
LaBelle y el problema de la estética relacional: una revisión crítica

LaBelle and the relational aesthetic issue: A critical review

Úrsula San Cristóbal•

Taller de Músics Escuela Superior de Estudios Musicales

usancristobal@gmail.com

orcid.org/0000-0002-3809-9371

RESUMEN

En este artículo propongo una discusión de la idea del sonido como fenómeno relacional planteada por Brandon LaBelle en *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (2006). A partir de un análisis de las críticas que ha recibido el concepto original de estética relacional de Nicolas Bourriaud en el ámbito del arte contemporáneo, propongo reflexionar sobre los límites de este término en su aplicación a prácticas artísticas centradas en el sonido.

Palabras clave: Estética relacional; Sonido; Brandon LaBelle; Nicolas Bourriaud.

• Úrsula San Cristóbal es una videoartista e investigadora radicada en Barcelona. Formada inicialmente en la música, luego se especializa en arte contemporáneo y medios audiovisuales. Es doctora en Historia del Arte y Musicología por la Universitat Autònoma de Barcelona, con una tesis sobre el rol de lo sonoro en las obras de Marina Abramovic y Shirin Neshat, investigación por la cual recibió el premio extraordinario de doctorado en 2020. Ha sido profesora de música y audiovisual en la Escola Superior de Música de Catalunya, y es docente de asignaturas humanísticas en Taller de Músics Escuela Superior de Estudios Musicales (Barcelona). Es co-autora junto a Rubén López-Cano del libro *Investigación artística en música. Problemas, experiencias y modelos* (2014).

Recepción del artículo: 14-03-2022. Aceptación del artículo: 27-10-2022.

ABSTRACT

In this article I propose a critical review of the idea of sound as a relational force raised by Brandon LaBelle in *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (2006). Based on an analysis of the criticisms that Nicolas Bourriaud's original concept of relational aesthetics has received in the field of contemporary art, I propose to reflect on the limits of this term in its application to artistic practices devoted to sound.

Keywords: Relational aesthetic; Sound; Brandon LaBelle; Nicolas Bourriaud

I. INTRODUCCIÓN

La idea del sonido como un elemento relacional suele ser mencionada de manera informal en conferencias y debates sobre prácticas artísticas vinculadas al arte sonoro y a la experimentación sonora en general. Sin embargo, aún queda pendiente aportar un examen detallado sobre el concepto y sus posibles implicaciones. El propósito de este texto es introducir esta discusión a un público más cercano a la música y al arte sonoro, y para ello propongo una revisión de la idea del sonido como fenómeno relacional planteada por Brandon LaBelle en su libro *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (2006). A partir de un análisis de las críticas que se han hecho al concepto de estética relacional, originalmente propuesto por Nicolas Bourriaud, propongo reflexionar sobre los límites de este término en su aplicación a prácticas artísticas centradas en el sonido.

II. EL CARÁCTER RELACIONAL DEL SONIDO SEGÚN LABELLE

En *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (2006), el autor se ocupa desde un punto de vista histórico y teórico del arte sonoro a partir de 1950, considerándolo como fruto del desarrollo conjunto de las artes visuales y musicales. LaBelle no se limita a comentar una cronología de hitos y propone interesantes discusiones. Entre ellas se destaca el ideal del sonido como fuerza relacional. Esta premisa le lleva a estudiar el vínculo entre sonido y espacio teniendo en cuenta la dimensión social del fenómeno acústico.¹

El fundamento teórico de LaBelle es la estética relacional de Nicolas Bourriaud, publicada originalmente en 1998. A pesar de que el término ha sido criticado por varios autores como Claire Bishop, Anthony Downey, Hal Foster, Stewart Martin, Jacques Rancière, Joe Scanlan y Marcela Prado, en ocasiones sigue siendo utilizado sin mayores reservas². Bourriaud acuña este concepto amparándose

¹ Brandon LaBelle, *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (Nueva York: Continuum International, 2006), x.

² Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics», *October* 110 (2004): 51–79; *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Londres: Verso, 2012); Anthony Downey, «Towards a Politics of (Relational) Aesthetics», *Third Text* 21, n.º 3 (2007): 267–75; Hal Foster, «Chat Rooms». En *Participation*, editado por Claire Bishop

en la idea de «materialismo del encuentro» de Louis Althusser y la usa para teorizar sobre el arte de la década de 1990. Según Bourriaud, varias de las obras de este período abordan «nociones interactivas, sociales y relacionales»³, en las cuales el objeto artístico (si lo hay) no sería tan relevante como la experiencia colectiva que éste propicia. En un mundo donde los lazos sociales parecen estar cada vez más estandarizados por influencia de las tecnologías de la comunicación, las obras relacionales supondrían un «espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos [...] una utopía de proximidad»⁴. En otras palabras, se trataría de un tipo de arte que privilegiaría la relación intersubjetiva por sobre la contemplación.

El autor destaca que el artista fomenta esta experiencia intersubjetiva de manera gratuita, puesto que no hay ningún objeto que esté sujeto a intercambio económico. Uno de los ejemplos más citados por Bourriaud es Rirkrit Tiravanija, quien en la muestra *Aperto 93* de la 45° Bienal de Venecia ponía a disposición de la audiencia material de campamento y utensilios de cocina para que pudieran preparar su propia sopa⁵. Otro ejemplo es *Snow Dancing* (1995) de Phillippe Parreno realizada en el Consortium de Dijon, y que consistía en una fiesta de dos horas alrededor de objetos de diseño.

Para Bourriaud, lo relacional sería una herencia de las vanguardias del siglo xx, pero desligada de sus aspiraciones utópicas. LaBelle sigue esta línea en su investigación al señalar que las experimentaciones de Fluxus contenían una «promesa relacional»⁶. Para el autor, el arte sonoro estaría impregnado de esta perspectiva relacional y por ello considera que Bourriaud debería haberlo contemplado en sus escritos. Según LaBelle, el sonido es empleado «para crear las condiciones para diferentes experiencias del espacio y comportamiento sociales»⁷. Según el autor, lo relacional radicaría en las características del sonido, como pueden ser la espacialidad y la capacidad de generar múltiples puntos de escucha. Las prácticas de arte sonoro se encargarían de activar la relación entre el sonido y el espacio: «... la condición relacional del sonido se puede rastrear a través de modos de espacialidad [...] Esto sin duda se encuentra en el núcleo de la práctica misma del arte sonoro: la activación de la relación existente entre el sonido y el espacio»⁸.

(Cambridge & Massachusetts: Whitechapel & The MIT Press, 2006), 190–95; Stewart Martin, «Critique of Relational Aesthetics», *Third Text* 21, n.º 4 (2007): 369–86; Jacques Rancière, *Malaise Dans l'esthétique* (París: Galilée, 2004); Joe Scanlan, «Traffic Control: Joe Scanlan on Social Space and Relational Aesthetics», *Artforum International* 43, n.º 10 (2005): 123; Marcela Prado, «Debate Crítico Alrededor de La Estética Relacional», *Disturbis* 10 (2011).

³ Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006), 6.

⁴ *Ibid.*, 8.

⁵ Otro ejemplo similar del mismo artista es *Soup/No Soup* en la Triennale de París del 2012. <https://www.grandpalais.fr/fr/evenement/rirkrit-tiravanija-soupno-soup>, consultado el 11 de junio de 2022.

⁶ LaBelle, *Background noises...*, 68.

⁷ *to create the conditions for different experiences of social space and social behavior.* LaBelle, *Background Noise...*, 249. Esta y todas las traducciones que siguen son de la autora.

⁸ [...] *sound's relational condition can be traced through modes of spatiality [...] This no doubt stands at the core of the very practice of sound art—the activation of the existing relation between sound and space.* LaBelle, *Background Noise...*, ix.

LaBelle ilustra sus argumentos a través del análisis de algunas obras de Achim Wollscheid y Atau Tanaka que se valen del sonido para explorar una red de relaciones sociales. A pesar de que estos ejemplos funcionan mejor que los del propio Bourriaud para ilustrar la interacción, el autor no escapa a las problemáticas que trae consigo el concepto de arte relacional, las cuales sintetizo brevemente en el siguiente apartado.

III. CRÍTICAS

Lo primero que se puede cuestionar de este concepto son sus aplicaciones. Algunos de los ejemplos citados por Bourriaud no acaban de ilustrar sus planteamientos. Lo relacional puede estar claro en las comidas colectivas de Rirkrit Tiravanija, pero no lo está tanto en otros casos como las mujeres-modelo de Vanessa Beecroft o las ratas *Bel Paese* de Maurizio Cattelan. Por ejemplo, las denominadas performaces de Beecroft consistían en grupos de mujeres por lo general ligeramente vestidas y maquilladas de manera similar, que se instalaban silenciosamente frente a la audiencia a manera de un *tableaux vivant*, sin que se llegara a sobrepasar los límites entre el espacio de las modelos y el del público⁹. En este caso no se fomenta ningún tipo de interacción fuera de lo convencional entre la obra y su audiencia. Por el contrario, se apela a la uniformidad del comportamiento. Aun cuando la performance provoque un fuerte impacto en el público es difícil apreciar cómo se realiza la «utopía de proximidad» indicada por Bourriaud.

Para dificultar aún más la conceptualización de la estética relacional, Bourriaud enuncia muchas ideas que luego no desarrolla. Esta falta de claridad podría ser la causa de que lo relacional se haya convertido en una suerte de *umbrella term*. Prácticamente cualquier medio o manifestación artística se pueden considerar relacionales por el solo hecho de apelar a una experiencia temporal y colectiva. Por ejemplo, Paul Hegarty en su libro *Rumor and Radiation* propone el sonido como relacional, sin establecer un marco teórico sólido en torno al concepto ni discutir sus puntos débiles: «voy a sostener que el sonido desarrolla aún más esta idea de una base relacional, donde el sonido, las imágenes, el visitante, el auditor y el espectador interactúan entre sí y con la institución del arte, y con las expectativas de las piezas de video y / o audio»¹⁰.

La investigadora Claire Bishop ha propuesto una detallada crítica del concepto de arte relacional de la que quisiera destacar algunos argumentos. En primer lugar, la autora cuestiona la

⁹ Documentación sobre las primeras performances de Beecroft puede encontrarse en el sitio web de la fotógrafa Lia Rumma, colaboradora de Beecroft: <https://liarumma.com/exhibitions/vb26> Consultado el 4 de febrero de 2022

¹⁰ *I will be arguing that sound further develops this idea of a relational grounding, where sound, visuals, visitor, auditor and viewer interact with each other and the art establishment, and the expectations of video and/or audio pieces.* Paul Hegarty, *Rumour and Radiation: Sound in Video Art* (London & New York: Bloomsbury Publishing, 2015), 13.

supuesta novedad de la retórica democrática que suele acompañar a obras como las de Tiravanija, y cuyo origen se puede encontrar en las vanguardias:

La idea de considerar la obra de arte como un desencadenante potencial de la participación no es nueva; piense en los Happenings, en las instrucciones Fluxus, el performance art de los setenta y la declaración de Joseph Beuys de que «todos son artistas». Cada uno estuvo acompañado de una retórica de democracia y emancipación muy similar a la de Bourriaud.¹¹

Por otra parte, Bishop señala que las obras relacionales más celebradas fomentan los sentimientos de comunidad e interrelación sólo dentro de un colectivo específico:

los vínculos establecidos por lo relacional descansan demasiado cómodamente dentro de un ideal de subjetividad como un todo, de un ideal de comunidad entendido como unión inmanente. Hay debate y diálogo en una pieza de cocina de Tiravanija, sin duda, pero no hay fricción inherente, ya que la situación es lo que Bourriaud llama una «microtopía»: produce una comunidad cuyos miembros se identifican entre sí, porque tienen algo en común.¹²

Revisando testimonios de algunos participantes, la autora pone de manifiesto que la audiencia de estas obras suele pertenecer a un mismo espectro social, lo que evita cualquier tipo de debate crítico: «La microtopía de Tiravanija renuncia a la idea de transformación en la cultura pública y reduce su alcance al disfrute de un grupo privado cuyos miembros se identifican entre sí como público de galerías»¹³. Para la autora, la supuesta relevancia política de estas obras queda cuestionada pues privilegian un tipo de convivencia basada en un consenso utópico, evitando la fricción y el conflicto que son necesarios en una sociedad democrática y pluralista. Bishop cita una crítica de Jerry Saltz que plantea una pregunta pertinente: ¿qué pasaría si un grupo de personas sin techo se presentaran en las comidas colectivas de Tiravanija?¹⁴. Esto nos invita a pensar que la obra de arte y la institución que la alberga presentan suficientes marcas sociales como para definir qué tipo de público puede acceder a ella.

¹¹ *This idea of considering the work of art as a potential trigger for participation is hardly new—think of Happenings, Fluxus instructions, 1970s performance art, and Joseph Beuys’s declaration that ‘everyone is an artist.’ Each was accompanied by a rhetoric of democracy and emancipation that is very similar to Bourriaud’s.* Bishop, «Antagonism ...», 61-62.

¹² *the relations set up by relational rest too comfortably within an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness. There is debate and dialogue in a Tiravanija cooking piece, to be sure, but there is no inherent friction since the situation is what Bourriaud calls ‘microtopian’: it produces a community whose members identify with each other, because they have something in common.* *Ibid.*, 67.

¹³ *Tiravanija’s microtopia gives up on the idea of transformation in public culture and reduces its scope to the pleasures of a private group who identify with one another as gallery-goers.* *Ibid.*, 69.

¹⁴ *Ibid.*, 68.

Siguiendo a Bishop es posible apreciar que en la estética relacional no parece cuestionarse ni el tipo de relación que se establece entre la audiencia ni el sentido crítico hacia los vínculos sociales que imperan en el mundo del arte. Parece que lo que importa es que la audiencia haga algo gratis y en conjunto, y que la figura del artista se constituya como una celebridad que posibilita el encuentro. El historiador del arte Hal Foster ha criticado esta obsesión con el encuentro, señalando que no existe un proyecto real sobre qué hacer juntos: «La colaboración es la respuesta' [...] 'pero ¿cuál es la pregunta?'. Los colectivos artísticos del pasado reciente, como los formados en torno al activismo contra el sida, eran proyectos políticos; hoy, el simple hecho de estar juntos a veces parece ser suficiente»¹⁵. Desde este punto de vista, el arte relacional parece reducir la fuerza política de la colaboración a una microutopía donde la audiencia se encuentra a gusto con sus iguales, sin desarrollar ningún proyecto de relevancia social.

Considerar el sonido o cualquier otro elemento como relacional, parece más bien una estrategia para celebrar un tipo de prácticas que supuestamente se contraponen al arte-objeto manipulado por el mercado, y que apelan a la comunidad y a la creación de lazos sociales en una época de alienación. Si bien el propio Bourriaud advertía que los artistas relacionales no pretendían crear una realidad utópica «sino construir modelos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente»¹⁶, no fue lo suficientemente incisivo como para cuestionar el presunto carácter subversivo de estas obras, ni para percibir las contradicciones de su propio discurso. El filósofo Stewart Martin subraya que en las piezas celebradas por Bourriaud, el fetichismo mercantil sigue estando presente, solo que se traslada del objeto artístico a la interacción social, la que acaba convirtiéndose en «la amistad mercantilizada de los servicios al cliente»¹⁷.

Cuando LaBelle recurre al concepto de arte relacional, no deja constancia sobre las limitaciones del término ni sobre los aspectos criticables que he reseñado. Su manera de abordar las prácticas de arte sonoro que favorecen la interacción social presenta un sutil carácter celebratorio que acaba idealizando el poder aglutinador del sonido. Para LaBelle, lo relacional estaría vinculado a la capacidad de usar el sonido para fomentar la participación del público. Entre las piezas que menciona LaBelle para ejemplificar estas ideas, está la obra de arquitectura interactiva *Flexible Response* de Achim Wollscheid (Hattersheim, Alemania 2003), donde la fachada de un edificio de oficinas se ilumina al procesar en tiempo real los sonidos que son generados en el *lobby* por los trabajadores. Respecto a la interacción LaBelle dice lo siguiente:

Para Wollscheid, las cuestiones relativas a la interacción son de una urgencia apremiante, porque el arte ya no debe considerar al autor/artista como fuente de genialidad, ni al individuo espectador/

¹⁵ 'Collaboration is the answer' [...] 'but what is the question?' *Art collectives in the recent past, such as those formed around AIDS activism, were political projects; today simply getting together sometimes seems to be enough.* Foster, «Chat Rooms...», 194.

¹⁶ Bourriaud, *Estética relacional...*, 12.

¹⁷ *the commodified friendship of customer services.* Martin, «Critique of...», 379.

oyente solo como un receptor, porque la cultura y la sociedad contemporáneas ... son ahora más que nunca una condición de participación en la que la multitud, en lugar del solo individuo, es importante [...] Al convertir a los espectadores u oyentes en participantes activos, Wollscheid fomenta una sociabilidad de la interacción en la que los edificios responden [...] Wollscheid busca crear un sistema cuyo resultado no sea solo la escucha individual sino también la toma colectiva de decisiones. Al hacerlo, la obra produce una sociabilidad incierta, vaga y procedimental, donde el sistema en funcionamiento invita a mezclarse con la multitud pero sin un resultado prescrito: la audiencia se convierte en activador, el activador se convierte en participante, el participante se convierte en arte, reemplazando el aporte individual por la inercia colectiva.¹⁸

Las palabras de LaBelle nos traen a la mente la crítica de Foster. Parece que lo importante es la participación colectiva en sí, aún en ausencia de un proyecto social más sustancial. La participación se propone como una cuestión urgente porque se contrapone a las nociones de autoría y de contemplación individual de la obra, pero hay una serie de aspectos que quedan sin abordar: ¿Qué se espera de la audiencia más allá de accionar el mecanismo y escucharlo? ¿Qué tipo de vínculos sociales se construyen? ¿Cómo vivieron esta experiencia quienes trabajaban en el edificio? LaBelle no aporta información al respecto, ¿Por qué se reflexiona sobre la participación sin tener en cuenta lo que piensan los participantes? Por otra parte, Achim Wollscheid siempre figura como autor de la obra, tal como se aprecia en su sitio web, y quienes trabajaban en el edificio no son mencionados como colaboradores, lo que nos invita a pensar sobre cuál es realmente el rol que se le está asignando a la audiencia¹⁹. Hay otro aspecto que abre más interrogantes. Durante la noche, la parte interactiva de la obra era reemplazada por una composición de luces auto generada. Si la obra podía funcionar sola, ¿Qué aportaba la interacción más allá de la aleatoriedad? ¿Cuál es el sentido social de la participación?

En textos posteriores LaBelle mantiene esta lógica que vincula sonido y comunidad en terrenos que van más allá del arte contemporáneo, por lo que solo haré una breve mención. En ocasiones el sonido queda planteado como la respuesta a una pregunta que no acaba de concretarse:

¹⁸ *For Wollscheid, questions of interaction are of pressing urgency, for art must no longer look toward either the author/artist as source of genius or the individual viewer/listener as sole recipient, for contemporary culture and society ... is now more than ever a condition of participation whereby the multitude rather than the single individual is of importance [...] Turning viewers or listeners into active participants, Wollscheid fosters a sociality of interaction in which buildings are responsive [...] Wollscheid seeks to create a system whose outcome would not be only of individual listening but also collective decision-making. In doing so, the work produces an uncertain, vague, and procedural sociality, where the system at work invites a move toward mingling with the crowd yet with no prescribed result: audience becomes activator, activator becomes participant, participant becomes the art, replacing the individual input with collective inertia.* LaBelle, *Background Noise...*, 262.

¹⁹ Véase la web del artista «Achim Wollscheid - (Selected) Projects». <http://www.selektion.com/members/wollscheid/default.htm>. Consultado el 10 de julio de 2019.

Sugeriría que el cuerpo relacional del sonido es fundamentalmente el comienzo de una posible comunidad; una forma de pensar u orientar un acercamiento a la comunidad, como constituida por lo incompleto, la interrupción y el fragmento. Si hablar y escucharse es fundamental para dar forma a la comunidad, para trabajar con las preocupaciones que tenemos en común, entonces la participación en un paradigma acústico podría ayudar a fomentar las condiciones de confianza, responsabilidad y cuidado, sin acorralar la vida de la unidad en la forma de lo familiar y lo agradable.²⁰

Ciertamente las intenciones del autor son encomiables en su intento de destacar el rol del sonido y la escucha como prácticas sociales. Lo que resulta problemático es que el «cuerpo relacional del sonido» se plantea como si fuese la solución genérica para propiciar el diálogo en cualquier circunstancia. ¿Qué problemáticas específicas de la sociedad actual se pueden afrontar bajo esta aproximación, en qué contextos y a través de qué estrategias? Y sobre todo, ¿Qué limitaciones puede tener esta aproximación? El autor aborda ejemplos un poco más concretos en *Sonic Agency*, pero en este caso el foco de atención son prácticas de protesta social que no se centran únicamente en lo artístico.²¹

Por otra parte, LaBelle reitera algunos de los argumentos frecuentes en el discurso de artistas que se ocupan de performance y arte interactivo: renunciar a la autoría, integrar al público, convertirlo en un participante activo. ¿Es posible desplazar la autoría a través de la colaboración o simplemente se está usando al público para ejecutar la pieza? ¿Acaso la contemplación y la escucha son siempre actividades pasivas y es imprescindible que el público «haga» algo? Jacques Rancière es uno de los autores que ha criticado este lugar común en su conocido ensayo «Le spectateur émancipé»:

El poder común de los espectadores no reside en su condición de miembros de un cuerpo colectivo ni en ninguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada uno de traducir lo que percibe a su manera, de vincularlo a la singular aventura intelectual que los asemeja a cualquier otro en la medida en que esta aventura no se parece a ninguna otra. Este poder común de la igualdad de las inteligencias une a los individuos [...].²²

²⁰ *I would suggest, that the relational body of sound is fundamentally the beginning of a possible community; a way of thinking or orienting an approach to community, as being constituted by the incomplete, interruption, and the fragment. If speaking and hearing each other are fundamental to shaping community, to working through the concerns we hold in common, then engaging an acoustical paradigm might assist in fostering conditions of trust, responsibility, care, without corralling the life of togetherness into a shape of the familiar and the agreeable.* Brandon LaBelle, «Listening: A Relational Body». Conferencia inaugural presentada en el Social Acoustics research project, Litteraturhuset, Bergen, 5 de septiembre de 2018. https://socialacoustics.net/wordpress/wp-content/uploads/2020/02/LaBelle_Listening.pdf (Bergen: Litteraturhuset, 2018), 5.

²¹ Brandon LaBelle, *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance* (Londres: Goldsmiths Press, 2018b)

²² *Le pouvoir commun aux spectateurs en tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure en ressemble à aucune autre. Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus...* Jacques Rancière, *Le Spectateur Émancipé* (Paris: La fabrique éditions, 2008), 23.

Para Rancière es importante considerar la capacidad reflexiva de cada individuo y respetar la igualdad de las inteligencias. En ello radica la respuesta activa de la audiencia. Su discurso dista bastante de la aproximación de LaBelle que propone la importancia de la multitud por sobre el individuo. Pretender sustituir el aporte individual por la inercia colectiva como señalaba más arriba LaBelle, implica olvidar que la audiencia es una comunidad de individuos, cada quien con historias y reflexiones singulares que a su vez pueden encontrar puntos comunes dentro de la colectividad. La igualdad de las inteligencias y el respeto por la singularidad de los individuos son fundamentales para el trabajo en comunidad, y no suelen formar parte del argumentario del arte relacional.

IV. PALABRAS FINALES

Las críticas planteadas hasta aquí permiten plantear algunas cuestiones fundamentales: ¿Qué estrategias permitirían fomentar relaciones de diálogo crítico entre los miembros de la audiencia? ¿Qué procedimientos se pueden desarrollar para que el sonido fomente un entramado dialógico? Y esto nos lleva a interrogantes de otra naturaleza más controvertida ¿Puede ser que algunas de las prácticas de arte relacional respondiesen más a la necesidad de manifestar la superioridad moral del arte y de quienes lo crean en tiempos de crisis? Como ha expresado la artista Andrea Fraser: «Los artistas no son parte de la solución, son parte del problema»²³. Reconocer que somos parte del problema implica revisar los cimientos teóricos que sustentan nuestra práctica, cuestionarnos constantemente y generar estrategias para explorar alternativas concretas. Ciertamente la música y el sonido en una pieza de arte pueden fomentar una respuesta colectiva por parte de la audiencia y propiciar vínculos sociales. Pero si queremos apreciar en detalle la complejidad de estos fenómenos, es necesario replantearse la aplicación de conceptos como el de estética relacional.

V. REFERENCIAS

- Bishop, Claire. «Antagonism and Relational Aesthetics». *October* 110 (2004): 51–79.
- _____. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso, 2012.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- Downey, Anthony. «Towards a Politics of (Relational) Aesthetics». *Third Text* 21, n.º 3 (2007): 267–75.
- Foster, Hal. «Chat Rooms». En *Participation*, editado por Claire Bishop, 190–95. Cambridge & Massachusetts: Whitechapel & The MIT Press, 2006.

²³ *Artists are not part of the solution... We are part of the problem*. Sarah Thornton, *33 Artists in 3 Acts [Kindle]* (Nueva York: W. W. Norton & Company, 2014), 376.

- Hegarty, Paul. *Rumour and Radiation: Sound in Video Art*. Londres & Nueva York: Bloomsbury Publishing, 2015.
- LaBelle, Brandon. *Background Noise : Perspectives on Sound Art*. Nueva York: Continuum International, 2006.
- _____. «Listening: A Relational Body». Conferencia inaugural presentada en el Social Acoustics research project, Litteraturhuset, Bergen, 5 de septiembre de 2018. https://socialacoustics.net/wordpress/wp-content/uploads/2020/02/LaBelle_Listening.pdf
- _____. *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. Londres: Goldsmiths Press, 2018.
- Martin, Stewart. «Critique of Relational Aesthetics». *Third Text* 21, n.º 4 (2007): 369–86. <https://doi.org/10.1080/09528820701433323>.
- Prado, Marcela. «Debate Crítico Alrededor de La Estética Relacional». *Disturbis* 10 (2011). https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2011n10/disturbis_a2011n10a2/Prado.html.
- Rancière, Jacques. *Malaise Dans l'esthétique*. París: Galilée, 2004.
- _____. *Le Spectateur Émancipé*. París: La fabrique éditions, 2008.
- Scanlan, Joe. «Traffic Control: Joe Scanlan on Social Space and Relational Aesthetics». *Artforum International* 43, n.º 10 (2005): 123.
- Wollscheid, Achim. «Achim Wollscheid - (Selected) Projects». Consultado el 11 de septiembre de 2023. <http://www.selektion.com/members/wollscheid/default.htm>.
- Thornton, Sarah. *33 Artists in 3 Acts [Kindle]*. New York: W. W. Norton & Company, 2014. ■