiencia alcanzó el 20% y un promedio de 176,000 espectadores. Esos programas están inspirados en el fenómeno de la televisión lenta de Andy Warhol. En uno de sus trabajos, Sleep (1964), se mostraba a los televidentes al poeta John Giorno durmiendo durante 5h y 20m.

pación no necesita palabras para ser comunicada, dentro de un proceso la participación debe surgir por una necesidad o una colectividad instantánea que se forma por unas condiciones concretas. En estos procesos, las decisiones tomadas comprueban la implicación personal en cada evento. Hace mucho que la participación no sucede en espacios diseñados para dicha razón, de la misma forma que la democracia no reside en el interior del parlamento. La participación es precaria como lo es todo trabajo en nuestros días. La precarización es un síntoma de la mecanización, desterritorialización y financialización. Y es esto lo que nos lleva otra vez al efecto Ikea.

Investigando sobre el espectador, hemos empezado a ver su figura como la de un compositor de eventos que interactúa con las condiciones del evento para permitir que sea la situación la que finalmente actúe desde el espectador. No debemos mirar a los espectadores como si fueran actores o productores, esto produce una sensación falsa de autoría-compartida. La situación vista como si fuera un proceso dejará de ser lineal llevándonos desde la A a la B y luego a la C, para ser compuesta por A,B y C en suspensión, esperando para actuar mediante los espectadores. Qué pasaría si por un momento olvidáramos nuestros roles, observáramos desde la inactividad y capturáramos la colectividad mientras esta se está temporalmente montando…

Bienvenidos a mi Canal

Olga Martí Prades

I. Desafortunadamente solo dos espectadores vinieron. Durante una conversación en el mes de abril de 1976, tras una muestra que reunía en el estudio de arte Ondar de Madrid piezas entre últimas prácticas artísticas y film independiente experimental, un espectador hacía notar uno de los problemas percibidos en el desarrollo, organización y actitud de los artistas participantes en la exposición[18]. Esto es, lo que él denominaba el problema del ensimismamiento: "no es hablar tu solo y que el receptor permanezca totalmente pasivo, decía, Es el problema de mucha gente que empieza a hablar y lo único que le importa es hablar, no mantener la comunicación, sino únicamente ser recibido, sin recibir él tampoco[19]." Así, el único espectador del evento, junto a su compañera la única espectadora (*desafortunadamente solo dos espectadores vinieron*, recogía la transcripción del acto) apuntaba entre otras cuestiones a la necesidad de cierta selección (o más bien autoselección)

[18] *Films/Arte Documentos* fue una «Muestra Informativa de Films y Documentos» organizada por J.M. Gómez y Eugeni Bonet que tuvo lugar en Madrid entre el 5 y el 10 de abril de 1976 y posteriormente en Barcelona. En ella participaron artistas como Francesc Abad, Jordi Benito, Eugeni Bonet, Grup de Treball, Antoni Miralda, Fina Miralles, Antoni Muntadas, Pere Portabella Carles Santos, Pedro Almodóvar, Isidoro Valcárcel Medina, Nacho Criado o Tino Calabuig y José Miguel Gómez entre otros. Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal. El día 10 de abril se convocó una mesa de trabajo en la que participaron Eugeni Bonet, Tino Calabuig, Isidoro Valcárcel Medina, José Miguel Gómez, Nacho Criado y dos espectadores.

[19] Las citas a la conversación que siguió al certamen corresponden a la transcripción que forma parte de la documentación de la muestra, disponible en el Archivo del Centro de Estudios y Documentación Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA: Bonet, E. & Gómez J.L. (1976). *Una conversación* [Papel – transcripción 12 páginas] A.JBE.006. *Films / Arte.* Documentación de la muestra (dosier de 38 páginas). Archivo del Centro de Estudios y Documentación Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA.

de los artistas en la muestra con el objetivo de que no se produjera desinterés o desinformación entre los posibles asistentes. Algo a lo que Tino Calabuig, artista de la exposición y uno de los cinco participantes en la sesión de trabajo de aquel abril de 1976, en un ejercicio de sinceridad con pocos precedentes, resolvería: "Yo partiría de la base de decirte: de todo lo visto, el 90% es una mierda, y terminábamos, porque decir más cosas es elucubrar (…)."

El problema del ensimismamiento, así concebido y diez años después de la publicación de *La Société du Spectacle*, estaba relacionado con el deseo, por encima de todo, de hablar, decir y mostrarse, relegando con ello a un plano ciertamente confuso al otro, al público, al que se le suponía que no solo debía recibir, sino además participar. Así, cuando en la sesión que nos ocupa de 1976 surgió el asunto de la poca participación del público en piezas como *Texto I* de Eugeni Bonet, un film que interpelaba al espectador para que realizara diversas acciones, el único espectador y la única espectadora señalaron hacia el asunto de la inhibición: se producía inhibición, decían, cuando algo no está normalizado o programado y afirmaban que la participación era mayor en cuanto más programada: «hay menos participación en el momento en que dejas mucha indeterminación, entonces no participa nadie, hay una inhibición total», determinó el espectador.

Pero además, en palabras del espectador y la espectadora (que eran estudiantes según especifica la transcripción) salir del ensimismamiento pasaba también por detenerse en *el ámbito en el que se mueven las cosas*. Es decir, en la necesidad de realizar un trabajo eficaz de difusión para llegar a sectores que pudiesen estar interesados. El público de la muestra, según hicieron notar todos los asistentes a la conversación, había sido escaso

y restringido, menos en los films de Pedro Almodóvar porque *él tiene un encanto personal y lo animó, sencillamente, y además eran atractivas de por sí, eran divertidas*. Tratando de averiguar la causa de la poca asistencia, nuestro espectador se refirió a que había existido un fallo en la comunicación, mientras que para Isidoro Valcárcel Medina, otro de los artistas participantes en la muestra y participante en la sesión de trabajo, se debía más bien a un desinterés general, y explicaba: "Digo esto, porque una chica que venía conmigo el otro día, se escribió a mano tres carteles grandes y los puso en la escuela de cine; vino un compañero suyo al día siguiente, entró y dijo que se iba a tomar un café y no volvió a entrar (…)."

II. Espectadores con espectadores. Recuerdo con detalle la mañana de la deliberación del primer concurso para espectadores *Audience18*. Me había fracturado un hueso de mi pierna derecha en una caída, tras un esfuerzo por encima de mis posibilidades en la clase de danza. Me encontraba sobre la cama, en una habitación sin ventanas, con la pierna en alto y el portátil encima de ella. Por delante me esperaban meses de médicos, inmovilizadores y escozores varios. Junto al portátil y mi pierna, pensando en qué hacer en los meses por venir, diversos libros pendientes de lectura para proseguir con algún texto inacabado. Entonces, la apertura de Instagram, Twitter y Facebook, el dejarse hipnotizar por sus ventanas, las sugerencias de *like* a páginas de amigos y el *like* indiscriminado a sus imágenes, los enlaces rizomáticos, los memes y los vídeos. Entre los *post*, la deliberación de *Audience18*, proyecto de Aris Spentsas, Rosana Sánchez y Raúl León que conocía, seguía a través de las redes y que ese día decidía qué aspirante podía realizar su proyecto como mejor espectador. Tímidamente primero, pero

poco a poco ganando confianza gracias a mi habitación sin ventanas y sin testigos, me dediqué el resto de mañana, ya sin tapujos y abstraída de lo que me rodeaba, a perder el tiempo en internet en soledad, como dice Kenneth Goldsmith, y entrar y salir libremente de la emisión en directo del evento, de su perfil y del de otros, claro. Y así fue como vi una frase en su muro, a modo de *statement*, que decía: "El artista está atado a su obra. El comisario está atado al resultado. La institución está atada a su imagen y lenguaje. El espectador es el único realmente libre para trabajar." Frase que estimé definitoria de mi situación y de mí misma, dispuesta en cualquier momento a salir a tomar un café y no regresar nunca. De este modo sobrellevé, en estado de atontamiento pero feliz en mi invisibilidad, aquella primera mañana de inacción forzada. Y no sería hasta semanas después, por un encuentro fortuito, cuando caí en la cuenta de que mi mañana improductiva pero feliz no había estado exenta de testigos. Lejos de eso. Cada una de mis incursiones en la deliberación en directo había podido ser vista en los canales en los que se difundía por quienes lo difundían. Nada de invisibilidad, nada de salir a por café y que después alguien no lo sacase a colación en la primera conversación o sesión de trabajo, nada de perder el tiempo en soledad y sin ser vista. Así, ¿podía acaso el espectador ser realmente libre en su cometido tal como rezaba aquella frase? ¿Hay alguna manera de ser invisible, desaparecer, de pasar desapercibida, de largarse a por café para no regresar jamás?

III. Siempre largarse. Más de cuarenta años después del trabajo de Guy Debord, la sociedad actual sería, según algunos teóricos, pensadores o artistas, no ya la sociedad del espectáculo, sino la sociedad de lo performativo. El investigador de

artes escénicas José Antonio Sánchez (2015), en una conferencia titulada *Presencia y Desaparición* y citando a su vez a la artista e investigadora Bojana Cvejić, se refería a este tipo de sociedad como aquella en la que todos somos actores o performers y en la que continuamente actuamos para "seguir vivos en el circuito de las mercancías." Sánchez señalaba que ya no hay nadie que mire, sino que "vamos todos hacia adelante en una movilización que simplemente produce interés." En este mismo sentido, Carlos Granés explicaba en su libro *Salvajes de una Nueva Época* (2019a) o en su artículo *La Sociedad Performática* (2019b), que ya no parece haber espectadores para tanto espectáculo. Si la vanguardia rompió la barrera entre espectadores y actores para que la vida se hiciera arte, explica, "las redes sociales han roto la barrera entre consumidor y creador de contenidos convirtiéndonos a todos en fabricantes de espectáculo" (2019a:21). Para el antropólogo colombiano, la sobreabundancia de youtubers, influencers y demás, bombardean el universo cultural y político compitiendo por el botín, esto es, la atención del otro. Y es aquí donde podríamos retomar, suscribir y elevar al cuadrado las palabras de nuestros dos espectadores de 1976 sobre el problema de empezar a hablar con el único objetivo de ser recibido… aunque ahora, eso sí, introduciendo el discurso con su conveniente fórmula: Bienvenidos a mi canal. Suscríbanse y denle *like*.

En la sociedad que nos ocupa, ya no la de 1976, nuestros dos únicos espectadores se sorprenderían de que la información no solo nos arremete de manera constante y llega de las formas más sutiles –la queramos o no– a nuestras pantallas y cabezas, sino de que hemos internalizado de tal manera las normas de actuación, que el público actúa y participa como se supone que debe hacerlo, es decir, según unas pautas preestablecidas que operan a todos los niveles. André Lepecki (2016) en su texto

Coreopolicía y Coreopolítica o la Tarea del Bailarín, se refiere a la introyección del control social diagnosticada por Deleuze y afirma que las sociedades de control ya no operan confinando a las personas, como ocurría en las sociedades disciplinarias en escuelas o cárceles, "sino a través del control continuo y la comunicación instantánea" (*ibid*, 2016). Lepecki explica que la proliferación de cámaras de vigilancia y la transformación de los teléfonos móviles y ordenadores personales conectados a internet, han devenido en sistemas de seguimiento y localización continua de nuestros movimientos rastreando y precondicionando "la libertad desde dentro al proporcionar sutilmente caminos para la circulación que son introyectados como los únicos imaginables, los únicos considerados apropiados" (*ibid*, 2016). El investigador pone como ejemplo y describe en su texto una performance de la artista Tania Bruguera en la Tate Modern de Londres en 2008. La acción, por título *El Susurro de Tatlin #5*, es definida por Lepecki como una investigación sobre las dinámicas coreográficas entre la policía y el público en una sociedad del control. Se trata éste de un estudio perteneciente a una serie de performances que ella denomina *Arte de Conducta* y que, al igual que lo podría ser el film *Texto I* de Eugeni Bonet, es fundamentalmente una indagación sobre el comportamiento. Y, mientras en el segundo caso Bonet no esperaba reacción alguna, como así sucedió, por parte del público –nadie decía el nombre cuando la pantalla lo requería, ni tampoco nadie se levantaba aunque le fuese solicitado–, en el caso de Tania Bruguera, las órdenes y acciones de dos policías montados a caballo que movían al público de un lado a otro siempre conseguían su objetivo a pesar de encontrarse, tal y como señala Lepecki, en una estructura como es un museo. Lo que André Lepecki afirma y concluye es que mientras las reacciones del público ante la experiencia del poder en una situación real pueden ser muy diversas, en el museo todos obe-

decieron, lo que revelaría el comportamiento ya controlado del público. Así, Lepecki concluía que nuestros movimientos están precondicionados incluso "en el más *experimental* de los ambientes, el museo de arte contemporáneo" (Lepecki, 2016).

La pregunta que de nuevo surge, hoy y ahora, una y otra vez, vincularía de nuevo la figura del espectador, el concepto de libertad y el de movimiento: ¿Qué podemos hacer? En este sentido, José Antonio Sánchez (2015), en la conferencia *Presencia y Desaparición* a la que hacíamos mención, sugería la existencia de algunas opciones que podrían servirnos de alternativa a este circuito preestablecido e introyectado. Alternativas que en última instancia supondrían una detención, una irrupción, una especie de grieta para tomar el tiempo necesario antes de ser mirados y escuchados mientras nos movemos sin más. Entre las alternativas enumeradas se encontraba la confrontación de la lógica que construye la realidad hegemónica por medio de las prácticas teatrales/artísticas; la manifestación a modo de decir-estando; la detención y contemplación, siendo esta una forma de resistencia extrema que no debe entenderse como regresión, sino como un modo de movilizar el pensamiento; o, finalmente y tal vez como modo más extremo, la simple desaparición.

De esta manera, desaparecer, irse, formar parte del grupo de personas discretas con escaso o nulo interés por mostrarse por encima de todas las cosas, optar por el deseo de contemplar, de moverse lentamente y no ser visto, podríamos considerarlo casi un acto subversivo y disidente, ya provenga de un artista, espectador o ninguna de esas dos cosas. Desaparecer sería entonces entendido como un modo de inconformidad y abstracción del ruido y movimiento incesante que nos rodea. Es decir, una especie de ensimismamiento transformado hoy en

ejercicio de radical resistencia. Desaparecer sería marchar o, más bien, largarse o largar: "Irse o ausentarse con presteza o disimulo" dice la Real Academia Española en una de las entradas de su diccionario online. "Pase lo que pase, lo correcto es largarse", dice en ocasiones Enrique Vila-Matas en sus entrevistas o entre las líneas de sus libros. "¡Dejadme en paz! No tardo, que yo nunca tardo…. / ¡Y mientras tarda el Abismo y el Silencio quiero estar solo!" concluye Fernando Pessoa en *Lisbon Revisited* (1923).

Largar, largarse, sea o no a por café para nunca más volver, nunca fue tan seductor, tan irresistible, tan silenciosamente revolucionario.

UPV
radio

Las convocatorias para la financiación de proyectos artísticos tienen su propio público. Ellos son quienes participan y aceptan las condiciones de cada una, son profesionales y especialistas en arte que con su trabajo alimentan esta maquinaria. Cuando la mayoría de la producción artística se administra por convocatorias, los que miran a las obras de arte, los que aportan su juicio, son el jurado. Siendo esto cierto, podemos pensar que el espectador está siendo desplazado por un grupo de especialistas en arte y financiación quienes ejercen su labor pero esta vez, en forma de un trabajo remunerado.

Con *Audience18* se quiso abrir al público uno de los mecanismos de profesionalización artística. Nuestros espectadores fueron los participantes (14 propuestas desde 5 ciudades), la administración de la universidad y todas las personas que colaboraron para su difusión y para conseguir la financiación necesaria, una firma, tiempo y apoyo. *Audience18* fue convocada por el Máster de Producción Artística, la Facultad de Bellas Artes y sus bases fueron firmadas por el Rector de la Universitat Politècnica de València. Su deliberación fue transmitida en directo por radio gracias a Ciudad Prohibida y la UPV Radio. El jurado estuvo formado por estudiantes (Carmen Armenteros, Manuel·la Giner, Sergio Martín, Enrique García, Micaela Maisa, Miguel Benito), los cuales participaron en un seminario impartido por Juan Martín Prada.

Antes de la presentación del proyecto seleccionado en *Audience18*, se pueden leer dos textos fruto de la experiencia del jurado en la convocatoria. A continuación Sergio Martín y Enrique García se preguntan sobre las condiciones que marcan no solamente el rol del espectador sino también el de la institución, mercado o espacio expositivo, mirando hacia un modelo de arte que ya no responde a las necesidades de los *espectadores contemporáneos*.

El Desafío de la Distancia: apuntes sobre la relación del espectador con el objeto y el museo moderno

Enrique García

A la hora de abordar una genealogía del espectador[20], el aguafuerte de Abraham Bosse, Plancha 2 (*Les perspecteurs*) (1647-48), es clave porque ilustra uno de los requisitos del espectador moderno: la distancia. Esta cuestión está ligada con la perspectiva, así como reza su sexta acepción en el diccionario de la Real Academia Española (2019): "Visión, considerada en principio como la más ajustada a la realidad, que viene favorecida por la observación ya distante, espacial o temporalmente, de cualquier hecho o fenómeno". Otra condición esencial del espectador moderno es la contemplación desinteresada. El discurso estético occidental, afirma Aurora Fernández Polanco, destaca tres momentos claves que forman a tres espectadores que, juntos, inauguran

[20] Véase Cuenca (25 de abril de 2016) y Polanco (2012).

la modernidad. Entre estos tres, rescata: "del pitagórico, que no asiste a los juegos para vender; del lucreciano, el doloroso ejercicio de la reflexión; y del propio de la estética idealista, el hecho de que la idea estética nos ayude a *pensar más*" (Polanco, 2012:64).

Ahora bien, ¿por qué estos dos requisitos, distancia y contemplación desinteresada, son fundamentales en la figura del espectador moderno? La respuesta se encuentra en la estructura de los grandes museos públicos. La mayoría empiezan a nacer en el siglo XVIII y crecen, en gran medida, a partir de grandes colecciones privadas; expuestas simétrica y cronológicamente para permitir una mejor comparación entre estilos y ver la evolución de la Historia del arte sin distracciones, gracias a un sistema de señalización que dirige al espectador a través de sucesivos bloques de forma lógica y racional. Por lo tanto, el espectador moderno vive pasivamente una experiencia estética dictada por los especialistas del museo. Además, así se asegura evitar la acumulación caótica de objetos y mejorar su experiencia visual. Entonces, la arquitectura museística es uno de los principales factores que contribuyen a disciplinar artística y civilmente al público que entra en ella. Y el *cubo blanco* es deudor de esta cuestión. Recordemos que Arnold Bode asienta sus bases en la primera *Documenta* en 1955 como un lugar inmaculado en donde el público, presuntamente libre pero silenciosamente disciplinado, contempla y se ensimisma, desde la distancia, las obras de arte allí guardadas. En cuanto al silencio del espectador, el documental del CCCB *Soy Cámara #31. No Tocar, Por Favor* (19 de octubre de 2013) compara pertinentemente los museos con las iglesias, viendo el mismo ambiente místico en ambos espacios. Curiosamente, los salones del siglo XVIII, predecesores de los grandes museos públicos, han sido todo lo contrario a la mayoría de los espacios expositivos ac-

tuales. Thomas E. Crow, recupera un testimonio de Pidansat de Mairobert, un crítico de arte del siglo XVIII, sobre su experiencia dentro de un salón de arte, describiendo su ambiente como "un abismo de calor y un remolino de polvo" (Crow, 1985:4) debido al ruido del público comentando aquello que ve y que intenta hacerse hueco dentro de una asfixiante sala abarrotada de gente. Recapitulando, si el museo es entonces un nuevo templo, el espectador se hace con una serie de rituales para contemplar la obra. Hay cierta teatralidad en los gestos del espectador al pararse a contemplarla hasta poder entender que es todo aquello que se le muestra. Prueba de esto son las *Photographic Notes* (1959) de Hans Haacke, donde el artista registra las poses y los gestos de los visitantes de la *Documenta 2.*

Esta artificiosidad, no deja de tener relación con los marcos y peanas que, a modo de dispositivos, establecen una frontera entre el arte y la vida. Separados, el espectador se encuentra ante la pieza artística en una actitud pasiva de inmersión y recogimiento producida por la contemplación hacia la misma. Este proceso de recepción tiene su origen en la primitiva función ritual del arte. El espectador queda distanciado de la obra por su aura, la cual le otorga el prestigio de ser un objeto original, perdurable e irrepetible. Esta distancia hace de aquello que ve como algo intocable e inaccesible; por lo tanto, solo le queda la mirada para poder crear un vínculo con ella. Con respecto a la división entre el arte y la vida, a través de Proust, Walter Benjamin añade:

> *Nuestro tiempo tiene la manía de querer mostrar todas las cosas sólo con lo que las rodea en la realidad, suprimiendo así lo esencial, el acto del espíritu, que las aísla de ella. Se 'presenta' así un cuadro en medio de muebles, de chucherías, de colgaduras de la mis-*

> *ma época, insípido decorado... en medio del cual la obra maestra que contemplamos mientras cenamos no nos da el mismo gozo embriagador que debemos pedirle en una sala de museo, la cual simboliza mucho mejor, por su desnudez y su despojamiento, de todas las particularidades, los espacios interiores en que el artista se ha abstraído para crear.* (Benjamin, 2005:575)

En vista de lo anteriormente expuesto, ¿cómo reducir la distancia entre el espectador y la obra expuesta en un museo? Se pueden contemplar propuestas tanto desde la posición del espectador como de la institución. En el caso del primero, el documental, anteriormente mencionado, *Soy Cámara #31. No Tocar, Por Favor,* muestra diversas reacciones desde esta posición ante la autoridad de la institución. Dejando de lado aquellas aproximaciones a la obra de arte por torpeza, hay otras acciones premeditadas que tocan y agreden el objeto; entre el activismo y el vandalismo. Ante las rígidas restricciones institucionales, la pulsión de sentir físicamente la obra, de adueñarse de ella, aumenta. Además, el museo ha reunido las condiciones necesarias para dar a la obra mayor estatus de prestigio, elevándola y distanciándola más aun del espectador. Parece ser que lo prohibido atrae y, sin embargo, pueda desencadenar en algo más que el simple hecho de tocar. El impulso de acercarse a la obra, aumenta cuando hay un sistema de seguridad que la vigila. Luego, esta vigilancia está porque hay unas normas que hay que cumplir, y por lo tanto unas prohibiciones; por lo tanto, al haberlas, es porque hay gente que pretende o comete acciones que van en contra de los códigos de comportamiento dentro del museo que, llevados a cabo, son subversivos y ponen en cuestión estos protocolos. En el documental se hace una revisión de casos en los cuales hay gente que interviene

físicamente sobre la obra, desde tocarla discretamente hasta robarla. Pero todas estas prácticas tienen algo en común: les permiten dejar de ser sujetos pasivos y controlados para experimentar a un nivel más carnal la obra. Uno de los casos consiste en una intervención directa, por parte de Uriel Landeros, con rotulador sobre una obra de Picasso. Según el artista, no era un acto vandálico, ni insultante, ni destructivo. Lo hubiera sido si hubiese cortado el lienzo, pero el motivo principal de su acción contra el cuadro era para producir, según sus palabras, un "cambio verdadero". Luego, ¿dónde empieza el vandalismo y donde acaba el activismo?

Por lo que respecta a la institución, parece ser que puede dejar a los espectadores ser actores. Si antes el museo reclamaba la cabaña, ahora deviene plaza. Sobre estas metáforas, Aurora Fernández Polanco añade: "Dos metáforas parecen oponerse en estos modelos perceptivos: la cabaña y las plazas, la contemplación y la distracción, el ensimismamiento y la dispersión" (Polanco, 2012:62). ¿Acaso se puede establecer una comparación con aquello que dijo la filósofa Keti Chukhrov? Chuckhov afirma que han existido dos resistencias frente a la complacencia de la industria cultural y la confianza de la sociedad burguesa en el juicio del gusto. Por un lado, la postura moderna: distanciamiento extremo y transformación de la obra como un objeto existente en sí mismo en condiciones extrasociales; por otro, la postura de las vanguardias: disolver arte y vida y hacer de la vida la clave de transformación social (Chuckhov, 2014). No obstante, afirma que estos métodos han perdido su viabilidad por la caída de la modernidad en el reduccionismo y por el triunfo de la institución sobre cualquier manifestación contracultural. Entonces, ¿cabe la posibilidad de revolucionar la institución, luego, el papel del espectador con ella? O, más bien, ¿cabría hablar, no tanto de revolución sino de revuel-

tas o de fricciones en torno a la relación moderna institución-obra-espectador? Lo que sugieren estas cuestiones es, por otro lado, preguntarse por qué la estructura del *cubo blanco* es tan estable y por qué toda resistencia hacia este sentido se desvanece tan rápido.

The Spectator: el teatro pendiente

Sergio Martín

¿Qué es un espectador? O más bien, ¿qué es el espectador? Una mirada hacia esta figura justifica la resolución que se llevó a cabo en *Audience18*, un proyecto que permitía fomentar un trabajo para y por espectadores. Sin embargo, a pesar de ello, sigue habiendo un adentro y afuera para estos y su relación con la práctica artística. Es inevitable, por tanto, analizar conceptos como espectador, cultura y arte, pero ¿con qué fin?, ¿Por qué se debe pensar sobre el espectador? Y ¿qué posible lugar hay para este en el ámbito artístico?

Lo común heredado es pensar en el espectador como un mero observador, una figura que solo presta atención a la experiencia sensible que recibe para juzgar sobre lo que tiene delante. Los artistas, al crear, se exponen al público en el momento de la exhibición y, en su mayoría, gran parte de su éxito viene en manos del clamor popular. Por otro lado, y a pesar del poder del espectador de cara al mercado, aun así, este no parece tener

un lugar de valor. Son los más deseados y los más vilipendiados. Se les acerca, se les distancia y se les trata de comprar; todo ello, siempre, bajo el flujo del mercado y la crítica. Cabría reflexionar, entonces, ¿por qué pensar sobre la figura del espectador?

"No hay teatro sin espectadores" (Rancière, 2010: 10), y de esto es necesario hacer una máxima. No es posible crear y que ello tenga un impacto sin compartirlo. En muchas ocasiones se ha llegado a afirmar que las obras artísticas se completan una vez expuestas y se debería, en un primer momento, aceptar esta premisa. Los espectadores organizan, en su mayoría, lo que el mercado cultural ofrece, incluso cuando se pregona una intencionalidad didáctica. Así pues, ¿cómo afecta a la creación artística? Esta no suele ir más allá de a dónde puede llegar un espectador, pero tampoco la audiencia debería marcar la pauta de lo posible. Por lo tanto, es necesario pensar en la cartografía que se presenta a través de estas preguntas.

En el siglo XVIII, Friedrich Schiller propuso en *Cartas Sobre la Educación Estética del Hombre* (1794) la necesidad de una educación a través de la experiencia artística, equilibrar con cultura el instinto animal del ser humano. La propuesta schilleriana sigue aún vigente en muchos de los postulados artísticos, argumentos que se esgriman a favor de las artes y las humanidades. Pero en paralelo a Schiller, también se llegó a estipular uno de los mayores conceptos de la Historia de la Humanidad: la emancipación a través de la Ilustración. Kant en *Respuesta a la Pregunta*: *¿Què es la Ilustración?* (1784) propone un modo de pensar, que venía siendo arado desde los inicios de la Modernidad con autores como Descartes o Locke. La Ilustración sería el proyecto de la humanidad por su propia emancipación, la cual llegaría en manos de cada uno al alcanzar su propia mayo-

ría de edad (2007:19). Pero aún tiene trabas: no son posibles las revoluciones debido a una obediencia exigida.

A pesar de ello, el valor de la revolución es altamente explotado, hasta el punto de que en muchas ocasiones son vistas como actos de heroicidad, pero ¿qué suponen realmente? Podrían verse como agentes inevitables de una linealidad en el tiempo histórico que solo permiten el paso hacia adelante, un progreso que se presupone que corrige sus errores. Las revoluciones suelen abanderarse a manos de la novedad y, esta, verse como la necesidad de su tiempo. Una visión que debe ser apoyada por el público, cuando estas se presentan.

Viniendo del latín *spectator*, este significa el que tiene por hábito mirar y observar, plantearse su propia experiencia con el entorno, son los que deciden, pero a su vez se han tratado de controlar. A finales del siglo XIX, Hyppolite Taine inventó "el polipero de imágenes" (Rancière, 2017:74), en un momento en el que el positivismo descubrió la multiplicidad de circuitos y estímulos que podía recibir el cerebro. Taine denunció las masas revolucionarias llevadas a cabo por imágenes *ilusorias*. Se estaba diciendo que había demasiadas imágenes cuando en realidad simplemente temían que hubiese *demasiado* y eso hiciera temblar las bases de las jerarquías sociales, planteamiento que podría compartir el sociólogo Pierre Bordieau cuando describió a la cultura como una herramienta de división de clases (Bauman, 2013:11). Estas distinciones fueron rebasadas, en la superficie, a lo largo de las transformaciones sociales y culturales del siglo XX. Lo que se conocía como alta y baja cultura simplemente se transformó en una oferta omnívora, como acuñaría Richard A. Peterson (Bauman, 2013:9). Pero esta manera de adecuar el concepto de cultura a lo largo de la historia también se entiende volviendo a la Ilustración. Para

este proyecto, la cultura debía ser una herramienta de transformación social, una ingeniería civil de carácter homeostático que, aún a día de hoy, sigue vigente.

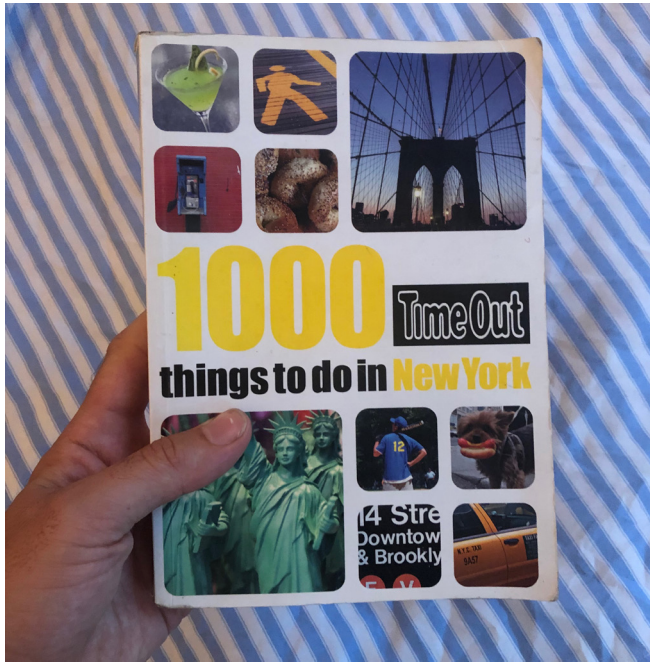
Se venden la mayoría de producciones culturales como una revolución, algo aún por decir, cuando en realidad no son más que la prueba de un valor de lo establecido. Pero esto se puede observar incluso en industrias culturales como la audiovisual. Las producciones audiovisuales hablan de la diversidad cultural y exhiben, toscamente, que tienen cuotas para alcanzarla, cuando es el mercado el que controla las posibilidades de dicha diversidad (Albornoz y García Trinidad, 2017:33). Se oferta porque hay una demanda, y se permite para poder abandonarlo. Y es eso en lo que se ha convertido la cultura, en una categoría económica de demanda y oferta, un producto (Bauman, 2013:18). Pero esto es algo muy mascado a estas alturas, lo que sorprende es que los que lo critican lo profesen, que contribuyan a la cultura como un valor de mercado homeostático que sigue distanciando las prácticas artísticas de los espectadores.

En este punto se podrían mencionar estrategias que tratan de involucrar al público, buscando un valor de lo real a través de la ficción, que es en esencia el arte. Prueba de ello serían las propuestas de arte relacional, por poner un ejemplo, pero ¿qué valor puede llegar a tener este tipo de proyectos? Las propuestas ofrecidas actualmente, que buscan involucrar a todas las instituciones como un lavado de cara a todo lo anterior mencionado, tratan de programar alguna actividad en la que los espectadores se vean inmersos, algo así como romper con el (no) mito de la distancia entre las instituciones, las prácticas artísticas y la audiencia. Pero lo cierto es que existe y estas programaciones suelen confirmarlo. Desde la tradición kantiana,

Rancière, describe su concepto de un espectador emancipado que pasa, inevitablemente, por hablar de los maestros, las personas que deben guiar el conocimiento a lo que se le llama un ignorante. Sin embargo, lo que propone el filósofo francés es que no existe algo así como una mente ignorante, ya que todos son capaces de alcanzar el conocimiento por propia experiencia y que ambos, desde el "ignorante" al maestro, deben trabajar sin una jerarquía vertical (Rancière, 2010:17). Así pues, propone una emancipación en esta línea, un espectador que está en posición de educarse para comprender los cambios llevados a cabo por la experiencia estética, pero esto supone hacer de las artes una asignatura no pendiente en los sistemas educativos. Esto implica que, en la argamasa institucional y artística, desde el curador hasta el artista, deben revisar su papel. Nadie está exento de contradicción, pero al menos debería ser consciente.

Por ello, las propuestas que recibió *Audience18* tienen un gran valor artístico, pero si la resolución se decantó por *1000 Things* tiene un enfoque. Este es no tener ninguna pretensión artística canónica (a día de hoy), por lo que se convierte en un proyecto que los propios espectadores pueden formar parte de él sin verse involucrados en los intereses de ninguna institución o intencionalidad artística. La búsqueda de nuevos regímenes estéticos son lo que hace político al arte, y en cada paso que se ha hecho en esa línea se han generado propuestas que han ayudado a comprender y analizar un poco más el mundo. Y es en este ámbito en el que se debe hacer una revisión, un entorno que favorezca la transformación de las interrelaciones entre prácticas artísticas, educación y audiencia, dejando a un lado los mitos que han auratizado la producción cultural y trabajar por una comunidad emancipada que sería una "comunidad de narradores y de traductores" (Rancière, 2010:28). Es necesa-

rio volver a pensar. Barajar la etiqueta de arte como si de un enorme dispositivo del pensamiento fuera, ofreciendo herramientas con las que reflexionar sobre el mundo. Un mundo que está lleno de espectadores capaces de hacer del teatro un cementerio.



1000 things guide book

///

1000 Things[21]

Michael Buishas (NY)

En Septiembre del 2010, el mes que me mudé a Nueva York, Time Out publicó una guía titulada: *1000 Things to Do in New York*. Este proyecto documenta mi intento de visitar a todos los lugares mencionados en la guía y hacer un seguimiento de mis viajes paralelos de turista a nativo y viceversa. Es un intento de cartografiar una ciudad que cambia constantemente mediante fotografías turísticas, pero a la vez es un esfuerzo de explorar el límite de mi propio entretenimiento y cansancio. Lo más importante, se tratar de renunciar a cualquier *autoridad* que puedo ejercer como residente de *estancia larga* en NYC.

Este libro recoge el 3% de las 1000 cosas para hacer en NY:

In September 2010, the month I moved to New York, Time Out published a guidebook titled *1000 Things to Do in New York*. This Project documents my attempt to visit all the places contained within the book and track my parallel journeys from turist to to native and native to tourist. It is both an attempt to map a rapidly changing city via vacationer's snapshots and also explore my own entertainment/exhaustion threshold. Most importantly, it's about relinquishing whatever *authority* I have as a *long-term* resident of NYC.

This book presents the 3% of 1000 Things to Do in New York:

[21] Propuesta premiada / sellected proposal

#39_Film forum

///

#43_Katz's Deli

#88_Strawberry Fields

///

#91_Arthur Avenue

///

#169_Flatiron Building

#185_Noguchi Museum

///

#280_Unmeable Books

///

#283_Lionel Pincus Princess Firyal Map Division of the New York Public Library

///

#364_Little Liberty

///

#468_Brooklyn Museum

///

#509_The Picle Guys

#518_American Museum of Natural History

#572_Gray's Papaya

////

#604_Sahadi's

#656_Brooklin Bridge

#667_The Naked Cowboy

///

#694_DiFara's

///

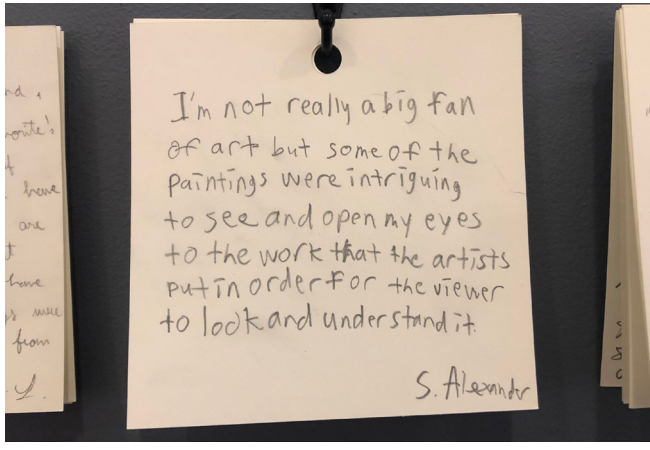
#725_Junior's

///

#746_The Strand

///

#773_ Union Square Greenmarket



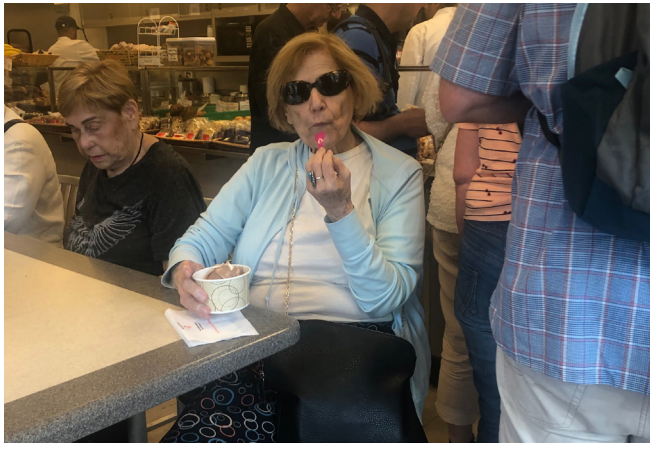
#790_ American Folk Art Museum

#853_ Chrysler Building

///

#858_ Steve's Key Lime Pie

///



#891_ Zabar's

#917_ Henry Bacon's Central Park lamp posts denoting nearest cross street (W 71st St.)

///

#943_ Radio City Music Hall

///

#992_ Jaques Marchais Museum of Tibetan Art

#1000_ Rose Room at the New York Public Library

///

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

#949 New York Botanical Garden / 1000 Things

AUDI
ENCE
18
1000 things to do in NY parallel journays from tourist to native and native to tourist.
AAA
MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

English version

Preface - Stage Diving

Marina Pastor

On 22 February 2016, a 63-year-old Iggy Pop got on stage at Carnegie Hall for a benefit concert for Tibet House. The audience had already abandoned their seats to surround a stage whose edges became increasingly vague thanks to the bouncing crowd when he began to perform *I Wanna Be Your Dog*. At the pivotal moment in the song, Iggy decided to jump into the crowd, hoping they'd extend their arms to lift him, insisting on the stage diving that had earned him success on so many occasions. But this time, the crowd separated and his body dropped to the floor[22]. At that moment, he must have thought: "This audience is stupid." However, he continued to sing, lying on the hard cement and somewhat dazed as they helped him up. A short while later, showing his bruises to the press, he joked: "I thought Carnegie Hall in New York would be a good place for my last stage dive"[23]. Time would prove him wrong.

The crowd, that base that the culture industry exploits and explores to develop objects of mass consumption, and the audience or spectators, the imagination of artistic creators, have been theorized as the central axis of much of art theory in the last fifty years. Always negating the passive nature of aesthetic reception, the figure has been conceptualized in highly diverse ways. To name a few, we can cite the consideration as a tourist among Danto's thirsty masses (2010) or Moles' happy insects (1968), understood as a hermit or cheerful person by Jauss (2002), as a relational entity whose sociability points to the sacred

[22] https://www.youtube.com/watch?v=Oxw-Ywl6g7I (Accessed: 11-2-2020)

[23] https://www.elperiodico.com/es/dominical/20160418/planchazos-iggy-pop-5064787 (Accessed:2-2-2020)

ways of communitas in Borriaud (2008), as an emancipated spectator in Rancière (2010), as a hermeneutic in Gadamer (2017), as a conceptual figure in Eco's model reader (1987) or Deleuze's watcher (1987). In any case, a ghost purged of meaning, an occasional psychologist that supports empathetic relationships, or an engineer that intends to find semantic structures that actively deconstruct and reconstruct.

For their part, the artist has already been decolonized, they have long lost their central position in the theory as the one that receives merit for the resulting work and settles for being the prime mover that to a certain extent sustains the movement that is later created and that connects with public participation. As a result, they are considered a sort of conceptual nomad that makes open and indefinite proposals. Although they usually accept and are prone to uncertainty with regard to what is communicated, they establish vague border controls regarding meanings and continue to be needed as an accepted and recognized source for the information the work proposes, i.e., as an authority. This position drafts an optical policy or policy of the gaze, putting forward a series of operations with which to build expectation among the audience.

From these premises, we can determine that the author-spectator relationship is dysfunctional as far as information is concerned because it is burdened by excess: who knows more about the vague reality the work consists of? What is the delivery and management of the information and how is it distributed? Who comes out on top in this mutually extractive and unbalanced economy?

To untie this knot of conceptual relationships and critically discuss the artist-spectator pairing, we have *Audience18 - 1st International Call for Audience*, funded by the Universitat Politècnica de València and the School of Fine Arts and developed as part of the Master's in Artistic Production, which reverses, in several senses and very ironically, the economic and conceptual logic that is often assumed in contemporary artistic practice without the clear mediation of critical questioning, as

we are told that participants compete as spectators, competing to be the best, and they are the ones that present the artistic project they want to see completed. Unlike what happens in conventional calls, this selection is made by artists. We will perform an introductory and general analysis of those elements whose transformation is proposed.

First, *Audience18* transforms competition logic in several senses. Although competitions have tended to democratize artistic production, mitigating the trend to fund, commission and acquire works and projects from artists that are part of the stardom system, a large part of their economy remains hidden: we know nothing about why certain members of a panel are selected, whether they be experts, institutional representatives or both; we also know nothing about their reasoning, their debates or the selection criteria they apply. At most, spectators usually deduce and imagine the reasons argued through the exposition of selected works and the prizes awarded. *Audience18* reverses these principles. On one hand, we don't know the works that haven't won the prize, they haven't been shown, we haven't been able to see them. This book only gives us a glimpse at the winning project, *1000 Things*. However, it is true that the debate with respect to which spectator project would be considered the best has been broadcast on the radio, thus distracting from the view-focused regime of contemporary visual culture in which technologies are multimedial and fundamentally visual. Anyone listening to the debate had to form a mental image of the works being discussed and reverse the economy of the relationship between visual and auditory at a time in which the proliferation of cultural media takes for granted the dissolution of the dichotomy in an all-encompassing concept: the context. The judging panel was also not selected. Instead, it was comprised of those people who wanted to attend a seminar organized under the idea of the spectator and given by Juan Martín Prada. In this way, *Audience18* settles for being a type of counter-competition where, from the inside and under the premise of winning a prize, it consolidates critical conditions with regard to the audience with a motive that is not only monetary, but also conceptual. The result, therefore, is not the economic return nor the fact that there is a winner, but rather putting

criteria into play revolving around a debate that is only concluded inasmuch as there being a set time limit and the aim, in this way, is not understanding and/or guessing the selection criteria that the panel has applied, but rather the formation and expression of the need to educate oneself as a critical spectator.

Secondly, *Audience18* reverses the relationship between artists and spectators, not just in the fact that the prize is awarded to the best spectator, but also from the moment this idea grants spectators the ability to escape the elements that categorize them as a consumer. If the term prosumer is used in the business and finance world to reflect the active and productive nature of consumption, here, we should find a term that allows us to explain those aspects of cocreation, sometimes referred to in the difference between audiences and spectators, and, in this case, which also exceed the traditional aspects put forward in the aesthetics of reception. The spectator here is the one that designs their experience and then artists evaluate it, adjusting the future experiences they will participate in, as the texts included in this book present in different ways, and that means calling for a place with critical symbolic potential, an affirmation of common realities independent from institutions, art galleries, cinemas or any space influenced by computers and TVs to require the presence of simulation. In the meantime, the intention is to negate the presence of objects and ask for the assistance of those involved who will make up the associative variants of expectation: the "other by himself". In this way, it resists the industrialization of consciousness and the design of entertainment experiences from commercial guidelines, trying to get individuals to conform as the limit of the commodification that the cultural industry is capable of, a limit that has already overflowed from all areas imaginable.

With all this, and thirdly, *Audience18* branches its meaning into law. During the call, it not only involved spectators as an audience attentive to broadcast and listening, it not only called for the immateriality of the experience that moves away from the guidelines of consumption, but it also understood said audience as part of the jurisprudence:

in the legislative sense, an audience is that session during which a jury (in this case, formed by artists) takes note of the parties' claims, conducts the investigation, listens to allegations and issues a verdict. It consists of the act of hearing the parties and witnesses to decide the disputes and grounds. The spectators waiting to hear the sentence could participate by calling the show, they could be present, since it was the statute of listening in that was at stake, the objective and the main topic of debate. Around this, however, loomed a forensic suspicion: it wasn't so much about figuring out who the murderer was, but identifying the body since, in this field, a possible contradiction flared because the status of the spectator participating in the competition was abandoned the very moment in which artistic proposals were presented to defend how to be the best of them. Therein lies the contradiction of the call and the proposals submitted. Spectators would have abandoned their phantom status by simply making a phone call to participate in the debate, but nobody called. This time, just like on 22 February 2016, nobody raised their arms and the subject of the debate appeared not to be there.

This book is the result of the activities posed in the context of the *Audience18* call, the reflection work and debates sparked with regard to the figure of the spectator, which, deep down, applies to us all, at least temporarily. The proposed texts gather the spectator's will in different areas of artistic production, they define it from a critical, specific and individualized, decolonized, perspective. They surround it from the multiple facets that can define it, categorize it and require it to complete receptive works. They aim to open the windows of this poorly ventilated room, this closed circuit that makes up the world of artistic production, to try not to let that body drop when it leaps from them.

In this book, as would be expected, a second presence is also called for, that of the reader, the ghost that is found in what is written: yours. You are present in my imagination just like I will be present in yours as you read this. Every work, every written text, every production, regardless of its nature, requires stage diving. You're the one that decides whether or not to raise your arms.

So, When Does This Start?
Interview with Juan Martin Prada.

In a series of interviews with professors invited by the Master's in Artistic Production at the UPV's School of Fine Arts, we had the opportunity to talk with Juan Martín Prada, professor at the University of Cádiz. Prada has written numerous articles and essays about aesthetics and contemporary art theory and has published numerous books, including *El Ver y las Imágenes en el Tiempo de Internet*[24] (2018) published by AKAL, just to name one. He's a professor of contemporary art theory for different university and graduate programs. Juan has given a large number of conferences on contemporary art as well as seminars at both museum and academic institutions. You can find his full resume on his website: juanmartinprada.net.

Following Juan Martín Prada's seminar *La cuestión del espectador en las prácticas artísticas contemporáneas*[25], we've been looking for questions and theories that will help to understand the typologies and points of view unique to a spectator of art in general and of contemporary artistic practices in particular. These matters are also proposed by *Audience18*, the 1st international call for audience, through which we will discover how participants have thought to put themselves forward as spectators and how the panel for the call will try to rate the proposals submitted by spectators.

Raúl León. First, we'd like to get a brief glimpse of the topic and the focus of the seminar you'll give during the week for invited professors.

[24] In English: Seeing and images in the age of the Internet

[25] In English: The matter of the spectator in contemporary artistic practice

Juan Martín Prada. First of all, I hope our discussion here, although specifically directed towards those enrolled in the seminar, will also stir up questions or conundrums for many others listening to this station that at some point may have also wondered: what is a spectator? What types of spectators is our culture producing and encouraging? Or what theories and philosophical reflections address this issue? These issues are what form some of the central axes I aim to work with in this seminar.

Of course, the matter of the spectator is very complex. Today in class, we initially tackled the differentiation between spectators and audiences. On one hand is the idea of the spectator, close to that of a subject that interprets, enjoys and gets closer to art from a perspective that's even critical at times. On the other hand is the idea of the audience, a term that's more susceptible, let's say, to the statistical treatments used by institutions to measure the number of visitors. The concept of audience is much more ambivalent than spectator, and I think also much less interesting. Therefore, my intention in this seminar will cover the theory of the spectator and not so much that of audiences.

Aris Spentsas. To place the topic of the spectator/audience in a context closer to that of the present, I wonder if we can discuss something else about the figure seeing as how the limits of any role nowadays, like that of producer-consumer or broadcaster-receiver, have become fuzzy. Because there has even been talk that we aren't producers nor consumers but rather, according to Boris Groys or Brian Massumi, we are now the product. What happens to that figure of a spectator when it gets here, where everything is so jumbled?

JMP. Today, in the age of permanent reality, not just on TV but also online through social media, the concept of spectacle, in the classical, reduced sense, that of *something to see*, of what is there to be looked at, something that is worth being seen, etc. extends, it expands, we all form a part of it. We have reached one of those extreme moments Walter Benjamin predicted, for whom humanity, which with

Homer was once the object of entertainment for the Olympic gods, has definitively become entertainment in itself. Ours is a time of a clear crisis of the introspective, a permanent exchange of intimacy or the spectacularization of privacy. And this lack of discrimination between what is on the stage and those watching is something that the new artistic practices respond to very differently. In many cases, art has transformed a reflection about the ways in which the experience of art itself occurs, assuming a clearly metalinguistic bias. That is something I dedicated a lot of attention to in my book *La Apropiación Posmoderna*[26] (2001), in which I began to analyze those artistic manifestations specifically focused on the ways of receiving art, on the thematization of the ways in which works are contemplated, how they are experienced in institutional spaces and outside of them, how art is consumed. This line of work is highly prosperous and has continued to evolve in very interesting ways, the analysis of which will also be key in this seminar.

RL. And yet in our experience during the *Audience18* call, and which we'll discuss later on, it seems we've lost a certain ability to be spectators in so far as that confusion of producer-spectator roles leads us to the systematic production of things and perhaps (as you talked about today at the beginning of your seminar) there isn't that time to open up relationships. Our compulsive production has robbed us of our inner spectator, especially a type of passive spectator that is able to reflect and observe things with time. In your book, I read many references to the selfie; I thought selfies might be the best example because there is no observer that is taking a picture, it's just you who becomes your own spectator. But also from our experience with our call, the idea of a spectator as such creates a lot of confusion, no one really knows what we're talking about when we say spectator.

JMP. Certainly, ours is an age in which we are all producers of self-representation. Back in the 70s, Barthes said that enjoyment occurs because of the image. Today, we'd have to specify that statement and say that enjoyment in our time seems to occur, above all, because of self-image, because of

[26] In English: Postmodern appropriation

the photo of oneself. In some way, we're protagonists in the visual narration of a life we try to show is *ours*. But there is a clear conflict here between the desire for uniqueness that we aspire to and not being able (or perhaps not wanting) to escape homogeneity, between the attempt to live *one's own life* and the uniformity and conventions in the ways of representing it. It is this contrast between the *democratic* nature, let's say, of social media and the specifications for its use that we've largely internalized, based on the predesigned ways of representing time, enjoyment or friendship. Within our photo albums on social media, it is very easy to see this conflict between the stereotyped standards for recording and sharing common experiences and the individual character that each of us supposedly wants to project in our self-representations. Today, we have all become sandwichmen, human ads addicted to that pleasure from likes, which it will be very hard to get over. But returning to your question, indeed, the classical concept of spectator also becomes problematic, and radically so, through the modification in the rate we consume the images we are subjected to, which has proven to be dizzying. It's getting harder and harder for us to dedicate time to interpretive acts. And we already know that the light that emanates from works of art is always a slower light, not easily digestible, not immediately consumable. The interpretive act is a demanding act, it always needs time.

In my seminar this afternoon, I recalled an anecdote a colleague told me years ago. He, an elementary school teacher, had taken his class on a trip to the Prado Museum. The kids, running around the Sala de Velázquez, immediately began to show signs of boredom before the images they considered dark and static, *like in church*. The teacher tried to draw their attention by describing the paintings, telling them anecdotes about the characters represented, etc. Ultimately, and without managing to garner much interest, he notices that one of them has been trying to get his attention for a few minutes to ask a question: "Teacher, teacher, when does this start?"

It's important to keep in mind that the spectator of works of art in the coming decades is a digital native, raised in a sea of cell phones and

electronic devices, used to intensely dynamic, interactive and highly stimulating images. Artists being educated today must think carefully about the enormous transformation the figure of the spectator is going through. Let's try to imagine how differently the kids who are currently five years old will perceive the world. Spectators in the mid-21st century are sure to have very different perceptive habits and qualities from our own. I'm convinced that in the coming decades, the figure of the spectator will undergo more transformations than those experienced by the world of contemporary art, which will mean more than a few paradoxes and inadequacies.

AS. I also want to refer to the comment from the same person you mentioned in your anecdote, who said: "the object is looking at you." In one of his texts, Trevor Paglen said: "Your images are looking at you," referring to the immortality of images not in regard to us, but in regard to computers and the machines that are constantly using them in a database. Because they are classifying and reading an abstract language from which they can extract a lot of useful information about us or anything else. So, I don't know if the new spectator that you said is 5 years old right now, the future spectator, will have the ability this machine does to easily classify, without needing to read what we can see in images right now and thus manage to establish other relationships we can't currently imagine.

JMP. The ways of typically perceiving images are characterized by the seductive effect the images are capable of producing in us, and we know that when there is seduction, there is little room for interpretation or critical reflection. The dizzying rate at which images appear leaves us little time to interpret them, to figure out their possible *secrets* or to dive into their less apparent aspects. It's as if we are being held prisoner by infinite continuity, permanently seeing images pass before our eyes, left to look at the screen, having adopted what someone called the state of new *spiritual automatons*. It is possible that in this excessive, fleeting and endless continuity, our ability to reflect on the visual has been weakened; that, in some way, seeing is becoming more and more incompatible with thinking.

On the other hand, and as you rightly point out, new technologies to capture and process images are developing another way to perceive images. It's a perception I have sometimes referred to as that of *data flâneur*: the automated observer that is continuously recording and computing visual data. The machine-observer doesn't really see, but rather computes and processes visual data. An eye-technician also doesn't interpret, but rather applies rules and programming, first and foremost, to detect and identify, subjecting that visual data to mathematic operations. But this needs to be considered from a critical perspective, aware of its decisive role in the forms of power in the technological age. Exerting power no longer prioritizes just making something visible, in other words, for everything to develop a visual configuration, turning into an image (let's not forget that any form of representation is a possible form of control, even repressing what is represented). Instead, what's made visible must be legible, in other words, the images must be computable, processable, legible like data, categorizable. And that is greatly helped by our passion for taking photos of everything at all times and sharing them on social media. With that, we feed that memory-being, that memory-world that is the Internet and the visual processing technologies that operate on it. There is always someone taking a photo, hardly anything happens without creating a visual record.

AS. Actually, we should take a photo to send to the radio.

JMP. There's always an image. There's hardly any events nowadays without images, but we mustn't forget that we are also almost always under some type of technical observation, although it generates images that no human may ever see, like in the case of security systems that are constantly recording. What is clear is that we are almost always *on stage*, located in some visual capture device's field of view.

RL. We could say the maximum spectator right now could be Google, the absolute spectator.

JMP. Yes, Google can serve as a metaphor for the technological control of images, both in the sense of an image of the appearance or

surface of the Earth (in the case of the geobrowser Google Earth, for example, a new type of eye in the sky that sees everything) and in the sense of the image as data (now let's think, for example, about its search engine and its ability to filter images).

RL. This really fits Diderot's definition of *the spectator that is able to relate*, which you gave us in the seminar today.

JMP. What Diderot proposes with his relational focus on the beautiful is something we can very well apply to the experience and understanding of contemporary art. In the face of a work of contemporary art (Duchamp, for example), nobody who isn't able to take charge of the infinite poetic relationships condensed in the why behind this object will be able to feel any type of interest or enjoyment in its presence. Everything lies in the spectator's ability to correspond to the infinite relationships that have been established in the work; that is the only guarantee that their experience falls within the artistic realm. And this is something that has hardly anything to do with the computer processing of images. With it, interpretation yields to the image's subjection to the algorithm, with the aim of it being the algorithm and not the human interpreter that increasingly takes on the leading role.

RL. To wrap up, I'd like to go back to the beginning and tell you that for those of us dedicated to contemporary art, either professors or students, your literary work opens worlds to us. To finish up, I'd like to ask you: who do you think is the spectator in your own work? Who is the audience of what you are able to string together in your daily practice?

JMP. The equivalent of the spectator in the world of text is the reader. But it's true that both look and both read. It's not just the written text that's read, images are also read. We mustn't forget that reading is understanding the meaning of any type of graphic representation; we read a sentence, but also a shot or any other image. Every act of reading is deciphering, it requires some interpretation. I even like to think about the concept of reading in a much broader sense, like

when someone says "you read my mind" or someone wrote "I can read it in your eyes."

On the other hand, and getting back to your question, I'd like to think that my writing isn't just descriptive or analytical of concepts, practices or situations, but that it also, in some way, invites you to do things with it. Therefore, I'd like to think my texts encourage readers to become producers, creators of other things; that what those lines of text offer them are ideas to think in other ways, to do different things.

AS. I heard "wrap up" and got worried that we aren't going to talk about the call, and I had to ask you a question in that respect. *Audience18* is the first international call for audience, and what we want is to activate not the figure but the spectator themselves. We'd like to scrape away a bit of the surface of the world of art to let the spectator see what it would be like to apply for a call or what it would be like to ask for funding for something, although here it is to see something. So during this call, announcing it and talking with people, the first comments we received were that there is a problem, and it's not because people don't know how to participate but because the spectator doesn't know what they want to see. Do you think that type of problem exists?

JMP. Yes, but perhaps we could also see the opposite. I get the impression that spectators today think they are too sure about what they want and, in fact, the online business model is based on a continuous "I want to see this", "I want to follow this person", "I want to see what you see", etc. We constantly get this feeling that we are very sure what we like, and that's what the filter bubbles offer us, trying to reinforce our own affinities, surrounding us with what these systems predict that we'll like based on our browsing habits, our previous preferences, etc. I think people think they are too sure about what it is they want to see. This obviously entails closing oneself off to any adventure in other symbols, other creations, other works in which they might find other horizons to enjoy and which they may never end up discovering. We are in an age of continuously creating lists of *favorites*, we are subjected to this fictitious idea that we completely own our likes and

they are of our own choosing and not imposed. But we continuously allow ourselves to be influenced by suggestions from algorithms, for example.

And as we mentioned in today's session of the seminar, one of the endeavors of art is to create a peculiar aphanisis, a sort of abolishing of the ability to enjoy under the terms imposed by mainstream culture. But I don't want this to be understood as a mere clash between art for the masses and art for those who understand and which is therefore better quality. Let's have faith in spectators. We're always confirming, to our pleasant surprise, Guattari's observation: "What the audience wants to see isn't what it's generally offered."

RL. We really appreciate you doing this interview, especially considering you just arrived today and had your first day of the seminar. And remember, this Friday the Master's students, Wspecifically those students in Juan Martín Prada's seminar, will serve as the judges during the deliberation for the *Audience18* call. The structure of the act will have two parts: we will be streaming on our web page from 10 a.m. to 12:30 p.m. and from then until 1:30 p.m. we will be broadcasting live on UPV radio as well as via our web page. We'd also like to remind you that during the act, anyone who wants to can intervene by calling UPV radio or through a direct message to our social media accounts, regardless of whether you applied for the call or are just someone who is interested in contributing something. We'd like to once again thank Juan Martín for his patience, and we'll be back soon.

JMP. Thank you very much…

We (all) are the Audience[27]

By Evita Tsokanta

Every time I curate a contemporary art exhibition I can't help but wonder why we continue to struggle so hard to keep them coming. In the face of ferocious adversity that seems to constitute the process of putting up a show superhuman, I take a stab at the cost-value equation. I reiterate all the ways that curatorial multiplicity allows us to continuously reassess the world, to reconsider the conditions that led us to the present moment, to reintroduce us to ourselves - actual and projected, to bring us closer to fellow humans, even to address the age-old question of what it is that we leave behind. The reflection stage reinforces the vicious cycle of the naval-gazing and self-absorbed overthinking process. In dire need of some sort of physicality, I turn to the basics: Who are we making these exhibitions for? And whoever they might be, do they actually want to see what is on show or would they prefer to see something else? Perhaps a 5-second Instagram story, or a 5-hour Netflix miniseries, or worse even, a Monet retrospective.

It is accepted that an art exhibition is the convergence of three distinct forces: the host[28], the included artworks and the audience. In fact, the exhibition itself is the medium that transforms the public to an audience (Gaitan, 2013:33). It is precisely this condition that allows an exhibition to be part of the public sphere. A space that facilitates co-existence and interaction for all. Or at least, according to Habermas, what the bourgeois public sphere presupposes the *all* to be, with all its embedded class restrictions.

Setting aside the often brushed over yet historically verified, socioeconomic segregation that takes place at the doorstep of an exhibition space, both on the part of the producer and

[27] A play on words of Hans Haacke artwork, We (all) are the people, 2003-2017

[28] Meaning one of the soaring number of art professional capacities that keep surfacing, whether institutional or independent

//

viewer, the most likely audience of contemporary art is in fact the contemporary art movers and shakers themselves. If identity politics theories have taught us anything it's that you have to pick a single aspect of your personality to ensure acceptance, belonging and the consequential success that they entail. Regardless of the aggressive sociability of art openings on which the intense professionalization of the art field is often structured, colleague viewership seems to have organically developed a peer learning method. One that includes lessons in exhibition making, but also in criticism and opinion-forming. Yet the self-referential character that this reveals makes one wonder if the perpetuation of the field is guaranteed only as so far as people desire to pursue it professionally. It's as if to say that the only way that bread continues to exist as part of humanity is if bakers continue to support and simultaneously judge other bakers. If the need for bread by a wider population ebbs away, bread-making will eventually become redundant.

So if we aren't only addressing our peers, who are we addressing? *Audience18* wondered the same when they announced an open call directed to the audience. An open call was communicated requesting spectators to propose an artistic project they would like to see in order to secure the 500 euros funding to realize it. The opportunity sounded fair, since most funding bodies offer exhibition-makers more or less the same budget amount to put up a show that no one is willing to pay to see. Unsurprisingly, most submissions came from people who are in some way connected to or have an invested interest in contemporary art, highlighting again the growing professionalization of the art field that after mastering production seems to be overtaking consumption as well. What is interesting to investigate though is that most of these applicants renounced their art world status and assumed the position of the *common* audience member in their proposals. The role of consumer and producer is not merely equated, but the consumer seems to surpass the producer, even if to do so the former has to embody the latter.

It is after all the era of ubiquitous image-making, continuously driven and reformed by a prevalent selfie culture. The premise of the selfie is that the singular self stands as both the creator and the observed image, facilitating a projected identification of human and object. If the art historical self-portrait allowed the artist to depict his or her self-perception, the selfie allows every one of us to assume the position of the artist. Self-identification goes viral. From the 60s, 70s and onwards, institutional critique has been demystifying the staging of the artistic object and subject. Artistic practices displaying the creative process itself inform the viewer in methodology. Relational aesthetics have theorized artworks that instigate social relationships through the production of discourse. Participatory practices that include the viewer in the performativity or even embodiment of the artwork, further develop the interchangeability of artist and viewer. Who is the artist? Who is the spectator? Where does one end and the other begin? Does it even matter? Immaterialized, heightened visibility seems to be the message.

A few months back, while strolling through Leipzig I wandered into the Zeit Forum, a state-run institution exhibiting the contemporary history of eastern Germany. The display kick-off is a newspaper front page grandiosely announcing Hitler's death and concludes with the 2015 European refugee crisis and the rhetorical question: "Do national solutions still make sense, when the challenges we face are global?" At the exhibition section of the October 1989 Leipzig Peaceful Revolutions, today acknowledged as the precursor of the fall of the Berlin wall a month later, and the subsequent drop of the Iron Curtain, I was stopped cold by an exquisite sight. A hefty, blue collar-working German man on the wrong side of his unrelenting 50s, sitting in front of a screening of archival footage of the Leipzig Silent Revolution, was silently sobbing. It was a rare occasion of the public cry of male trauma that cannot be withheld by gender norms or class stereotypes. Watching him watch himself in the footage and succumbing to his personal grief, no matter what the individual narrative might have been, felt like trespassing the complex intimacy of lived history. His past self was the observed object, his current self was the

viewer and his visceral reaction became a kind of time travel that exposed the portrait of a hefty, old Leipziger man existing in 2019. This viewer was participating in the storytelling of the exhibition not through the dictations of a participatory installation but through the manifestation of his personal memory. The Zeit Forum was in fact the public space that allowed the private to surface and become communal. In that moment, the authenticity of shared humanity was palpable. And there wasn't a single piece of contemporary art in sight to blame it on relational aesthetics.

For however long historical time was accepted as a single, linear concept, the act of watching your past selves constituted a transcendent, out-of-body experience that allowed for retrospection and self-reflection. When we decided to stop counting time in art and started labeling it all contemporary, with a disputably arbitrary starting point and an even more dubious end, we allowed it to exist only in the present moment and then almost vanish into the obscurity of the non-classified recent but no longer current. The sense is perfectly encapsulated in the endless scrolling through social media posts of selfies, of projected selves, of instantly vanishing self-objectified subjects. This might address our advanced capitalism-induced insatiable, almost cannibalistic, need to consume the freshest, of-the-minute new but it deprives us, the viewers, from that time of introspective reflection. Art produced today exists in a constant temporality, not unlike its viewer who now identifies as a type of artifact. At the same time, subjectivity teaches us to look at art produced beyond the euro-centric modernist narrative, establishing that there are multiple timelines that exist in parallel, eliminating an absolutely dominant truth. Having been exposed to multiple simultaneous fading presents, with the additional help of digitization, time becomes more and more fragmented and its passage, subjectively belated or expedited. At this point, we need more space to fit in all the presents that co-exist in the world and the many different kinds of velocity with which they advance.

How do we understand art if we remove it from the art historical canon that we have been trained to study it in? Living in an expanded present makes all art concurrent and allows it to exist everywhere at all times and ultimately nowhere never. Stripped from the timeline of a distinct past and trapped among numerous constantly synchronized but never lingering presents how do we understand ourselves? Contemporaneity does not seem to offer a relational system within which to position ourselves. Could it be that we are expecting too much of a single word? (Hutton, 2018:39) Post-structuralist deconstruction exonerates meaning-making by urging us to escape the existential conundrum through accepting it. Such a liberation frees us to finally ask: What is it that we want from art now?

I remember a few years back while I was pacing through a museum, opening the door to one of those rare occasions in an art viewer's life when you are magnetized into an immediate tranced halt. A large pitch-black room, pierced by screens, overflowing with the soft repetition of the lyrics: "Once again, I fall into my feminine ways". Ragnar Kjartansson's nine-channel video installation, *The Visitors* (2012) is named after ABBA's final album. The song was written by the artist and the lyrics by his soon-to-be-former partner, Ásdís Sif Gunnarsdóttir. Each screen shows the inside of a room of a 200-year-old, upstate New York mansion populated by a single musician playing on his respective instrument and singing along to the same tune. Individually each screen acts as a portrait. The musicians who cannot see each other, play simultaneously, connected only sonically through headphones. All together the musicians compose a symphony that culminates into their common exodus into the surrounding hillside, projected on a single screen, as the song fades out and the musicians distance themselves from the viewer. Shot in a single take, after hours of rehearsals, it captures a moment in time that perfectly encapsulates a synchronized whole comprised of multiple distanced individualities, that after a short convergence, eventually breaks into an inevitable separation from the viewer. The nostalgia, the inevitability of loss and its bittersweet acceptance, the isolation that exists in a disassembled yet not detached collectivity, the ultimate co-creation of art weak-

en even the most seasoned contemporary art viewer. The audience is moved by the inescapable oscillation that ensures continuance. I wanted more.

Decolonizing Audiencehood

By Goran Tomka

Being able to live next to a complete stranger;
Accepting that we are inevitably dependent on others;
That sooner or later, more or less often,
We end up in someone else's hands,
Vulnerable, ignorant and hopeful,
That is what makes societies amazing.

What makes them industrious and ordered
Is mechanics of divisions, rules and agreements;
The normalization of the roles and identities;
And the acceptance of hierarchies,
Which keep at bay a constant need to wonder.

An exhibition, a concert, a festival,
A theatre play is society in a miniature.
Built on the habit of trust,
Yet soaked in anxiety.

Stage and backstage,
Galleries and parterre,
Lead and supporting,
Lights and sound,
producers and technicians...
Teeming with boundaries, distinctions, hierarchies,
None greater than the one that sets audiences apart from creators.

Directors, programmers, actors, critics
Venture beyond the fourth wall
into the land of the audience.
They explore, colonize and conquer,
By knowing, mapping,
Developing, analyzing,
Engaging, waking up, including.

Colonies of cultured audiences
Sweep the horizon,
Participating or not
As desired.

By effects, by words,
by lessons, wisdom and crafts,
The fear of the other transforms into
A receptive success.

The social, material and epistemological divide.
Claiming to know is the key to triumph.
None ever told me:
I don't know my audience,
I'd love to meet them!
Not knowing is a weakness
In a culture that celebrates certainty.

Decolonizing theatre
Starts with the honest condition
Of being at the same time
Admittingly ignorant and curious.
By not knowing despite the desire,
By blurring the lines,
By seeing the odd,
By being surprised,
By being amazed.

What If We Were Viewers?

By Aris Spentsas

Do spectators still exist? According to Isidoro Valcarcel Medina (2009:194), "spectators exist, but when art doesn't". There is so much more happening upon their presence that they should not think of themselves merely as individuals. There is a collective potential behind each spectator that remains unseen. It is not a matter of their passivity or their activity at the moment of art watching, there are so many things to observe that finally what someone sees is less important. Let us say that during a conventional art production, an artist is mostly tied to his artwork, a curator is pretty much attached to the result of the exhibition and an institution is operating for and from a specific language, meanwhile viewers just need to be there. They are officially unpaid for their participation and for this reason they should act in absolute freedom.

We get to know artists by their artworks. Those objects or gestures capable of producing surplus value for their authors. Authorship is a tool to recognize and to monetize the artistic labor applied to technically complicated pieces or simple gestures. Rumours uncover that a woman was behind the *Fontaine* signed as R. Mutt, a worldwide known masterpiece of Marcel Duchamp. On the one hand it is intriguing to discover who disposed or resisted the auratic moment of creating this artwork in order to understand the context and to uncover the consequences of that decision. But on the other hand it is stimulating to think of how the framing processes that speculate with that same auratic moment were in this case used in order to reveal the potentiality of *real life*. Maurizio Lazzarato in a conference[29] referred to the *Fontaine* as an object suspended from norms and social habits. In front of it, everyone was invited to turn his mind around, instead of observing an object all around. The choice to present a ready-made –an industrial object, a urinary– as an artwork is neutralizing the creative activity. This gesture was actually questioning the organization of society and the separation between passivity and activity. When in our society passivity represents women and activity represents men, then Marcel Duchamp is a woman.

The refusal of the creative work drove Duchamp to reject the artistic subjectivity in favor of the potentiality of a moment. Contrary to contemporary capitalism and the economy of the Arts, which are based on originality and authorship, Duchamp used the *Fontaine* to evict the monetization and to erase the difference between original and copy[30]. There is so much more happening the moment when artists present their work that they also should not think of themselves simply as individuals. According to Duchamp's ideas, their work should not be considered a result of their creative activity or subjectivity, but a coproduction of a moment when those who look at their work are responsible to introduce it to *real life*. Is that collective moment responsible for obscuring the line between doers and viewers, between art and life?

[29] https://vimeo.com/260786596 (Accessed: 2/4/2020)

[30] According to Lazzarato (2015:40), in 1960 Duchamp accepted to number and sign 8 copies of the ready-mades, adding to them economic and aesthetic value. Duchamp claimed that if he hadn't done it, nobody would ever know about it.

//

A lot has been written about blurring the limits between production and consumption, about engaging with the audience, about participation, interaction and public art, but it seems that doers and viewers were never close enough even if they were doing things together. There is a distance responsible to mark their role and position into the economy of the cultural system. We think that we are the artists or we are the viewers because we assume a certain position in a pre-established structure. But, could we think of an alternative way to separate doers and viewers?

Let us say that artists discover something in the first place and then viewers are invited to rediscover it. In a live event, part of the people who know something beforehand will be ready to act, meanwhile others will experience it for the first time by watching. Not only space but also time perspective separates doers and viewers. Is time able to reveal to us anything about viewing? Is it a matter of who saw it first? Is it possible to claim authorship for something you saw first? Is an original artwork responsible for an authentic experience? Are doers the first viewers?

If the first viewers are the artists then we can say that the works of art are not being produced but they are reproductions, which already existed but were never seen before under this specific perspective. In a recent interview, published in Afterall Journal, where Walter Benjamin is describing himself as a character outside of time, he said that for society until nowadays it was "much easier to re-interpret the past than to anticipate the future" (Morris, 2016:124). This was a way to determine the future and to put order into the chaos. Under the chronological division in past, present and future, it is easier to keep a track of originality and authorship –who saw it first– in order to compensate the author and put a price to a future viewing activity.

But Benjamin in his interview offers us an alternative way to look at the time by separating it into, the *now* and the *not now*. In his alternative, the past and the future cohabit the same place, the *not now*. In that same time period, when Walter Benjamin is still alive, we can

find a space where it will not be possible to recognize *who saw it first* and thus we can feel free from the notion of originality and authorship. A space suspended from norms and social habits, where it will be possible to discover the same ideas or artworks again and again. During those moments, the creative activity would be neutralized as it happened with the *Fontaine*. If we challenge the way we speak about the past and the future we may also be able to resist the framing processes that speculate with artistic creations. In this time frame we can all be together, in the past and in the future, those who are going to look at something for the first time and those who had been looking at it beforehand. The moment when artists will be making artworks, the audience would already be there. This moment could be full of a collective potential, which normally would have been unseen behind certain roles and behaviours that imposes us to see only one thing, an artwork or a urinary.

Even within the *traditional* time division, it is very common for an artist, while working on an artwork, to think of how the audience will react to it. It is even more evident in the case of community art, which is built out of the necessity to connect with communities outside the art world. A practice that went out of the white cube to challenge the author/viewer separation by investing in long duration processes, dialogue and participation instead of visuality, contemplation and viewing. But then, who is responsible for hiding the collective potential by stipulating specific modes of behaviour?

On the one hand nowadays, exhibitions are functioning mostly as a medium to produce cultural capital and artistic value. Art making and Art viewing are shaped in order to be consumed. The division between artists and viewers, which is used as a division between activity and passivity, implies that mostly cultural workers and artists would be the driven force, which would change the viewing and living habits of the audiences. On the other hand, arts institutions and museums adapted their programme to collective and participatory art making but through a specific understanding of how the audience is situated and activated. For them, the spectators are there to

participate, to interact or to co-produce whether they understand or not the purpose of their activity. To maintain a role separation, museums are using artefacts to achieve interaction, avoiding in this way a real time sharing and dialogue. Under the intention of the artists to involve their spectators into the production of their artworks, the art market imagined the creation of new audiences and possibilities to extract added value out of social experiences. Usually, production grants require artists to describe the audience they refer to with their proposals. Viewers, while waiting for the next artwork, simultaneously will be created by it.

What viewers actually do is very different from what they were used to do, but can we separate it from what viewers are *supposed to do* and/or from the assumption that the viewing in itself is passive and as such, it is not desirable economically, socially or politically? Through the pages of the *Accident Archive*[31] of Artium Museum (2003-2012) we can have a look at what some viewers actually did inside the museum, exactly as the security staff registered it.

> *A visitor sticks his finger in the glass of water of work no. 88. · A visitor turns over a sheet of xxxx's work, the notebook on the right. · They touch the work no 71, pointing to the "granny" · They have taken a photo with a flash, despite knowing that it was forbidden. · Blackboard full of smears. · A visitor has tried to tune into the television of the xxxx. · Several people touch the screens thinking they are tactile. · They touch a piece made out of €5 bills. · Two children cross the line in the xxxx zone.*

[31] https://notocarporfavor.wordpress.com (Accessed: 2/4/2020)

Even though viewers are invited to have a social experience inside museums, they must behave under certain limitations. Their participation should fit into the museum's policy, the curators' guidelines and the artist`s statement or instructions. The efficiency of the norms guarantees a desirable experience. That social experience then is becoming an experience of the social, a pre-negotiated space that fits in a spe-

cific language. Thus the accidental behaviour of some visitors creates a dissonance that is rapidly erased, turned into frustration for those who cannot understand the artistic intentions. This is Contemporary Art for them. The museum visitor is not frustrated because of missing the point of the work, but of misunderstanding how to behave before it. Is there any space to challenge the unquestionable perspective of certain power dynamics that are imposed by specific places such as museums, art schools and private galleries or even from art history itself?

There are norms in our society responsible to assign roles and identities; even time is divided chronologically in past, present and future in order to guide us to go to work, in other words to remind us our position in everyday life, our salary and our culture class. What makes us understand something as an artistic intervention and not as an accidental behaviour is a kind of an unquestioned perspective, which gives us the certainty to categorize and explore unusual situations under an objective method. "Perspective is more like a metaphorical frame for demonstrating possible approaches between subjects and objects within complex, interrelated fields" (Barikin, Papastergiadis. 2015:96). What else makes someone a viewer if not the predetermined position when entering a situation or a place of certain power dynamics? Can we imagine that the viewer's dissonant participation could be transformed into creative, artistic intentions by the *aesthetics of the accidental*?

There is a patient attempt by many artists to break the barrier with the viewers, inviting them to accept an active role. Among many examples, Joseph Beuys, through his position in the Fine Arts Academy of Dusseldorf, was recovering regular academic situations to propose long duration performances with the intention to implicate his audience on further discussions. Beuys was sure about the abilities of the viewer to co-create meaning and to shape the society through participation in cultural, political and economic life. But what if Beuys was wrong by stating out that every human being is an artist? Kristina Lee Podesva (2007) wrote that "Beuys simultaneously challenged and

reinforced the patriarchal structure of power and authority of the artist". Despite that Beuys opened up academic formats to participation inviting everyone to act like an artist, he was affirming the assumption that the production is attached to the activity and was reinforcing even more the figure of the artist.

We may also contemplate that the visitors of contemporary art spaces and museums participate and form with their presence not only specific artworks but also, the social sphere of the institution itself. It is now common to use a multitude of visitors as a way to perform what would have been *the public* and thus to capture and offer an experience of the social. The artistic interventions in Tate Modern's Turbine Hall have been recreating a peculiar atmosphere by literally moving the audiences in a very different way. The *Weather Project* (2003) of Olafur Eliasson allowed viewers to lay down on the floor and enjoy an eternal sunset, or the visitors were waiting in cues to slide from one floor to another in Carsten Holler's installation Test Site (2006). Bojana Kunst (2015:64) points out that this *social* is not coming from an emancipatory or political attribute of the spectators but instead is produced by the exploitation of their participation. "Thus the social produced is precarious". The unpaid labor of the audience in such spaces is performing a *false we*. The institution in order to complete its image as a public sphere and affirm its role, it appropriates this *false we*. And so this participation is not about a desire to work together but instead, it is a score for the audience to perform *the public* as the institution conceives it to be.

Nowadays, if there is still a difference between what an artist or a spectator can see, this is because someone is writing about it, someone can guarantee what is written and someone else had studied many years in order to be able to see, write, read and affirm about something that is consumed and/or produced. This labor is quantified as to remunerate the artistic activity. But again, the excess of professionalization enforces the existing separation between artist and viewer. Art academy, Institutions and Museums became places for hyper-professionalization and specialization where, artists are actual-

ly educated to separate themselves from a regular viewer even though their work tries to bring them together. Education is used in order to create working positions in a precarious field that produces far more art professionals than it can employ.

The separation between viewers and doers exists as a metaphorical mechanism in order to convince us of who is getting paid and who is paying. As many other metaphors through time, this separation is perceived as a scientific truth that cannot be easily questioned. Given that the art sector is economically fragile and produces unstable labor, art professionals fighting for their working rights are highlighting that metaphorical frame in order to point out the importance of their labor and thus, any attempt to approach viewers is by inviting them to act like (them) artists for a while. But what if the solution lies in taking over the framing processes and working towards an alternative economy for the arts? What if we were viewers? Certainly, the first results would not be so different. In the cover of *Frieze Magazine* (January-February 2020) we read that over 72% of museum visitors are art related people. Let us accept then that we are making money out of our own viewing activity/passivity. Art profession is only a hyperspecialization of viewing.

Can we refuse activity? Can we accept passivity as a collective mode of production, which can be economically, socially or politically equally important to activity? What if we were viewers? Time can change the nature of the things we see. Whether we share artistic mechanisms and methodology or everyday activities inside or outside art spaces, we do it through specific timeframes. If we open up the moments of participation through the whole production process[32], it could be possible to alter the nature of the artistic labor. This might mean that we should also share the moments of decision-making; share the bureaucracy of art institutions or the application processes for grants.

At the moment that art does not exist, we are all viewers. In *Audience18*'s call for proposals, we invited viewers to write projects and artists to choose one of them. Our aim was to reverse a common

financial process by asking spectators what they would have liked to see if they had been paid for it. That could have resulted in a stereotype reproduction but also, it might generate a deartisation process. Going back to Walter Benjamin's recent interview, we can read that de-artisation could add another layer of meaning to the artworks and "it will indicate that we are in a different paradigm" (Morris. 2016:125).

If we start paying only the spectators instead of the artistic activity, we would start valuing collective processes. If we start paying spectators, art professionals may free ourselves from art labor and from the anxiety to defend a role in order to get paid. If we start paying spectators, art institutions may search for an adaptive language and not to adapt their public to their language. We could get paid as viewers too. The more we see, the more money we could apply to create and the more opportunities would be out there for people to get paid.

[32] In part, this already happens thanks to time based proposals or audiovisual installations, where viewers are experiencing a time suspension and dilatation through an embodied participation in a situation played in loop.

Is There Anybody There?
By Raúl León

During a coffee shop conversation with Rosana and Aris, days after they did *Cuerpo Gozoso se Eleva Ligero*[33], we talked about how to unlock the spectacular[34] time. To those of us who come from the visual arts and land on the performing arts, the temporal conventions that are still held there seem to get in our way. We have accepted that everything needs its specific time and that all the things have equal symbolic power, regardless of the time available to the viewer. Therefore, the spectacular time should be elastic, extendable to the whole day and night[35] and does not need temporal demarcations such as the beginning or the end.

What we talked about in that café was the potential interest of making this opening happen. An operation similar to that of opening the framing in photography, but in this case at the temporal level, until it spans all the production time. Making visible all the processes involved before and after the performance time, offering a potential viewer the totality of time, the total materiality of the work that is necessary for the spectacular time. As in a work of large dimensions in the public space, where the elderly accumulate the observation time, generating ourselves from spectacular logistics the space conducive to a stage badiou. An expanded time for expectation[36]. Just as a piece of work is inaugurated, an exhibition is inaugurated or a show is given, while what remains hidden in this economy is the necessary logistics whose investment may involve the suspension of the stage convention of spectacular time (darkness-show-darkness) creating a new map that is necessary to consider.

If borders no longer exist, is the territory disqualified? If we open the time to scrutiny at the

[33] In English: *'Joyful Body rises light'*

[34] *Time* given when seeing the spectator as a convention in the realm of performance and that is, normally, what happens between the darkness that marks the beginning of the performance and the darkness at the end of it. The spectacular time usually includes a structured contraction of discourse, capable of accelerating the viewer's experience and of minimizing the time needed to communicate something.

//

request of the viewer are we not reproducing the operational essence of a reality show? What appeared to be an investment operation of the scopic regime, may be nothing more than a flattening of time. In this other time there also lurks the danger that we produce an unbearable, thick and disjointed flatness of signifiers, not because we are in charge of creating or distributing them, but because no one can find anything in this other time and therefore this flat time has an equal to zero power. A barren land in which no one wants to act as a viewer. And after all this the question is: Is there anyone who is interested in this? Is there anybody there?

On the other hand, converting into observable time everything that normally remains hidden because it is considered a waste, a non-usable leftover, is also a speculative operation in terms of the starting value of an object; that is, it generates an added value on the waste and introduces it into the economy. It puts the entire life span into a productive mode.

It is clear that this conversion power refers us to the gesture of Duchamp[37] and to the double edge on which we have been skating barefoot ever since. On the one hand, the authority that grants us to point out anything and enter it into the symbolic system; on the other hand, and simultaneously, the ability to enter this thing into the economic system. If it were not for the capitalist context where the urinal-gesture was inserted, would the urinal have meant anything? Does this gesture not contain the very essence of post-capitalism: commercializing the immaterial? Is granting all time and space the same symbolic signifying power not a totalizing effort that subjects everything to a market economy? Let us imagine for a moment that this whole story was the product of Duchamp's need to get rid of a present from Elsa von Freytag, something

[35] (Warhol, 1964)

[36] We became interested in the disarticulation of this spectacular time through extending its boundaries when we did *Carve a Niche*, having been particularly affected by the material dimensions of the decision to convert the stage space into a solid medium by filling it all with polystyrene. The truck, the logistics of unloading, the transportation, the organization, the scenographic construction... From there we observed the obvious interest that lies in everything left outside the scopic representational economy of the performing arts and we felt the urge to point out as *dramaturgy* what we have called ever since *production* logistics; that is, to open up the spectacular time until it encompasses everything that is necessarily moved or stirred to produce in a given time interval a thing of a different nature: the spectacle, the performance, *the show*.

he did not want to have at his home. Had he lived in contemporary society he would have put it on Wallapop and perhaps the history of art would be quite different.

This is the magic of the artist in the market economy: the uncontrolled generation of capital gains. Your things can be resignified as merchandise on Wallapop or at the far end of an artistic institution's collection. This leaves us with a flat space-time where everything can be put into circulation in the capital economy, by activating it in the symbolic economy. From this point of view, from the part of artistic production we would be the supermarket replenishers, responsible for entering times, spaces and things into the speculative immaterial system and for watching in astonishment as they are consumed. With the authority that has been granted to us as artists, just by pointing to something with our finger it enters the system. It is clear that we possess the greatest superpower of ultracapitalism. However, for this superpower to remain operational in the institutional field of art, and unlike Wallapop, there only have to be a few Superheroes.

Now that we have all been totalized with the radical power of being artists (potential sellers) in order to survive we needed to know if there is anything left out there that behaves exclusively as a buyer. And this paradox[38] of the static being was the one that ghostly possessed the jury of the *Audience18* deliberation act. Nothing that remotely smelled like the will of signaling an experience, a space, time, thing or gesture was valued as the viewer's own territory. The viewer is then a kind of spectral or machinic figure lacking human will, with power but without[39] action. It seems that for the jury of artists, the viewer is their inverted figure only capable of consuming and without the ability to qualify for the spaces and the objects by himself. Can only machines or ghosts be viewers? If a collective had responded to the call of *Audience18* with the project of attending the concert of Iggy Pop[40] and of stepping away at the time of stage diving, the jury would have

[37] I keep thinking about the great act of poetic justice, for which no spectators are needed, that would consist in taking his urinal, installing it on the wall of any highway service area and pissing in it, without even pressing the button for water to come out. Setting the counter to zero and starting doing other things together with a symbolic potential, elusive at last, that stretches beyond our own navel.

//

immediately identified them as artists and therefore non-spectators. The very fact of *designing an experience*[41] requalifies the viewer and makes him an artist according to our jury. That step backwards to let Iggy fall to the ground has much more symbolic power than his own jump. A spectator's descent into limbo within Anish Kapoor's *Descent into Limbo* is what magically makes him an artist and it is the descent that we are really interested in. We do not care what the injured person thinks. Therefore, we only care about ourselves. We really do not want to let go of our authority as artists to transmute nothing into value and this includes being able to artistify viewers.

What we therefore refute with *Audience18* is not the figure of the viewer, but the figure of the artist and their inability to let go of this condition of authority. Within the category of artist there is nothing left but the authority that we assume to produce specific products for a market. With all the things in the world, all the possible moments and experiences having been exhausted as potential works of art, we have begun to virtually turn viewers into artists and to introduce them with our finger into the economy of the art-system.

The other day, already immersed in confinement, I realized when looking at a cat, that it was an artist and I was its spectator. But this organization of things in the world is nothing but a system that I have learned so I can structure the world and that gets socially reproduced as a very operational convention within the system. The fact that I move and do something meaningful to the cat and that I become its artist does not change things much either, it is not much more than a drifting soliloquy, which keeps the hard core of a given logic about things intact. We are the only ones interested in qualifying the difference between spectator and artist, and in the case of *Audience18*, the only ones interested in stirring these compartments of the social economy.

[38] Denied with the figure of the prosumer in our contemporary consumer societies.

[39] (Melville, 2018)

[40] I never thought that in this case I would have the tactical advantage of writing this text at the last moment and therefore of having been able to be a viewer in all the reflections on the viewer included in this publication.

[41] (Pastor, 2020)

[42] In English: 'A lot of religion but very few believers'

//

However, as has been underlined in other texts of this publication, in a context of radical professionalization of the artistic field the viewers (attendees of any inauguration) are always artists, therefore the viewer does not exist, there is no other. It is possible that with this maneuver of *Audience18* we have been fighting for the critical scrutiny of an exhausted concept that no longer means too much to anyone and yet the dead figure of the viewer is a ghost that is necessary to keep reproducing our world and to keep the artist alive.

As a last gesture that closes a long totalizing history, with *Audience18* we set out to incorporate the viewer (who no longer exists) in the double economy of art (capital and symbolic). However, in this case, the viewers did not step away to let us fall like Iggy, they directly did not come. They did not come to our call of resignification, they did not call in our radio show (act of deliberation) they did not manifest themselves, perhaps because they knew that in doing so we would have automatically baptized them as artists. Therefore we have not managed to know whether they resisted voluntarily entering the totalizing economy of the art-system that we put at their disposal, or whether they directly do not exist because there does not exist for us a possible alternative to this economy in which we are immersed. We have not been able to tell if there is anyone there. Someone willing to have Iggy fall on their heads so that we can keep our expectations intact and use at will the authority that Duchamp granted us.

–Mucha religión pero muy poquitos fieles[42]–
Mala Rodríguez

The Worker and the Spectator.
By Carlos M. Barragán

When we do the common, daily, continuous exercise of putting an image to what we hear, as a complement to the meaning (or as the reinforcement of the meaning of words) and we think of the noun *work*, we surely imagine *men* moving machines, building things, working hard in offices and companies with documents, truck and bus drivers, teachers (women), and then we can visualize female nurses, doctors and caretakers, etc. Perhaps a housewife comes to mind and surely the work that our parents do or did.

After hearing *work*, very few will imagine a musician from their city's philharmonic orchestra or a music group that's popular at the moment. Far from this idea are the film or TV actor and actress, the dancer that accompanies a famous singer with choreography and the director of the latest science fiction film. But even farther from this mental image of work is the poet, the painter or the performance artist.

There are several factors behind why there is this difference between work and art, but the most significant is the fact that the production of artistic objects is not determined by a professional framework that regulates its execution and ensures the results obtained by artists and that they reflect what is expected of them. There is no ruling class (gallerists and art dealers sometimes work this way, but their dependency on the object created is greater than in industry since they often depend on a single individual). There is also no working class (the artist isn't self-employed, although this is the closest figure to their situation). There are no unions, no mutual insurance companies nor management board. There are no rules for actions, and it would be impossible to try an artist for bad practice (with the ethical and moral consequences of that impossibility). This leads to two important dif-

ferences in the art world. The standards of a professional framework identify the products classified in advance. Modern art must always create the characteristics of the works, which is completely contradictory to the streamlined trend of all industrial work and production. The utility of work and its products is a more or less clear objective. Processes, materials and structures lack this. Without the utility of work as an objective, contemporary art becomes a demanding and confusing nihilistic expression since it creates things that can belong to the world like a product or a good, but at the same time, it rejects this label.

There are other differences between art and work. Work is something that's done continuously, interrupted by compelling needs, but it requires a continuum for its effect to be lasting, in terms of both workers and companies and services. An operator that only does their work occasionally one day would be worthless. It's necessary for the operator to go to work the next day, and the next day, and the next. A doctor expresses their value by continuously performing their work. But a work of art might be exceptional, an unrepeatable event. By not having regulatory standards or specific objectives and creating all of this the moment it is executed, a work of art flouts standardized work, creating a place of indeterminacy that results in the work of art dispersing in space and time, the dismantling of the critical attitude towards its products and a verification of the uselessness of art and, therefore, its extinction.

Some other characteristics differentiate work from art. The consequences of the activity for the individuals that complete it is also a cause for dispute. Despite beauty as an aesthetic category being vilified, or at best separated from the artistic event by vanguards like Dada, Futurism or conceptualism, the creation of a work of art is still thought to be a joyous act, an act that brings pleasure to the person behind it, an act that distracts and entertains, an act that relieves pressure and oppression, a recreational act. None of these (emotions, sensations and recreational acts) are included in the rationalist idea of work because they distract the worker, which would reduce their

effectiveness, their rigor or productivity.

[17] And to Adam he said:
"*Because you listened to your wife*
and ate fruit from the tree about which I commanded
you, 'You must not eat from it,'
cursed is the ground because of you;
through painful toil you will eat food from
it all the days of your life.
[18] It will produce thorns and thistles for you;
and you will eat the plants of the field.
[19] By the sweat of your brow you will eat your food
until you return to the ground,
since from it you were taken;
for dust you are
and to dust you will return." (Genesis 3:17-19)

Perhaps this view of work has determined, in some way, the exclusion of those enjoyable and positive aspects from all activity worthy of being called work. Covering the basic necessities, like food and shelter, will be done with misery and pain that will only cease upon death, when we are freed from the work of living. That is why it is not possible to enjoy or have fun at work, from this Biblical perspective, because that would mean mocking the divine sentence.

Regardless of the reason pleasant and satisfactory emotions are separated from work, art has identified with them, although this identification is not rigorous (there are countless reports and stories of suffering that some artists have undergone while creating a work of art, some of which with extraordinary or fatal limits). Contemporary artists, aware of this emotional exclusion, have put their efforts into highlighting the entertaining, enjoyable, fun and freeing aspects of their creations with the intention of provoking a sensory and emotional realization in spectators that they are seeing an act that moves away from their work experience, an event that is trying to bring them closer to the experience of life itself.

Artistic activity in the 20th century opted for identifying art with life, which resulted in an even larger division between work and art since work had been differentiated from life since mass production began and products and goods left behind any trace of handicraft in favor of a mechanized, regular uniform and multiple finish.

Work is what's done when we aren't living. Therefore, by intimately identifying with the experience of living, contemporary art rejects work as a creative principle. From there, the proposals that turn the very act of living into Art with the direct consequences of lacking any production of physical and permanent objects.

Despite our trouble accepting artistic practice as work, we can give the creation of works of art that substantive quality. That is perhaps why we call it *artistic production*, in order to declare our intentions and join the worker collective. We produce symbolic and representative objects and to do so, we turn to many forms of production (collaborative work, production of ephemeral objects, appropriation, blatant and clear plagiarism, unproductiveness, gestural development, etc.), some of which openly contradicts the term *production*.

When the visual arts accept the deep change resulting from scientific development, industrial development, the shift in the ethical paradigm and technologies (especially image technologies), they also accept that all of that which served as the why, how and what should be done in a work of art is gone, making it necessary to reinvent the entire system, all the time, if we want to maintain the status quo of centuries of representational hegemony. But the privileged position is also gone and is impossible to get back. In the 20th century, art began a narrative aimed at determining what its purpose would be, where that activity would fall, once thought to be sublime and which now brings together all of the vices of a decadent society that needs total freedom for its rebirth; the death of mimetic and naturalist art. It goes without saying that this anticipated and experienced death, although real, only affected the painting hierarchy, which watched photography, film and television rip it from its hegemonic throne.

Although admittedly, as the head of the art family, painting's loss of purpose affected everything. But the earthquake did not last long. Film and television soon filled the gap and hardly anyone missed the skills that narrated and symbolized reality with a hand and brush. The death of art has actually been the death of painting and, in particular, the death of its position in steering how reality should be represented. Art, as such, has never enjoyed better health than in the 20th century, except during the world wars. Photography has become established as an activity and the entire world is flooded with photographic images. What is more, it is recognized as a profession and as work. Design and drawing form a part of many artistic and business activities and participate in the huge boom of the press and the editorial industry. Film forges ways of thinking complexly and decisively. And television doesn't even worry about its definition as art, it simply exists as such.

Artists take advantage of this situation and many of them focus their effort and works on the representation of the death of art. They hang things here and there that are not the product of the artistic skills valued in the past. They create objects that don't match aesthetic qualities or which try to create new ones. They reject any attempted representation, draining the objects of symbols and icons. They take some formal part of the creative process to the extreme, making it all absurd. Situations are created that leave no record and disappearing is an important part of their wager.

Others set their attention on the external parts of the artistic event, exhibiting all the factors that directly influence classification as a Work of Art. There are artists that transform the exhibition space to point out significant force and its determination of value. They swap the inside for the outside and put what's outside, inside. Others discover intermediaries that serve as a bridge between producers and exhibition spaces. Others look at means of transport and placement to show everything that seems to be outside of art and yet is fundamental at the same time. And others look at the audience, the receiver of the work, those who determine how effective an artistic proposal is.

Artists have always trusted that spectators have certain attitudes that are necessary to completely understand their meaning (knowledge of myths and legends, historical events, iconographic norms, etc.). But it wasn't until the 20th century that the figure of the spectator was introduced in the production and creation processes, closing the meaningful circle of the work. From the pointillist proposal, which demands that the spectator's perception perform chromatic addition, to Dan Graham's piece *Performance / Audience / Mirror* in which the representation is the presentation of the spectators' reflection, many artists have demanded that the spectator be a proactive presence in the representation process with at least two intentions: making it clear that without the spectator the work isn't meaningful and that art alone is not enough to be meaningful.

This causes a displacement from the artist's obligations as far as their ability to signify, symbolize and communicate through their work, moving towards the spectator's abilities. The spectator must be sufficiently informed to correctly perceive and interpret what is presented to them, resulting in a type of liberation from the artist's commitment to their work and their ability to implement meaning and lead the spectator to make a greater effort than passive contemplation.

Returning to the start of this dissertation, if we can ultimately talk about artistic production as work, producing works for representational, discursive or symbolic purposes, in the case of works that motivate a proactive attitude from the spectator, wouldn't it be logical to consider the spectator's task part of this work? And if so, shouldn't we include the spectators as creators? Shouldn't they receive the benefits, whether monetary or in prestige, for having been a fundamental part of the productive process? How far do the spectator's duties as creator go in this type of collaborative art? Are they art workers?

A parallel comes to mind with representative democracies in which we delegate our obligations with the simple act of voting. The artist, as the politician, calls for participation in the piece with the promise of producing a profound change in perception and behavior with re-

spect to reality, but like a democratic politician, they just need the audience to delegate their capacity for meaning to them. Ultimately, if it weren't for their work, none of this dissertation would have meaning.

Praise for Inactivity

A conversation on spectatorship between Giulia Palomba and Aris Spentsas

Giulia. Last April, we were having a drink under the shadow of the park of Stavros Niarchos Cultural Center, in Athens. I remember you describing your research on Spectatorship, the different singular parts, and actions that compose it. Because of a simple and synchronic association of thoughts, while you were talking I've immediately connected the issue of Audience and Spectatorship with an article that I read some time ago about the so-called *Ikea Effect*. The Ikea Effect is a cognitive bias, studied at Harvard University that demonstrates how clients and customers economically evaluate more an object when they have participated in its construction or assembly process. The *effort justification*, the sense of satisfaction originating from the demonstration of their abilities and craftsmanship, is partially understandable as a direct consequence of the DIY philosophy: *I can do it too*! So, apparently, this romantic *discard* can generate a surplus value around what we did create or assemble, which directly increases our willingness to pay. But the truth is that customers –have the illusion to– pay

Ikea furniture less because they basically replace the assembly-line in the production chain. Ikea's marketing stroke of genius was to let customers believe that it is worth assembling their furniture because first: it is cheaper, second: it is fun! and third: in the end, you will feel very proud. In the article, Ikea was just one of many examples. Indeed, it explained how many services are nowadays delegated to us, or the *hyper-self*: self-check-in at the airport, self-recycling, and so on.

This is a long introduction to my main question associated with the *Ikea Effect*: can we read all these very contemporary Audience Engagement and Development processes, promoted by Museum and Cultural Institution, as part of a similar attitude?

Aris. I guess you are not wrong. But let's imagine what you are describing starting from the other way around, the typical statement that viewers in Museums used to make: *my child can do that* or *even me could have done that*. This statement not only refers to a negative opinion about the value of an artwork, which is usually critical about the amount of time implemented on a specific work. But also, it can secretly introduce us to a particular *will* for participating in what we are looking at, even if we are not particularly interested in it at that moment. It could be vaguely translated to: *Why not me doing that before*? So it is not only about taking part but also doing it alone beforehand. I can say that this is what we were looking for at the very beginning of *Audience18*. Among other thoughts, we were imagining people saying: Why not me doing that?

G. Nevertheless, I think the desire that moves these kinds of cliché questions resides more in the will of being part of an institutional legitimation-process; within the given right to be part of *something* i.e. recognition, actually more than within the desire of being able to create that specific artwork. That is to say, in this *will of being part*, I recognize a sort of *childish* reaction to being excluded from a discourse; it is more an attachment to the artwork' *surplus-value* than to the artwork itself.

A. It is true. Maybe it would be risky to relate the *Ikea effect* to the comment: *I could have done it too* but it may be worth a try if we think of how we, as consumers, are being introduced to producing and distributing what at the same time we are using and buying. In the first place, a desire of *why not me doing that* is inevitably connected to institutional approval or to a position in a hall-of-fame. The recognition in each case comes from very different sources, from experts to our own family. Furthermore, we can find another similarity in the way we, as viewers/consumers, apply our knowledge and previous experiences in front of an artwork or a pile of wooden pieces and screws. Artists and curators provide explanatory texts and references, in a similar way Ikea gives instructions. In both cases, they recommend reading the documentation beforehand. So if we transgress those situations, we could say that on one hand, the audience involved in artistic proposals seems to receive a complete experience by following institutional instructions and on the other hand, a consumer is constructing ideas while building furniture at home.

(*See image page 81. Escher by IKEA. MEMES connecting ART and IKEA instructions*)

But are we conscient of the way that this value is quantifiable for others? Or how the recognition we receive is taking the surplus-value somewhere else? Reading the book *La crítica de la economía política del arte*[43], (Duran, 2015) we get to know that the economic value of an artwork has been based on the intellectual property of creative labor. The creative labor can be applied to almost anything, from elaborated objects to everyday things and moments. Duran reminds us what Spinoza said: The product is not the work of art but the artist itself who is creating value thanks to that work. But what happens when viewers or consumers contribute to producing a *surplus-value* with their creative responses?

G. This reminds me very much of the considerations on the Art financialization and the mechanisms of intangible production and extraction of value I've studied in the past. The Institutionalist theory claims

the autonomy, opacity, and ambiguity of the system of legitimization and quantification of the value (Dickie, 1974:57), still determined today by a social flow of relationships or *clusters* (Steyerl, 2017): Art is anything the art world or elite declare as such. Shedding light on the mechanisms of intangible production of *cultural* value, allows us to identify a phenomenological dualism within the pyramid: on the bottom, not for profit organization, independent art spaces produce cultural and social value, generally without any exchange/market power. Additionally, they must meet the legitimation/evaluation criteria established at the top, where the exchange value is created and grows bigger, self-legitimized by clusters and rarely redistributed.

A. Going back to the *Ikea effect* we could say that Ikea is getting advantage of the labor done by their customers to produce, not a product with elevated value but instead a cheaper one. Very similar to the value created by the interaction of the audience and the work of art. Thus they transform part of the wage-labor into participation for a future consumer and they seem to sell the right to assemble the product. At the same time that they save costs, they also offer a new experience of participation of which the company has the copyright. That new experience creates a surplus-value, empowering the consumers to produce their furniture, while the brand translates that activity to elevated sales, so greater benefits.

G. Can we then make a parallelism with the production chain? The Audience, and so us too, are a fundamental part of the value production. I won't generally talk about exploitation, I would rather say that perhaps participation is not the right word. Or better, within the means of participation often reside only a simple gesture interaction, a predetermined path to be crossed.

A. The labor responsible for the extra value cannot be directly traced down to its costs because it doesn't respond to wage-labor and doesn't share characteristics easy to be calculated. Even if we take part in the production of the final product or we merely add some value while we interact

[43] In english: A critique on the political economy of Arts

with a work, it seems that the economic benefits are the results of a successful gesture, which is not the actual assembling but is the fact that allows users to experience it. This may disconnect the economic benefits from our participation. The actual assembling by a consumer/user/viewer is quantifiable and many times is a great trouble. Therefore, can we understand the consumer's labor as a kind of volunteer object assembling, similar to viewers' participation in art proposals? Is the value that is given back to the artist, as the holder of intellectual property, something relevant to the way Ikea is collecting economical benefits through their consumer experience? Is the sense of *fake-sharing authorship* increasing the artists or brand value?

G. If we read in this way, can we consider the participatory turn successfully embedded into institutions, cultural policy and the urban development of contemporary cities as the same mechanism applied to business models such as the *Ikea Effect*? I would be careful with such a sharp equation: I still believe in participatory processes and in the pure will to generate a shared value within participants. It is a very complex issue and goal, which for many years I'm never tired to analyze deeper. I have the feeling that in other fields like Social Innovation or Socio-Political movement such as *Municipalism*, it is possible to find some experiences or at least some attempts that are genuinely more oriented to the common good or toward a democratized/shared value. In 1995, Mark H. Moore published *Creating public value*, in which he identified the common good as the objective of the evaluation, analyzing the social impact in its complexity and proposing the importance of evaluation as the interaction between quality (artistic, cultural, social) and democratic participation. In this framework, the participation we talk about is not democratic, and won't ever allow us to climb the highest steps of the legitimation ladder.

A. I think you are right. When "the capitalist product is more and more of an intellectual property that you buy the right to use" (Massumi, 2015:22), *audience engagement and development strategies* rely on the fact that attitude such *I feel part of it* can create benefits without causing any structural changes to institutions, companies or the

economic model itself. For Ikea, our participation is preconceived in order to achieve the correct result. In our economy in general, various tutorials, side information or instructions are able to "superpose a desirable and an effective behavior" (León, 2016:408) as to generate what is called a normalized or *pre-designed behavior*. This makes our experience easy to be quantified, financialized and transformed into a product too. Creative work and participation are keywords in the way of how our economy is planned and has been functioning. For Richard Florida, the volunteer attitude (which reminds me of audience participation) becomes an intrinsic motivation for creative professionals.

Culture is
the commodity
that sells
all the others – situationist slogan

G. As Claire Bishop (2012:91) states in *Artificial hells*

> *'Turn the "passive spectator" into a "stimulated spectator" or even "spectator-interpreter" through the manipulation of elements in kinetic work was, in their eyes, a question of requiring the viewer to fulfill a pre-existing set of options devised by the artist. As such, this merely replicated the systematized control exercised over citizens in the society of the spectacle, which organizes participation in something where it's impossible to participate. In the organization of this alienation, there is certainly no spectator free to stay purely passive, even their passivity is organized; without a choice not to participate, it replicated this structure wholesale.'*

A. Institutional contexts provide pre-established forms of collectivity through rituals and spatial disposition/separation. Institutions give very little room to play with your actual implication to a situation in

the name of assuring a certain quality of their content. Additionally, museums and their educational or correctional labor already implied a certain behavior that is not easy to be questioned in the same way we cannot question certain behaviors inside a temple. Whatever happens to be inside the museum is legitimized by it. So yes is there a *freedom to interpret*? "It could be only by using a certain language, which institutions permit" (Massumi, 2015:175). That is one of the reasons viewers feel uncomfortable inside museums when they cannot behave as they were supposed to, perceiving it as a lack of information. That is why when viewers say *I could have done it too* it sounds like a childish reaction to an exclusion from the discourse as you mentioned before. Museums as an interface of knowledge are guiding toward an effective experience and even if we think that we participate, what we actually do is interacting. "Acting politically today seems to translate into acting within the terms and conditions of which one is part" (*ibid*:221).

(*See image page 87. Introducing Museum aesthetics to a local shop*)

G. As spectators, are we then playing with the algorithm or just with the interface? The spontaneous reactions provoked by the contact with artwork or by the interaction is pretty much numbed. As Bifo (2015:177) said, sensibility (and thus spontaneity?) is a surplus that cannot be reduced to an algorithm. Then, we perhaps need to create another space, beyond the algorithms and beyond the interfaces. Could this maybe lead to some kind of sensitive contemplation of our own actions, a state of consciousness, a time-space of suspension?

I can nevertheless think about many examples of Museums and institutions' attempts to set the experience or the ecology of exposition-making more open to the viewer's interpretations, less defined in a predetermined path. I read this attitude as an invitation to a more dialectic participation, as a way to destructure the feeling of being excluded from discourse. The proliferation of possibilities allows us to find our own. But, at the same time, the proliferation of possibili-

ties produces a de-signification, a fuzzy state of ambiguity. In the loss of any predetermined structure, what it should be guaranteed is the freedom to not intervene, the creation of a safe space within time, for contemplation without action, for suspension, *a meditative mode of consciousness.*

A. The proliferation of possibilities you just mentioned reminds me of "the coexistence of contradictory possibilities" (Byrne and Domela, 2008:2), within the project of Martha Rosler's Library. The authors wrote that those possibilities could make visitors wonder about their relationship and responsibility toward the artwork, producing a kind of self reflexion on engagement and agency. Regarding that openness of the work, Martha Rosler indicates that "what I want people to think is *I could do that*. Yes, you could, please do!" (*ibid*:11).

Boris Grois in his book *Going public*, points out that the political dimension of Art is more related to the decisions that in the first place will drive to the emergence of the viewer. Therefore, if now viewers were brought together to add content, what about the political dimension of spectatorship then? What about people that didn't achieve effective behavior or others that finally choose the desirable behavior? Is a personal failure or a tutorial error? Is that failure makes some people feel alone? However, Massumi (2015:164) states that "you can be a collective by your own" and reminds us of Deleuze saying that *even one person alone in his writing desk can be a collective*. Being alone sometimes doesn't mean you are not participating, instead what you may do is to boost different relations to happen and enable participation for others. "The incitation to always communicate, the imperative to participate, the constant solicitation to interact can be an enslavement. It's becoming more and more part of the necessary work of capitalism. [...] Solitude can, in fact, be a relational antidote to that" (*ibid.*:163).

We need to think seriously if real participation can emerge out of any structure or device and how. Those tools reproduce a situation by input and output. They give access to decisions that affect the next

input or output. This kind of participation entertains our appetite for communication and knowledge, as much it educates us in this kind of aesthetic experience. As Museums do.

G. If I do have to imagine a parallelism, a proportion, between algorithm and interface, thus between participation and interaction, I might say that the technological metaphor which allows me to figure out the middle point is the *Open Source*.

Open source goes beyond the algorithm and its predictability, its predetermined scheme. It is instead a match of singularities, an encounter of singular intelligence, spontaneities and independent cognitive work(er)s, gathering in order to produce a circular and accessible knowledge. Open source is a creation of conjunctions, collective participation, an open building process of potentiality and empowerment. "Open source practices have been the manifestation of the struggle for the autonomy and self-determination of cognitive work" (Bifo, 2015:194).

A. Massumi (2015:165) suggests to "...get away from thinking about *being active* in the sense of *doing something* and focusing instead on the in-act of *something doing*. [...] To co-compose is to allow for the possibility that we cannot know in advance where the collective value of the project resides." The way the Open Source movement operates online is similar to the attitude Massumi is describing to us above, operative but not acting out. Do you remember the person who suddenly became a symbol when he decided to just stand still in *Taksim Gezi Park*? Erdem Gunduz stood still in the square after the violent response of the police toward protesters in Istanbul, in 2013. On beautifultrouble.org, the artist declared that it was not a premeditated action, but he also acknowledged that he understood very well, where he was located and what it could be enacted by that. Actually, his decision to stay inactive as a response to the brutal police violence got a great impact. If we think of participatory projects as propositions or open-ended situations, then we could trigger our individual implication to the event. *Sometimes it is better to stop acting*. It is better to think

that you are inside the event and not that you are acting for the event.

G. From this assumption, I think *Open Source* praxis matches. *Can we see OS as a Standby mode*? As a simple invitation to participate, to contribute and not as a repetitive constriction to be (inter)active? Can it be seen as a recipient of actions and non-actions, an open possibility to play with the implication of a given being, as an open time process? It counterposes the DIY Ikea's philosophy, embracing the DIT ones. It recalls the binomial togetherness/loneliness of your Massumi's quote: starting from the loneliness of your computer you are enabled to actually participate and interact with collective intelligence, standing back from the algorithm, exponentially producing potentiality.

A. Reading more about objects, subjects and relations from Massumi's book *Semblance and Event* we may question the fact that participation is inhabiting the actual movement of a viewer in front of a stable thing. Are we sure that the thing is stable? Or, what if this thing was able to move in front of us. By that, I don't mean that the item is physically moving, but to have an ability to get transformed into something different from what it was created for. After all, isn't that the essence of art? To transform what is in front of us and give us innumerable opportunities to see in different ways. Can this so far bring us to an urge for letting things move or do?

(*See image page 91. El Viaje -2019- Aragon TV channel*)

On 1/1/2019 the Aragon TV, a local Spanish channel, chose to show *El viaje*[44] on prime time. For almost 4 hours the spectators could enjoy the whole trajectory (218,39km) of the train line from Zaragoza to Canfranc[45]. The audience rate was 6,7%, over 230.000 spectators were in front of the TV much more than other national channels[46]. Aragon TV program was not presenting a specific place, neither was describing an experience and there was no possibility to interact. Contrary to other television programs it was a real-time (concerning duration) transmission of a trip, with no narrative involved, allowing

the landscape to move using a simple one-channel video. The vanishing point of that experience resides in the duration. More than observing the passing landscapes, viewers were invited to extract their experience out of what they couldn't see.

G. This makes me think about contemplative movies. The time-space suspension in the narratives such as Ozu's empty fields, Lav Diaz's long shots with no cuts are Deleuzian *Fragments of pure time*. The diegetic time is apparently interrupted, we are left with this excess of time-space, to be contemplated, to be analyzed. When you watch Lav Diaz's movies on the big screen, you get lost in his giant forest settings. The camera is still for 10, 15, maybe 20 minutes; you got the chance to explore the frame, to enter inside, to inspect the people going through. This apparent Standby moment allows consciousness, allows the viewer to intimate participation by a time suspension...

A. 'Art is constructing artifacts–crafted facts of experiences' (Massumi, 2013:57), where certain aspects of natural perception are being presented and some actual potentials are suspended until they will come out. This kind of suspended thing inside the image is what people could see on the *Standing Man*. The *Contemplative movies,* the *Slow television phenomenon* or the *Open source technology* share connotation over a kind of resistance through inactivity or stillness against rapidly imposed progress. But if we consider things we see as suspended in order to activate the potentiality of things we don't see, then we may think of inactivity more than just an aesthetic value. In that sense, we can claim more occasions where the audience is free to join, not in a preconceived and controlled (non)movement and interaction but instead in the benefits of the things (non)moving.

Looking into Guattari's *ecological praxis* it could be possible to imagine a model of organization that will be more like a process and less like a

[44] In English: the voyage

[45] http://alacarta.aragontelevision.es/programas/el-viaje-2019/ (Accessed: 2/4/2020)

[46] It is not the first time that something similar happened. In 2009 the Norwegian Television emitted *Bergen Line*, that was showing 371 km for 7h. The audience rate reached 20% and an average of 176.000 spectators. Those programs are inspired by Andy Warhol's idea of the slow-television phenomenon. Warhol in his work Sleep (1964), was showing to tv viewers the poet John Giorno sleeping for 5h and 20m.

system. I believe that participation doesn't need words in order to be communicated. Within a process, participation should emerge as a necessity or an immediate collectivity formed under certain constraints. Choices within that process should challenge the personal implication in the event. It is a long time now that participation is not happening in spaces designed for that reason, in the same way that democracy doesn't reside inside the parliament.

Participation is precarious as all types of labors nowadays are. Precarization is a symptom of mechanization, deterritorialization and financialization, under which participation also falls. This takes us back to the *Ikea effect* and another aspect of the consumer experience.

Through the research on Spectatorship, we started seeing the viewer as co-composer on specific occasions, enabling constraints of the viewing activity in order to allow the situation to act itself out through the audience. But we shouldn't look at spectators as if they were becoming artists or producers. This may bring us back to fake-sharing authorship. The situation as a process will no longer be linear guiding us from A to B and C, instead it would be composed by A, B and C's in a state of suspension, waiting to be acted through the viewers. What if we forget our roles for a moment, observe whether it is time to stand still and capture the collectivity while this is being temporarily assembled...

Welcome to my Channel
By Olga Martí Prades

I. Unfortunately only two spectators came. During a conversation in April of 1976, after an exhibition that brought pieces from the latest artistic practices and experimental independent film together at the Ondar art studio in Madrid, a spectator pointed out one of the perceived problems with the development, organization and attitude of the artists that participated in the exhibition[47]. It was what he called the problem of self-absorption: "It's not just you speaking and the receiver remaining completely passive," he said. "It's a problem many people have, they start talking and the only thing that matters is talking, not maintaining communication, but just being received, not them receiving"[48]. In this way, one of only two spectators at the event ("unfortunately, only two spectators came," read the transcript for the act) pointed out, among other things, the need for a certain selection (or more precisely, auto-selection) of the artists in the exhibition in order to avoid disinterest or lack of information among possible attendees. Something that Tino Calabuig, artist in the exhibition and one of the five participants in the work session that April of 1976, in an exercise of unprecedented sincerity, would settle: "I would draw from the premise of telling you that of everything seen, 90% is shit and we could end there, because saying anything else is just inventing (...)."

The problem of self-absorption, conceived in this way and ten years after the publication of *The Society of the Spectacle*, was related to the desire, above all, to speak, say and show, thus demoting the other, the audience, those who supposedly should not just receive but also participate, to an

[47] *Films/Arte Documentos* was an "Informative Exhibition of Films and Documents" organized by J.M. Gómez and Eugeni Bonet that took place in Madrid from 5-10 April 1976 and then in Barcelona. It included the participation of artists like Francesc Abad, Jordi Benito, Eugeni Bonet, Grup de Treball, Antoni Miralda, Fina Miralles, Antoni Muntadas, Pere Portabella Carles Santos, Pedro Almodóvar, Isidoro Valcárcel Medina, Nacho Criado, Tino Calabuig and José Miguel Gómez, among others. Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1964-1980.* Madrid: Akal. A work group was held on 10 April in which Eugeni Bonet, Tino Calabuig, Isidoro Valcárcel Medina, José Miguel Gómez, Nacho Criado and two spectators participated.

admittedly confusing plane. Therefore, at the session we're referring to in 1976, when the subject of the lack of public participation came up for pieces like Eugeni Bonet's *Texto I*, a film that questioned spectators in order to complete a variety of actions, the only two spectators pointed to the matter of inhibition: inhibition occurs, they said, when something is not normalized or programmed and they affirmed that participation was greater with more programming. "There is less participation when you leave a lot of uncertainty, no one participates, there is total inhibition," said the spectator.

In addition, in the words of the two spectators (who were students according to the transcript), breaking away from self-absorption also occurred by focusing on *the environment in which things happen*. In other words, focusing on the need for efficient outreach to reach sectors that may be interested. The audience at the exhibition, as pointed out by all the participants in the conversation, had been limited and restricted, except at Pedro Almodóvar's films, because he has a personal charm and encouraged people, and they were also already attractive, they were fun. Trying to determine the cause of the low attendance, our spectator referred to the fact there had been a failure in communication, while for Isidoro Valcárcel Medina, another of the artists participating in the exhibition as well as the work session, it was instead due to a general disinterest, explaining: "I say this because a girl who came with me the other day hand-wrote three large signs and hung them up at the film school. One of her classmates came the next day, said he was going to get a coffee and never came back (...)."

II. Spectators with spectators. I clearly remember the morning of the deliberation for the first competition for spectators, *Audience18*. I had fractured a bone in my right leg during a fall after overexerting myself in dance class. I was in bed, in a windowless room, with my leg raised and my laptop resting on it. I had months of a variety of doctors, immobilization and misery

[48] The citations from the conversation that followed the exhibition correspond to the transcription that forms a part of the exhibition documentation, available from the Archivo del Centro de Estudios y Documentación Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA: Bonet, E. & Gómez J.L. (1976). *Una conversación* [Paper – transcription 12 pages] A.JBE.006. *Films / Arte. Exhibition documentation* (38-page dossier). Archivo del Centro de Estudios y Documentación Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA.

ahead of me. Along with my laptop and leg, thinking about what to do in the coming months, were different unread books in order to continue some unfinished text. Then, I opened Instagram, Twitter and Facebook, getting lost in their windows, suggested friends' pages to like and indiscriminately liking their images, rhizomatic links, memes and videos. Among the posts, the deliberation for *Audience18*, a project by Aris Spentsas, Rosana Sánchez and Raúl León that I had heard about, followed on social media and which that day was going to decide which candidate could complete their project as the best spectator. Timidly at first, but then gradually gaining confidence thanks to my windowless room and lack of witnesses, I dedicated the rest of my morning, transparently and absorbed in my surroundings, to wasting time on the Internet alone, as Kenneth Goldsmith says, and freely entering and leaving the live broadcast of the event, his profile and others, of course. And that's how I saw a phrase on his wall, a sort of statement, that said: "The artist is tied to his work. The curator is tied to the result. The institution is tied to its image and language. The spectator is the only one that's truly free to work." I found the phrase defining of my situation and myself, willing to step out for a coffee at any moment and never return. That is how I endured that first morning of forced inactivity, in a state of grogginess but happy in my invisibility. And it wouldn't be until weeks later, through a chance meeting, that I would realize that my unproductive but happy morning hadn't been free of witnesses. Far from it. Each time I entered the live deliberation was visible on the channels it was broadcast on by those broadcasting it. No invisibility, no going to get coffee without someone then bringing it up in the first conversation or work session, no wasting time alone and without being seen. So, can a spectator ever really be free to do their job like that phrase said? Is there a way to be invisible, to disappear, go unnoticed, leave for coffee and never come back?

III. Always leave. More than forty years after Guy Debord's work, according to some theorists, thinkers or artists, today's society would no longer be the society of the spectacle, but rather the society of the performative. At a conference titled *Presencia y Desaparición*[49] and

citing artist and researcher Bojana Cvejić, scenic arts researcher José Antonio Sánchez (2015) referred to this type of society as that in which we are all actors or performers and in which we are constantly acting to "stay alive in the circulation of goods." Sánchez noted that there is no longer anyone who watches, but that "we're all moving forward in a movement that simply sparks interest." In this sense, in his book *Salvajes de una Nueva Época*[50] (2019a) and his article *La Sociedad Performática*[51] (2019b), Carlos Granés explained that there no longer seems to be spectators for so much spectacle. If the vanguard broke down the barrier between spectators and actors for life to become art, he explains, "social networks have broken down the barrier between consumer and content creator, making us all creators of spectacle" (2019a:21). For the Colombian anthropologist, the overabundance of YouTubers, influencers and more bombard the cultural and political universe, competing for the prize, i.e., the other's attention. And this is where we can resume, go along with and reiterate the words of our two spectators in 1976 regarding the problem of starting to talk with the sole objective of being received... although now adding the speech with its convenient formula: Welcome to my channel. Subscribe and hit like.

In our current society, no longer that of 1976, our only two spectators would be surprised that information is not only flying at us constantly and –whether we like it or not– reaching our screens and heads in the most subtle of ways, but we have internalized performance standards in such a way that the audience acts and participates like they are supposed to, in other words, according the pre-established guidelines that operate on every level. In his article *Choreopolice and Choreopolitics*: *or, The Task of the Dancer,* André Lepecki (2016) refers to the introjection of the social control suggested by Deleuze and affirms that control societies no longer function by confining people, as occurred in disciplinary societies in schools or prisons, "but through continuous control and instant communication" (Lepecki, 2016). Lepecki explains that the proliferation of security cameras and the transformation of cell phones and person-

[49] In English: Presence and Disappearance

[50] In English: Savages of a New Age

[51] In English: The Performative Society

al computers connected to the Internet have turned into systems to continuously monitor and follow our movements, tracking and preconditioning "freedom from within by subtly providing pathways for circulation that are introjected as the only ones imaginable, the only ones deemed appropriate" (Lepecki, 2016). The researcher gives an example and describes a performance by artist Tania Bruguera at Tate Modern in London in 2008. The piece, titled *Tatlin's Whisper #5*, is defined by Lepecki as an investigation of the choreographic dynamics between the police and the public in a control society. It is a study belonging to a series of performances that she calls *Arte de Conducta* and which, just like the film *Texto I* by Eugeni Bonet could be, is fundamentally an investigation about behavior. And, while in the latter case Bonet didn't expect any reaction from the public, which is what happened, (nobody said their name when the screen asked, nor did anybody get up when told to), in the case of Tania Bruguera, the orders and actions of the two police officers on horseback that moved the audience from side to side always accomplished their objective despite taking place, as Lepecki points out, within a structure like a museum. What André Lepecki affirms and concludes is that while the public's reactions to experiencing power in a real situation can vary greatly, in the museum, everyone obeyed, which would reveal the already controlled behavior of the public. Thus, Lepecki concluded that our movements are preconditioned even "in the most *experimental* of environments, the museum of contemporary art" (Lepecki, 2016).

The question that arises, here and now, again and again, would once again link the figure of the spectator, the concept of freedom and that of movement: what can we do? In this sense, in the conference *Presencia y Desaparición* that we mentioned, José Antonio Sánchez (2015) suggested the existence of several options that could serve as an alternative to this preestablished and introjected circuit. Alternatives that would ultimately mean a stop, an interruption, a type of rift to take the time necessary before being watched and listened to while we just move. Among the alternatives listed were the confrontation of the logic that forms hegemonic reality through theatrical/artistic practices; protest by saying and being; detention and contemplation, a form

of extreme resistance that should not be understood as regression, but rather a way of mobilizing thought; or, finally and perhaps the most extreme form, simple disappearance.

In this way, disappearing, leaving, forming part of the group of discreet people with little or no interest in displaying themselves first and foremost, opting for the desire to contemplate, to move slowly and not be seen, could almost be considered a subversive and dissenting act, whether it comes from an artist, spectator or neither of the two. Disappearing would thus be understood as a form of nonconformity and abstraction from the incessant noise and movement that surrounds us. In other words, a type of self-absorption that today is transformed into a radical resistance exercise. Disappearing would be going or, better yet, leaving: "quickly or discretely departing or vanishing" ("Irse o ausentarse con presteza o disimulo", definition in Spanish) says the Real Academia Española in one of the entries of its online dictionary for the Spanish *largar*. "No matter what happens, the right thing is to leave," Enrique Vila-Matas occasionally says in interviews or in the lines of his books. "Leave me in peace! I won't be long, I never take very long... / And while the Abyss and the Silence keep me waiting, I want to be alone!" concludes Fernando Pessoa in *Lisbon Revisited* (1923).

Leaving, whether or not it's to get a coffee and never return, has never been so enticing, so irresistible, so silently revolutionary.

AUDIENCE18 - 1st international call for audience

Every *call for proposals* has its own viewers, it is those people who present themselves by accepting the terms and conditions of each call, professionals and experts in Arts whose creative labor nourishes themselves but also that same mechanism. Actually, when the majority of the artistic production is being administered by *call for proposals*, the people behind those *Calls,* who support, edit and judge, are those who are actually able to have a look at the work of contemporary artists. Spectators are constantly being displaced by a group of specialists in *Arts and Finance*, who are paid to shortlist the best proposals.

Audience18 aimed to share one of the financial tools used by art professionals. Our spectators were the participants (14 proposals from 5 cities), the administration of the university and all those people who helped us with the communication or we had to convince in order to raise money for the award, to get a signature, gain time and support. *Audience18* was produced in collaboration with the Fine Arts Department and the Master's Degree in Artistic Production of the Polytechnic University of Valencia. The resolution was held live online at Ciudad Prohibida and on UPV Radio. The members of the jury (Carmen Armenteros, Manuel·la Giner, Sergio Martín, Enrique Garcia, Micaela Maisa, Miguel Benito) were students, who attended a parallel seminar given by Juan Martin Prada.

The following essays are written by Sergio Martín and Enrique Garcia as a result of their experience during the deliberation act. In the following pages, both authors are questioning an *out-of-date* model of spectatorship, which is still proposing the conditions that shape the role not only of the audience, but also of the institutions, art market and exhibition spaces.

The Challenge of Distance: notes on the relationship between the spectator and the object and the modern museum

Enrique García

When discussing a genealogy of the spectator[52], the etching from Abraham Bosse, *Les perspecteurs* (1647-48), is the key because it illustrates one of the requirements of the modern spectator: distance. This question is tied to perspective, as seen in the sixth definition in the Real Academia Española dictionary (2019) for the Spanish *perspectiva*: "View, in theory considered the closest to reality, which is favored by the distant observation, whether in space or in time, of any act or phenomenon" ("Visión, considerada en principio como la más ajustada a la realidad, que viene favorecida por la observación ya distante, espacial o temporalmente, de cualquier hecho o fenómeno," definition in Spanish). Another essential condition for the modern spectator is disinterested contemplation. Aurora Fernández Polanco affirms that western aesthetic discourse emphasizes three key moments that shape three spectators who together begin modernity. From these three, she takes: "from Pythagoras, that they do not attend the games to sell; from Lucretius, the painful exercise of reflection; and from the idealist aesthetic, the fact that the aesthetic idea helps us 'think more'" (Polanco, 2012:64).

Now, why are these two requirements, distance and disinterested contemplation, fundamental in the figure of the modern spectator? The answer lies in the structure of large public museums. Most began to arise in the 18th century and, to a large extent, grow from large private collections; displayed symmetrically and chronologically to allow a better comparison between styles and to see the evolution of the history of art without distraction, thanks to a signage system that directs spectators through successive blocks logically and rationally. Therefore, the modern spectator has a passive aesthetic experience

dictated by museum specialists. Furthermore, this assures a chaotic accumulation of objects is avoided and improves the visual experience. So, museum architecture is one of the main factors that contributes to artistically and civilly disciplining the audience that enters. And the *white cube* is the obligor in this regard. Let's remember that Arnold Bode established the basis in the first edition of *Documenta* in 1955 as an immaculate space where the public, presumably free but silently disciplined, contemplates and loses themselves, from a distance, in the works of art displayed there. As far as the silence of the spectator, the CCCB documentary *Soy Cámara #31. Don't touch, please* (19 October 2013) appropriately compares museums to churches, seeing the same mystic atmosphere in both spaces. Interestingly, the art rooms in the 18th century, the predecessors of large public museums, were the complete opposite of the majority of today's exposition spaces. Thomas E. Crow recalls a statement from Pidansat de Mairobert, an 18th-century art critic, about his experience in an art room, describing the atmosphere as "an abyss of heat and a whirlpool of dust" (Crow, 1985: 4) due to the noise of the crowd commenting on what they see and trying to make room for themselves in an asphyxiating space full of people. To summarize, if the museum is now a new temple, the spectator performs a series of rituals to contemplate the work. There is a certain theatricality in the expressions of the spectator when they stop to contemplate a piece until they can understand what it is that it is showing them. *Photographic Notes* (1959) by Hans Haacke is proof of this, where the artist records the poses and expressions of *Documenta 2* visitors.

This artifice is not without its relationship with the frames and stands that, as equipment, establish a boundary between art and life. Separate, the spectator finds themselves in front of an artistic piece in a passive attitude of immersion and seclusion produced by its contemplation. This reception process originates from the primitive ritual purpose of art. The spectator is distanced from the work by its aura, which gives it the prestige of being an original, lasting and once-in-a-lifetime object. This distance makes that which is seen something un-

[52] See Cuenca (25 April 2016) and Polanco (2012).

touchable and inaccessible; therefore, our gaze is all we have to form a connection with it. With respect to the division between art and life, through Proust, Walter Benjamin adds:

> *"Our age is infected with a mania for showing things only in the environment that properly belongs to them, thereby suppressing the essential thing, the act of the mind which isolated them from that environment. A picture is nowadays 'presented' in the midst of furniture, ornaments, hangings of the same period, a secondhand scheme of decoration... among these the masterpiece at which we glance up from the table while we dine does not give us that exhilarating delight which we can expect from it only in a public gallery, which symbolizes far better by its bareness, by the absence of all irritating detail, those innermost spaces into which the artist withdrew to create it."* (Benjamin, 2005:575).

In light of the aforementioned, how can we reduce the distance between the spectator and the masterpiece in a museum? Proposals can be considered from both the perspective of the spectator and the institution. In the case of the former, the documentary mentioned earlier, *Soy Cámara #31. Don't touch, please*, shows diverse reactions to the authority of the institution from this perspective. Setting aside those inept approaches to the work of art, there are other premeditated actions that touch and assault the object, between activism and vandalism. Faced with harsh institutional restrictions, the impulse to physically feel the piece, to take hold of it, increases. Furthermore, the museum has met the necessary conditions to give the work greater prestige, raising it up and distancing it even further from the spectator. It seems that prohibition attracts and, nevertheless, it can trigger something more than the simple act of touching. The impulse to approach the work increases when there is a security system watching over it. This surveillance is there because there are rules to follow and thus prohibitions. Therefore, the fact they exist is why there are people that try to or actually do things that go against the behavioral

codes within the museum which, when carried out, are subversive and challenge these protocols. The documentary looks at two cases in which people physically interfere with the work, from discreetly touching it to even stealing it. But all these practices have something in common: they allow them to stop being passive and controlled subjects to experience the work on a more carnal level. One of those cases consists of Uriel Landeros' direct interference taking paint to a Picasso piece. According to the artist, it wasn't an act of vandalism, nor insulting, nor destructive. It would have been if he had cut the canvas, but the main motive behind his actions against the painting was to produce, in his words, a "real change". So where does activism end and vandalism begin?

As far as the institution, it seems that it can let spectators be actors. If a museum used to demand a cabin, now it becomes a square. About these metaphors, Aurora Fernández Polanco adds: "Two metaphors appear to clash in these perceptive models: the cabin and squares, contemplation and distraction, self-absorption and dispersion." (Polanco, 2012:62). Is it even possible to establish a comparison with what philosopher Keti Chukhrov said? Chukhrov affirms that there have been two resistances to the complacency of the culture industry and bourgeois society's confidence in judging taste. On one hand, the modern stance: extreme detachment and transformation of the work as an object existing in its own right in extra-social conditions; on the other, the vanguard stance: dismantling art and life and making life the key to social transformation (Chukhrov, 2014). However, she affirms that these methods have lost their viability due to modernity falling into reductionism and the institution's success over any countercultural manifestation. So, is it possible to revolutionize the institution and the role of the spectator along with it? Or, even better, could we talk not so much about revolution but rather riots or frictions with regard to the modern institution-work-spectator relationship? What these matters suggest is, incidentally, asking why the structure of the *white cube* is so stable and why all resistance in this sense fades so quickly.

The Spectator: the unresolved theater

By Sergio Martín

What is a spectator? Or better yet, what is the spectator? A look at this figure justifies the decision made at Audience18, a project that allowed support for work by and for spectators. However, in spite of this, there is still an inside and outside for them and their relationship with artistic practice. It is therefore inevitable to analyze concepts like spectator, culture and art, but to what end? Why must we think about the spectator? And what possible role do they have in the artistic medium?

The common consensus is thinking about the spectator as a mere observer, a figure that only pays attention to the sensitive experience they receive in order to judge what is before them. When artists create, they expose themselves to the public at the exhibition and, most of the time, a large part of their success comes from popular acclaim. On the other hand, and despite the power of the spectator with regard to the market, they still don't seem to hold a place of value. They are the most desired and the most vilified. They are brought closer, pushed farther away, attempted to be bought; all of which occurs under the flow of the market and criticism. It is therefore worth reflecting, why should we think about the figure of the spectator?

"There is no theater without spectators" (Rancière, 2010:10), and from this, we must establish a maxim. It is not possible to create and for that to have an impact without sharing it. It has been affirmed on many occasions that artistic works are contemplated once they are presented and, at first, this premise should be accepted. For the most part, spectators determine what the cultural market offers, even

when a didactic deliberateness is proclaimed. So, how does that affect artistic creation? This usually goes no further than how far a spectator can go, but the audience also should not set the standard for what is possible. Therefore, it is necessary to think about the cartography presented through these questions.

In the 18th century, Friedrich Schiller proposed the need for education through artistic experience in *Letters on the Aesthetic Education of Man* (1794), balancing the human being's animal instinct with culture. Schiller's proposal is still valid in many artistic postulates, positions that argue in favor of the arts and humanities. But in lockstep with Schiller, one of the greatest concepts in the history of humanity also began to be stipulated: emancipation through Enlightenment. In *Answer to the Question*: *What is Enlightenment?* (1784), Kant proposes a way of thinking that has been plowed by authors like Descartes or Locke since early modernity. Enlightenment would be humanity's project for its own emancipation, which would fall in the hands of everyone when they reached their own coming of age (2007:19). But there are still obstacles: revolutions are not possible due to a demanded obedience.

In spite of this, the value of revolution is highly exploited, to the point that they are often seen as acts of heroism. But what do they really mean? They could be seen as inevitable agents of a linearity in the historical setting that only allow us to move forward, progress that anticipates its mistakes being corrected. Revolutions are usually supported by change and seen as a necessity of the time, a view that must be supported by the public when such revolutions occur.

From the Latin spectator, it means he who has the habit of watching and observing, thinking about his own experience in the environment, those that decide, but at the same time those under attempted control. In the late 19th century, Hippolyte Taine invented "the polypary of images" (Rancière, 2017:74) at a time when positivism discovered the multiplicity of circuits and stimuli that the brain could receive. Taine rejected the revolutionary masses brought about by "illusory"

images. It was said that there were too many images when, in reality, we simply feared there being "too much" and that made the bases of the social hierarchies tremble, an approach that sociologist Pierre Bordieau could share when he described culture as a tool for class division (Bauman, 2013:11). These distinctions were left behind, on the surface, throughout the social and cultural transformations of the 20th century. What was known as high and low culture simply transformed into an omnivorous offer, as Richard A. Peterson coined (Bauman, 2013:9). But this way of adjusting the concept of culture throughout history is also understood by returning to Enlightenment. For this project, culture had to be a tool for social transformation, a homeostatic civil engineering that, to this day, is still valid.

The majority of cultural productions are sold as a revolution, something that remains to be said, when in reality they are nothing more than a test of the value of what has been established. But this can even be seen in cultural industries like the audiovisual sector. Audiovisual productions talk about cultural diversity and crudely show off that they have quotas to meet it, when it's the market that controls the possibility of said diversity (Albornoz and García Trinidad, 2017:33). It's offered because there's a demand, and it's allowed in order to be able to abandon it. And that is what culture has become, an economic category of supply and demand, a product (Bauman, 2013:18). But this is something that's very digestible at this point. What is surprising is that those that criticize it profess it, they contribute to culture as a homeostatic market value that continues to distance artistic practices from spectators.

Here, strategies could be mentioned that try to involve the audience, looking for value in what is real by way of fiction, which is in essence art. Proof of this would be proposals for relational art, to give an example, but what value can this type of project have? The proposals offered currently, which seek to involve all institutions to overhaul everything mentioned above, try to arrange an activity in which the spectators find themselves immersed, something like flouting the (non-) myth of distance between institutions, artistic practices and

the audience. But the truth is that it exists, and this programming usually confirms it. From Kantian tradition, Rancière describes his concept of an emancipated spectator that inevitably means talking about masters, those people who must guide the knowledge of what he calls the uneducated. However, what the French philosopher proposes is that there is no such thing as an ignorant mind, since everyone is able to gain knowledge through their own experience and that both, the "ignorant" and the master, have to work without a vertical hierarchy (Rancière, 2010:17). Therefore, he proposes emancipation in this regard, a spectator that is in a position to educate themselves in order to understand the changes brought about by the aesthetic experience, but this entails making the arts no longer a pending subject in education systems. This means that roles need to be reviewed in the institutional and artistic mortar, from the curator to the artist. No one is exempt from contradiction, but they should at least be aware of it.

Therefore, the proposals received for *Audience18* have great artistic value, but if *1000 Things* was chosen, there's an approach. That is to not have any canon artistic ambition (as of today), thus making it a project in which the spectators themselves can take part without getting involved in the interests of any institution or artistic intentionality. The search for new aesthetic regimes is what makes art political, and with every step that has been taken in this regard, proposals have been created that have helped to understand and analyze the world a bit more. And it's within this sphere that an overhaul should be done, an environment that favors the transformation of the correlation between artistic practices, education and the audience, setting aside the myths that have auratized cultural production and work towards an emancipated community that would be a "community of narrators and translators" (Rancière, 2010:28). We need to think again. To mull over the art label as if it were a huge thought mechanism, offering tools with which to reflect on the world. A world that is full of spectators able to turn the theater into a cemetery.

Bibliografía / *Bibliography*

Stage Diving

Bourriaud, N. (2008) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora

Danto, A.C. (2010) *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós Ibérica

Deleuze, G. (1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós

Eco, U (1987) *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen

Gadamer, H.G. (2017) *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme

Jauss, H.R. (2002) *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós

Moles, A. (1968) "Peut-il encore y avoir des ouvres d´art?". En *Bit International*, n.21, Zagreb 1968

Ranciere, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial

We (all) are the Audience

Hutton, Margaret-Anne (2018) *The Contemporary Condition*: *On Writing Literary History of the Contemporary, or What is or was, 'the Contemporary,' and should we keep calling it that*?. Berlin, Sternberg Press

Bishop, Claire (2014) *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art*?. London, Koenig Books

Rancière, Jacques (2009) *The Emancipated Spectator*. London, Verso

Bourriaud, Nicolas (2002) *Relational Aesthetics*. Paris, Les Presses du Réel

Gaitán, Juan A. (2013) "What is the Public?." En *Ten Fundamental Questions of Curating,* ed. By Jens Hoffmann, Mousse Publishing p: 33-39

McLean Ferris, Laura (2018) "Inhabitation and Dialogue: Asad Raza". En *Mousse* Feb.-March p:242-248s

¿Y Si Fueramos Espectadores?

Lazzarato M. (2015) *Marchel Duchamp y el rechazo del trabajo*. Madrid: Casus Belli

Barikin A. and Papastergiadis N. (2015) "Ambient Perspective and the Citizen's Moving Eyes". En *Future Publics* (*The Rest Can and Should Be Done by the People*): *A Critical Reader in Contemporary Art*. Utrecht /Amsterdam: BAK/Valiz. p:90-115

Kunst B. (2015) *Artist at Work Proximity of Art and Capitalism*. Hants UK: Zero Books

Rosler, M. (2013) *Culture class*. Berlin / NewYork : Sternberg Press/ e-flux journal

Morris D. (2016) "Not now a conversation with Walter Benjamin". En *Afterall Journal* (42, 2) London. p:118-125

Podesva K (2007) "A pedagogical turn: Brief Notes on Education as Art". En *Fillip* 6. recuperado de
https://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn

Valcarcel Medina I. (2011) "Suspended Spectator". En *Ver sacrum*: *The death of the audience*. Vienna: Secession.

Sarmiento, A.J. (2015) *La clase de Beuys*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha

¿Hay Alguién Ahí?

Melville, H. (2018). *Bartleby, el escribiente*. WS.

Pastor, M. (2020). *Stage Diving. En ¿Y si fuéramos espcetadores*? *Aproximaciones críticas en torno al espectador después de AUDIENCE*18,

1ª *convocatoria internacional para espectadores*. Valencia: Editorial Universitat Politécnica de Valencia.

Warhol, A. (1964). Sleep.
https://www.youtube.com/watch?v=KaiEM2lUoZg

Praise for Inactivity

Berardi "Bifo", F. (2015) *AND. Phenomenology of the end. Sensibility and connective mutation*. South Pasadena (CA): Semiotext(e)

Bishop, C. (2012) *Artificial Hell*. London: Verso

Dickie, G. (1974) *Art and the aesthetic*: *an institutional analysis*. Ithaca, New York: Cornell University Press

Domela, P. & Byrne J. (2008) *Martha Rosler library*. Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art Ltd.

Durán, J.M. (2015) *La crítica de la economía política del arte*. Murcia, Spain: CENDEAC

Grois, B. (2010) *Going public*. Berlin / NewYork: Sternberg Press / e-flux journal

León, R. (2016) *La interfaz como sumidero*, recuperado de:
http://www.gredits.org/interfacepolitics/es/la-interfaz-como-sumidero-2

Massumi, B. (2013) *Semblance and event*. Cambridge, MA: MIT Press

Massumi, B.(2015) *Politics of affect*. Cambridge, UK: Polity Press

Moore, M.H. (1995) *Creating public value. Strategic management in government*. Cambridge, MA: Harvard University Press

Rosler, M. (2013) *Culture class*. Berlin / NewYork: Sternberg Press / e-flux journal

Spentsas, A. (2016) "Siendo espectador I. La experiencia del espectador como forma de participación no reglada". En *Telon de Fondo* 24(2) p:256-267

Steyerl, H. (2017) "If you don't have bread, eat art!: Contemporary Art and derivative fascisms". En: *R.Catlow, M.Garrett, N. Jones, S. Skinner, ed., Artists re:thinking the blockchain*. 1st ed.Torque Editions & Further eld.

Bienvenidos a mi Canal

Bonet, E. & Gómez J.L. (1976). Una conversación [Papel – transcripción 12 páginas] A.JBE.006. Films / Arte. Documentación de la muestra (dossier de 38 páginas). Archivo Centro de Estudios y Documentación Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA.

Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Granés, C. (2019a). *Salvajes de una nueva época. Cultura, capitalismo y política*. Madrid: Taurus.

Granés, C. (2019, 5 noviembre). "La sociedad performática". En *El País,* recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/11/04/opinion/1572888258_215459.html

Lepecki, A. (2016). "Coreopolicía y coreopolítica o la tarea del bailarín". En *Nexos. Cultura y vida cotidiana*. 6 de julio de 2016. Recuperado de https://cultura.nexos.com.mx/?p=10775

Parcerisas, P. (2007). "Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos". En *Torno al Arte Conceptual en España,* 1964-1980. Madrid: Akal.

Pessoa, F. (2019). "Lisbon Revisited (1923)". En *Suave es vivir solo*. Barcelona: Penguin Random house.

Real Academia Española (2014). Largar. En *Diccionario de la lengua española,* 23.ª *ed.,* [*versión* 23.2 *en línea*]. Recuperado de: https://dle.rae.es/largar?m=30_2

Sánchez, J.A. (2015, 18 septiembre). *Presencia y desaparición. En Experimenta sur. Conferencia llevada a cabo en Congreso de la Academia Internacional de Artes Escénicas*. Universidad Jorge Tadeo, Bogotá, Colombia. Recuperado de https://soundcloud.com/mapa-teatro

El Desafío de la Distancia

Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Tres Cantos, España: Akal.

Benjamin, W. (2012). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid, España: Casimiro.

Chuckhrov, K. (2014). *On the False Democracy of Contemporary Art*. Nueva York, Estados Unidos: e-flux. Recuperado de https://www.e-flux.com/journal/57/60430/on-the-false-democracy-of-contemporary-art

Crow, T. E. (1985). *Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris*. Yale, Estados Unidos: Yale University Press.

Cuenca, J. (25 de abril de 2016). *Óculus, frustum y la mirada del rey*. Conferencia llevada a cabo en la Fundación BilbaoArte Fundazioa. Cuenca, J. (Presidencia), Genealogía del espectador contemporáneo. Bilbao.

Marzo, J. L. y Rodríguez, A. (19 octubre de 2013). *Soy Cámara* #31. *No tocar, por favor*. [Archivo de video]. Recuperado de: https://vimeo.com/76943736

Polanco, A. F. (2012). "Ver a distancia". En *P. Martínez y Y. Aznar (Eds.), Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid, España: Centro de Arte Dos de Mayo. p:35-67

Real Academia Española. (2019). perspectivo, va. Madrid, España: Real Academia Española. Recuperado de https://dle.rae.es/?id=SkENGmm

The Spectator: el teatro pendiente

Albornoz, L., García Trinidad, M. (2017) *Diversidad e industrial audiovisual*: *el desafío cultural del siglo XXI*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S.L.

Kant, E. (2007) Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?". En *¿Qué es la Ilustración*? Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.).

Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.

Rancière, J. (2017) "El teatro de imágenes". En *Jaar, A. (Ed.), La política de las imágenes*. Santiago de Chile: ediciones/metales pesados.

Los autores / *The Authors*

Marina Pastor es profesora titular de la Universitat Politècnica de València en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes / *is an associate professor at the Sculpture Departement of Fine Arts at Universitat Politècnica de València.*

Evita Tsokanta se describe como observadora que trabaja en Atenas, Grecia, como educadora, escritora y comisaria independiente / *identifies as an observer who works as an educator, writer and independent exhibition-maker based in Athens, Greece.*

Goran Tomka como académico y practicante en el campo de la cultura le interesa tanto estudiar como traspasar las fronteras de lo social, ecologico, disciplinario y cultural / *is a cultural scholar and practitioner interested in studying as well as crossing social, ecological, disciplinary and cultural boundaries.*

Aris Spentsas investiga sobre la política del espectador y trabja como artista en el dúo rosanayaris en proyectos de artes escénicas y visuales / *is interested in the political econmy of the viewer and works in the field of visual and live arts with Rosana Sánchez.*

Raúl León es artista, docente e investigador visual, interesado en cómo las imágenes y los sonidos se articulan en los

ámbitos sociales, políticos, tecnológicos, legislativos, judiciales y forenses, produciendo un régimen de sentido hegemónico e incuestionable / *is an artist, academic and visual researcher, interested in how images and sounds are articulated in the social, political, technological, legislative, judicial and forensic spheres, as to produce a regime of hegemonic and unquestionable meaning.*

Carlos Martínez Baragán es profesor titular de la Universitat Politècnica de València en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes / *is an associate professor at the Drawing Departement of Fine Arts at Universitat Politècnica de València.*

Giulia Palomba es comisaria independiente e investigadora que trabaja en Italia / *is an independent curator and researcher, based in Italy.*

Olga Martí es artista e investigadora de artes escénicas y visuales / *is visual and performance artist and researcher.*

Enrique García Parreño es de Burriana y residente en Valencia, desde los ámbitos de la estética y la política, está interesado, respectivamente, en las relaciones arte-literatura y populismo-fascismo / *is from Burriana and lives in Valencia, he is interested in the relations between art-literature and populism-fascism within the fields of aesthetics and politics.*

Sergio Martín es un artista residente en València y sus intereses giran en torno a la (contra)Historia, la iconoclasia y la filosofía de las imágenes / *is an artist and lives in València, his interests revolve around (counter) History, iconoclasm and the philosophy of images.*

editado por/edited by: Aris Spentsas, Raúl León

Stage Diving· ¿Pero Esto Cuándo Empieza?· We (all) are the Audience· Decolonizing Audiencehood· ¿Y Si Fuéramos Espectadores?· ¿Hay Alguién Haí?· El Trabajador y el Espectador· Praise for Inactivity· Bienvenidos a mi Canal· El Desafío de la Distancia· The Spectator: el teatro pendiente· 1.000 Things

Editorial
Universitat Politècnica
de València