



tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS



FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº8 2019



Estéticas participativas: aportes para situar el lugar del espectador en el arte contemporáneo¹

Participatory aesthetics: contributions to place the viewer's in contemporary art

DAVID RAMOS-DELGADO
Universidad Pedagógica Nacional (Colombia)
deramosd@pedagogica.edu.co

Recibido: 4 de noviembre de 2019
Aceptado: 22 de diciembre de 2019

Resumen:

En el presente artículo exploro una reflexión teórica centrada en la participación directa del espectador en la creación artística contemporánea, tomando como referencia la delimitación de las Estéticas Participativas. Para eso, propongo un recorrido conceptual, a partir de tres puntos de reflexión que toman distintas apuestas elaboradas en las últimas tres décadas. Uno inicial, centrado en la crítica institucional que posibilitó la emergencia del arte contemporáneo y que gira en torno a la obra, el museo, el artista y el espectador. El segundo punto se refiere a algunos anclajes teóricos de las Estéticas Participativas, que guardan relación con el arte participativo, las estéticas relacionales, dialógicas y de la emergencia. En un tercer punto me centro en el concepto propiamente dicho de las Estéticas Participativas y sus vínculos con los sujetos, los contextos y la ampliación de la creación artística.

Palabras clave: Arte Contemporáneo, espectador, estéticas participativas, participación.

Abstract:

In the present article I explore a theoretical reflection centered on the direct participation of the spectator in the contemporary artistic creation, taking as reference the delimitation of the Participative Aesthetics. For that, I propose a conceptual route, from three points of reflection that take different bets made in the last three decades. The first point is focused on institutional criticism that made possible the emergence of contemporary art and that revolves around the work, the museum, the artist and the spectator. The second point refers to some theories of Participatory Aesthetics, which

¹ La presente reflexión emerge de la participación como investigador adscrito a la Línea de Investigación "Di-sentir: Convergencia entre Arte, Política y Educación" del Grupo de Investigación Praxis Visual, el cual hace parte de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá-Colombia.

are related to participatory art, relational, dialogical and emergency aesthetics. In a third point I focus on the concept of Participatory Aesthetics and its links with subjects, contexts and expansion of artistic creation.

Keywords: Contemporary art, viewer, participatory aesthetics, participation.



1. A modo de introducción: Puntos del recorrido.

Si tomamos en cuenta la diversidad de propuestas de artistas producidas en el último siglo que van desde instalaciones, performances, *netart*, intervenciones en espacios públicos, hasta pinturas, dibujos y esculturas, puede resultar ambiguo y problemático pensar el lugar del espectador en el contexto del arte actual. De ahí que el presente artículo tome como eje de reflexión teórica elementos propios de una serie de prácticas artísticas, sin importar sus elementos formales o matéricos, que centran su mirada en la participación de los espectadores.

Como se verá, la idea de participación se elabora en sentido ampliado, más allá de las relaciones entre espectador-obra que están asociadas a la observación o la interactividad con una determinada pieza que produce un artista. Contrario a ello, se exploran las posibilidades de la participación del espectador en función de los procesos de creación, a partir de lo que he denominado como *Estéticas Participativas* y sus vínculos con el arte contemporáneo. Para eso, propongo un rastreo teórico que toma algunas elaboraciones de autores realizadas durante las últimas tres décadas, como por ejemplo Paul Ardenne, Claire Bishop, Nicolas Bourriaud, Grant Kester y Reinaldo Laddaga. Esta revisión tiene por objetivo aportar a la delimitación teórica de estas estéticas y contribuir a su debate y revisión crítica.

De esta manera, la reflexión que planteo se estructura como un recorrido, lo que no implica linealidad temporal, espacial o histórica; en cambio, se piensa como una serie de *puntos analíticos* que, al momento de ponerse en diálogo, abren nuevas perspectivas de construcción teórica. Cada apartado se presenta a modo de “puntos”, que hacen las veces de nodos para abordar diversas cuestiones que complejizan el concepto de *Estéticas Participativas*.

En un primer momento elaboro un *punto de partida* en el que señalo la crítica hecha a la institución artística moderna, en torno a las concepciones de obra, museo, artista y espectador, y las maneras como estas rupturas permiten identificar la emergencia del arte contemporáneo; esta discusión se hace en función de la vinculación directa del espectador en la creación artística. Posteriormente, sugiero una serie de *puntos de anclaje*, los cuales tienen que ver con posturas teóricas asociadas con las *Estéticas Participativas*; en concreto, me refiero a perspectivas sobre el arte participativo, las estéticas relacionales, dialógicas y de la emergencia. Estos puntos de partida y anclaje desembocan en un *punto de llegada*, allí me detengo en algunos elementos a tener en cuenta en la fundamentación de las *Estéticas Participativas*, centrados en preguntas por los sujetos, los contextos y la ampliación de la creación que resultan de estas prácticas. A manera de conclusión, el recorrido que sugiero conduce a pensar varios puntos que se muestran como posibilidades reflexivas sobre estas estéticas.

2. Punto de partida: Una entrada para las estéticas participativas

Arthur C. Danto (2001) sitúa la *Era del Arte* entre el Renacimiento -con la emergencia del concepto de artista- y el Arte Moderno, es decir, con las primeras vanguardias de finales de siglo XIX y primera mitad del XX, las cuales obedecían a una discontinuidad que rechazaba la representación mimética para centrarse en reflexiones sobre los sentidos y los métodos de la representación. En esta coyuntura de cambio de siglo, Reinado Laddaga (2006) ubica el arte moderno como un paradigma o “cultura de las artes que se formaba en el curso de la primera mitad del siglo XIX, cuyos contornos se encontraban ya definidos en el momento romántico pero que acababa de cristalizar en torno a 1850, cuando se constituía la figura de la vanguardia” (p.22).

Para delimitar la *Era del Arte*, Danto (2001) hace un contraste, en primer lugar, con el periodo de *La imagen antes de la era del arte* sugerido por Hans Belting, es decir, las imágenes occidentales cristianas desde la antigüedad romana hasta 1400 d. C. aproximadamente. Por otro lado, el autor delimita este periodo con el *Arte después del fin de la Era del Arte*, aquel producido en Estados Unidos y Europa a partir de finales de los años sesenta, etapa de transición entre el arte moderno y el contemporáneo. Debo aclarar que estas épocas no son deterministas, la transición hacia el arte moderno, pero también al contemporáneo, es progresiva. Siguiendo la reflexión que propongo a continuación, solo quiero hacer referencia a unos momentos de inflexión producidos en la historia del arte para poder situar las *Estéticas Participativas* en este devenir temporal. En este sentido, la perspectiva de Danto resulta pertinente para tal efecto.

Hecha esta salvedad, la *Era del Arte* -o mejor, el Arte Occidental- ha logrado instituir concepciones, discursos y prácticas alrededor de, primero, la obra en su materialidad; segundo, el museo y la galería de arte como escenarios estables para la recepción artística; tercero, el espectador como observador; y cuarto, el artista como genio, creador y productor de obras. Así, la búsqueda de la institucionalidad del “Arte” no es otra cosa que la emergencia de un arte autónomo sin otros fines, ya sean religiosos, rituales, gubernamentales, etc. Este hecho logró establecer la idea del “Arte por el arte” en la modernidad, instituyéndose en el propio contexto artístico y académico y en la sociedad en general, a partir del deseo de “lo nuevo” que caracterizó a las primeras vanguardias.

La relación hegemónica producida entre artista, espectador, obra y museo-galería, la podríamos vincular con la tensión entre la producción y la circulación. La primera, representada en la imagen de un artista que fabrica, por decirlo de algún modo, obras únicas e irrepetibles y, la otra, representada en la imagen de un espectador que visita museos o galerías de arte para su contemplación y consumo. Esta polaridad nos lleva a pensar en la verticalidad entre las duplas artista-espectador, obra-espectador y museo-espectador. Allí, el público se instala como un agente que se reduce a la recepción pasiva desde el acto de observar; como un consumidor de artefactos que, en ocasiones, son externos a la cotidianidad, la subjetividad, el contexto, etc., y deben ser contemplados en escenarios especializados; y como un sujeto, casi que impersonal, alejado del acto creativo, pues este último solo le compete a un artista.

Pero, concretamente ¿cuáles son las rupturas que nos presenta el arte contemporáneo a la luz de las *Estéticas Participativas* que aquí intento situar? Laddaga (2006), refiriéndose a un agotamiento de la estética moderna kantiana, en la que el arte existe

en su autonomía, la objetualidad de la obra de arte, en la genialidad del artista, y, sobre todo, en el privilegio que se le da a un *espectador silencioso* dentro de un museo, señala las nuevas preocupaciones que el arte contemporáneo trajo consigo. Es claro que la expansión que deviene del arte a partir de los años sesenta –siguiendo a Rosalind Krauss (1985) con su concepto de *escultura expandida*– implica que hablemos de elementos que no se habían tenido en cuenta en la producción artística en torno a las nociones de obra, museo-galería, artista y espectador.

En cuanto a la noción de obra, las prácticas artísticas contemporáneas le otorgan privilegio al proceso sobre el producto u obra material. Recordemos aquí movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX como el arte conceptual que, ya en los años sesenta y setenta, daban paso a lo que Ana María Guasch (2002) enuncia como el tránsito de “la forma a la idea”, es decir, un periodo que se engendraba en lo procesual y el uso del lenguaje. Para la autora, el arte conceptual concluyó la *desmaterialización de la obra de arte* o la *del objeto artístico*, tal y como Lucy Lippard (2001) lo refirió al hablar de las reflexiones y obras de artistas conceptuales -durante un periodo de transición de seis años, 1966 a 1972- como Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Lawrence Weiner, el grupo Art & Language, entre otros tantos.

Sin duda, la influencia del arte conceptual y otros movimientos de la época como el arte *povera*, el *pop art*, el *land art*, el *body art*, etc. han tenido gran influencia en las prácticas artísticas de las últimas décadas del siglo XX y lo que va del XXI, alrededor de la concepción de “obra”. Podemos decir que las producciones del arte en la actualidad se orientan a nuevos problemas visuales y conceptuales que trascienden el formalismo, privilegiando las ideas en torno a una determinada obra sobre las habilidades técnicas del artista y haciendo uso de recursos técnicos híbridos o no convencionales como las nuevas tecnologías, lo desecho o el cuerpo. Más allá de ser una cuestión de soporte o formato, el arte contemporáneo tensiona la correspondencia entre forma-contenido, priorizando a este último y dando continuidad a las rupturas que el arte moderno había iniciado alrededor del arte mimético y la representación.

En esta misma perspectiva, la exploración de otros espacios expositivos alternos al museo y la galería, también se nos muestra como parte de estas rupturas en relación con el arte hegemónico. Apuestas de artistas que toman nuestros contextos inmediatos o procesos que implican el espacio público para la creación, se vinculan con esta crítica y ampliación de las formas tradicionales de exhibición, pero también de producción del arte.

Siguiendo a Paul Ardenne (2006), a lo largo siglo XX y haciéndose más explícito en los años sesenta, se dio una diversificación de experiencias artísticas que abrían preguntas por los contextos y las realidades inmediatas en las que acontecían. Estas obras están vinculadas con una serie de *formas de expresión artísticas* que difieren de la obra de arte tradicional -según Ardenne- como prácticas del arte de intervención, arte comprometido de carácter activista, arte que se apodera de espacios urbanos o paisajísticos o estéticas participativas o activas².

El arte contextual cuestiona los espacios tradicionales del arte que crean una desconexión con lo real e inmediato. De ahí, la necesidad de un *arte circunstancial*

² Más adelante profundizaré en estas últimas, dado que es el asunto central de la discusión.

que escape de la representación y abogue por la presentación de la realidad (Ardenne 2006). Podríamos decir que este rechazo al museo y el creciente interés por estas prácticas en las últimas décadas dentro del campo artístico, no son otra cosa que la necesidad contextual que tiene el arte contemporáneo.

En cuanto a la pregunta por el espacio público como otra forma de pensar la crítica al museo, Paloma Blanco (2001) y Fernando Gómez (2004) describen el desarrollo del arte público en Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX. De esta manera, de las *esculturas en espacios públicos* producidas en los años sesenta y setenta, los artistas empezaron a preocuparse por unas prácticas escultóricas de *site specificity* y prácticas sociales de *arte público de nuevo género*. Más allá de preocuparse por la espacialidad de la obra, esto es, asuntos físicos como forma, volumen, proporción, etc. puestos en función de aspectos formales de la obra (esto sería el *site specificity*), el arte público se vincula con características sociales, políticas, históricas, en últimas, contextuales, de los lugares en donde acontecen, lo que implica la vinculación de los actores y comunidades que allí habitan y para cual está dirigida determinada práctica artística.

Estas experiencias comprenden lo que se denomina *arte público de nuevo género*, expresión que Suzanne Lacy (1995) acuñó a una serie de obras que empezaron a incrementarse a finales del siglo XX, como *The Great Wall* (1976), práctica artística promovida por Judy Baca, en la que se convocaba a comunidades afroamericanas de Los Ángeles para realizar colectivamente una serie de murales que narraban la historia “no blanca” de Estados Unidos. En este contexto, podríamos decir que el *arte público de nuevo género* problematizaba la noción de “lo público”, el libre acceso, las miradas críticas sobre lo que “nos compete a todos” y una actitud de acción frente a las relaciones de poder que allí circulan. La preocupación por este carácter y disputa por lo público del espacio, es lo que el arte contemporáneo indaga, desbordando el museo para salir de él.

Sumado a lo expuesto hasta aquí, otra de las discusiones alrededor de la ampliación del arte, se refiere al lugar del artista. Siguiendo a Laddaga (2006), la figura del artista creada en la modernidad, a partir de finales del siglo XVIII y delimitada en la primera mitad del siglo XIX con el romanticismo, se basa en el reconocimiento del trabajo artístico como práctica experta y de interés general. La autonomía del artista, su singularidad y su manifestación subjetiva materializada, configuraron unas formas de producción basadas en un objeto único e irrepetible, capaz de reflejar la expresión subjetiva del creador.

La crítica y desmitificación de esta figura del artista como genio creador no se hizo esperar. Desde algunos ejercicios de las primeras vanguardias como el *Dadá*, los *ready made* de Duchamp, hasta propuestas en los sesenta como las de Fluxus y otras más radicales como las de Piero Manzoni quien, en *Merda d'artista* (1961), vendía sus heces, apuntan a una sátira al mercado artístico y, en especial, al aura del artista. Este desplazamiento lo podemos ver en muchas de las prácticas artísticas a lo largo de las últimas décadas, en especial si lo rastreamos desde la lógica que aquí he planteado desde el arte contextual y público.

En prácticas artísticas como *7000 robles* (1982) en la que Joseph Beuys siembra árboles con la colaboración de varias personas en Kassel, o *The Crystal Quilt* (1985-1987) en la que Suzanne Lacy reúne a centenares de adultas mayores alrededor de

varias mesas en un centro comercial, la posición del artista adquiere un nuevos sentidos. De esta manera, el artista público y/o artista contextual se convierte en un gestor que posibilita el acto creativo. Su obra, o mejor, la experiencia que crea, se convierte en acontecimiento. Así mismo, el abordaje de temas se amplía a otros más cercanos a las realidades inmediatas en las que se encuentra la obra, convirtiendo al artista en un actor social situado, comprometido políticamente frente a situaciones y sujetos concretos e implicando a otros actores en la realización de su práctica.

Esta implicación del público es, precisamente, otra de las rupturas que el arte contemporáneo nos presenta como posibilidad y que, para el caso de la reflexión central de este texto, es el eje fundante para hablar de *Estéticas Participativas*. Como ya lo he mencionado, el arte hegemónico presenta al espectador en una posición de receptor pasivo, pues, retomando a Ladagga (2006), el público se muestra anónimo para contemplar la obra desde el aislamiento de la observación; esta sería la figura de un *espectador silencio*.

Contrario a lo anterior, innumerables experiencias del arte actual buscan la vinculación directa del espectador, reconociéndolo como creador en la producción artística y como sujeto activo en la recepción del arte. Los happenings de Allan Kaprow (*Fluids*, 1967 o *Yard*, 1961), el concepto ampliado del arte y de escultura social de Joseph Beuys, experiencias comunitarias en Estados Unidos como las de Martha Rosler (*Si vivieras aquí*, 1989), otras prácticas relacionadas con contextos latinoamericanos como *Tucumán Arde* (1966) o las realizadas por C.A.D.A (Colectivo de Acciones de Arte) durante el periodo de la dictadura de Pinochet, y unas de las primeras prácticas participativas en Colombia como *El museo de la calle* (1998) del Colectivo Cambalache, *La piel de la Memoria* (1998) de Suzanne Lacy y Pilar Riaño, o *Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad* (2001) promovida por Raúl Cristancho, se nos muestran como antecedentes importantes que delimitan un panorama práctico, pero también teórico, alrededor de la participación del espectador del arte contemporáneo. Este es el asunto que espero profundizar a continuación.

3. Puntos de anclaje para las estéticas participativas

Si partimos de lo que Jacques Rancière (2010) plantea cuando se refiere al *espectador emancipado*, podríamos entender la prioridad que muchas de las prácticas artísticas actuales le otorgan a quien o quienes se aproximan a una determinada producción artística. Para el autor, los espectadores poseen un poder que trasciende el ejercicio de interactividad, más bien, tiene que ver con un poder de traducción de aquello que se percibe para vincularlo con procesos intelectuales singulares, ligados con otros individuos desde el intercambio y atravesados por la disociación y asociación. Esta capacidad del espectador pone en tensión cierta “rigidez” producida con el artista que, tradicionalmente, nos había mostrado el arte, para reconocer el lugar activo del público que no solo contempla, sino que también crea vínculos y nuevos sentidos desde una lectura abierta y reflexiva, a través de lo que identifica con sus sentidos, relaciona con sus experiencias previas o comprende desde sus capacidades cognitivas.

Pero, además de esta independencia del espectador cuando *recepiona* el arte, ¿qué ocurre cuando entendemos a los sujetos del público en su capacidad creadora?, ¿qué pasa cuando el artista, en su interés por democratizar su labor, involucra a otros en el diseño, la producción y la circulación de una práctica artística?, ¿qué ocurre con unas prácticas artísticas que, tomando como base el contexto actual de la sociedad

contemporánea, tienen esa necesidad de hacer partícipe al público de forma directa en la producción artística?

De entrada a estos interrogantes, cabe reflexionar por lo que implica la participación dentro del arte. Es cierto que el “participar” puede parecer ambiguo y difuso, en tanto “todo arte es participativo” cuando es puesto en circulación, ya que el público entra en relación con determinada pieza visual, plástica, sonora, corporal, etc. En este punto, quiero hacer una distinción entre un tipo de *participación indirecta* y otro de tipo de *participación directa* que, para este análisis, contrapongo³. En el primer caso, la participación se basa en la contemplación: desde el acto de observación del espectador frente a la obra para dar lugar a interpretaciones, ideas, críticas, etc., o en la interacción: desde una serie de acciones que realiza el público para modificar la obra, como tocar, oler, saborear, mover, redistribuir, recorrer, etc.

En cuanto a la *participación directa*, esta tiene que ver con el proceso de creación de la obra que es compartido entre el artista y el espectador; a su vez, aquí se ubican dos formas de participación, una de ellas es la relacional que, retomando los postulados de Nicolas Bourriaud (2006) (los cuales desarrollo más adelante), representa una serie de prácticas que parten de las relaciones humanas en las que el artista le solicita al espectador que realice una actividad o acción con miras a la construcción colectiva de sentido. La otra es la participación de orden colaborativa o comunitaria, allí diversos sujetos se vinculan en todo el proceso de creación, con el fin de generar experiencias colaborativas y democráticas que reflexionen sobre lo social, la intersubjetividad y los contextos inmediatos (Ramos, 2013), partiendo de la realización de artefactos, procesos, intervenciones, acciones, etc. entre artistas y grupos específicos de personas para consolidar espacios comunitarios.

Para ampliar este problema de la participación directa, entendido como la base de las *Estéticas Participativas*, debo hacer referencia a algunas reflexiones teóricas que, a modo de anclajes conceptuales -integrados entre sí- buscan dar pistas para la comprensión del lugar participativo del espectador. A pesar de la multiplicidad de denominaciones y posturas que se han hecho sobre el tema durante las dos últimas décadas⁴, por cuestiones de afinidad, solo haré referencia a cuatro de ellas: el arte participativo, la estética dialógica, la estética relacional y la estética de la emergencia.

Para situar el anclaje del *Arte Participativo*, debemos destacar el importante análisis que hace Claire Bishop (2012) en torno al lugar del espectador, reposicionado como *co-productor o participante* en diversas prácticas que se extienden desde el futurismo, pasando por expresiones del 68 francés, el conceptualismo argentino o las *artes comunitarias* del Reino Unido, las cuales se sustentan en procesos encaminados a la emancipación.

En sintonía con Bishop, Paul Ardenne (2006) realiza una reflexión sobre una serie de prácticas que tienen una perceptiva contextual y participativa. Propuestas de las

³ Estos tipos de participación los he desarrollado en otras discusiones al hablar de “niveles de participación del espectador con la obra”, los cuales guardan correspondencia con lo mencionado a continuación sobre la contemplación, la interacción, lo relacional y lo colaborativo-comunitario. Para ampliar sugiero ver Aldana y Ramos (2017).

⁴ A partir de los años noventa, muchos autores han elaborado importantes aportes teóricos alrededor de la participación del espectador, tomando como punto reflexivo denominaciones como “arte comunitario”, “arte colaborativo”, “arte de práctica social” o “arte público de nuevo género” (al que ya hice referencia).

artistas como Gordon Matta-Clark o de colectivos como Artist Placement Group, que tuvieron lugar en los años sesenta y setenta, implican de forma directa al público, construyéndose de manera inacabada y dinámica para *vivir aquí y ahora*. La emergencia de estos *gestos efectuados en común*, es lo que el Ardenne (2006) define como arte participativo: prácticas basadas en actos de compartir, el intercambio físico, la reciprocidad inmediata y el contacto –de ahí su expresión de *arte contactual*-, a favor de una democracia vivida y la consolidación social desde la acción colectiva de crear.

El arte en tanto participación, se vincula con un *arte otrista*, fundado en un “estar juntos” en el mundo concreto y la vida presente desde la intersubjetividad, la colectividad y la solidaridad, por ello, “El otrismo es una lección para las fórmulas artísticas de participación, hechas para el espectador y con él. En esta parte, donde ya no se juega en solitario” (Ardenne, 2006, p.123).

Sin duda, el sentido de la participación en este primer anclaje está en la vinculación horizontal de los espectadores con el artista y la obra, en torno a un proyecto común en el que los participantes convergen para aportar a la construcción y reconstrucción del tejido social con el otro. Lo anterior ocurre alrededor de estrategias creativas y procesuales que se sitúan en acontecimientos que re-significan la experiencia social, tal y como ocurre en *Food* (1971-1973), propuesta de Matta Clark en la que un grupo de artistas y habitantes del sector se reunían para cocinar en un restaurante de la calle Soho, en New York, en medio de la crisis económica de la época.

El rastreo propuesto por Ardenne sobre el arte participativo, le lleva a revisar los desarrollos de este tipo de prácticas en los años noventa. Criticando fuertemente lo que Nicolas Bourriaud denomina como *arte relacional*, Ardenne (2006) nos advierte que estas prácticas pueden llegar a ser banales, pues emergen como una “moda” y que, por estar insertas en el contexto del museo, en su momento fueron catalogadas como innovadoras, desconociendo los aportes logrados por artistas en décadas anteriores. La crítica de Ardenne nos pone ante una “evolución desafortunada” del arte participativo, que desvirtúa su compromiso social para justificarse en el encuentro *per se*, por el cual aboga el arte relacional.

A pesar de este tipo de críticas a dichas prácticas, la *Estética Relacional* representa un segundo anclaje para el debate que aquí presento. Bourriaud (2006) se refiere unas prácticas artísticas construidas desde los *intersticios sociales*, esto es, formas propuestas por los artistas a partir del encuentro con los espectadores. Desde acciones, citas, contratos, etc., esta estética viabiliza procesos de construcción social de sentido a partir de obras que exigen ser completadas por el público.

En experiencias con los espectadores de obras como las de Sophie Calle, en las que invita a personas ciegas para preguntarle por su concepto de belleza para convertirlo en imágenes fotográficas o a diversas mujeres para que lean una carta donde uno de sus novios da por terminada su relación amorosa, o Rirkrit Tiravanija –quien invita a los espectadores a preparar sopas chinas deshidratadas-, la intersubjetividad, las interacciones humanas, el contexto social y la experiencia de la proximidad devienen en prácticas pensadas desde el diálogo, en tanto *intersticios* (Bourriaud, 2006). Este último término es retomando por el autor de posturas marxistas y se refiere a comunidades de intercambio que escapan del sistema capitalista, dando cabida a prácticas opuestas a la ley de la ganancia, por ejemplo, el trueque.

A diferencia de la perspectiva teórica de Ardenne en la que se valida la experiencia artística como construcción *con los otros* fuera del museo y atendiendo a las circunstancias inmediatas de un contexto particular, podemos decir que las prácticas artísticas relacionales se fundamentan en las maneras como el espectador completa la obra en el contexto del museo, a partir de dispositivos que posibilitan la interacción *con otro*. La formulación de esos dispositivos siempre estará mediada por una serie de acciones que un artista, presente o no, orienta y condiciona directamente para que la participación del espectador sea efectiva. He aquí otra diferencia importante con el arte participativo, pues la creación colectiva con los espectadores como actores de sus realidades, se traslada a ese condicionamiento de lo relacional.

En esta distinción también debemos enfatizar en el lugar que Bourriaud le otorga los procesos de diálogo dentro de la estética relacional. A lo largo de su disertación, el autor pone como eje transversal la manera como los procesos dialógicos, al interior de las prácticas artísticas, posibilitan los intersticios e intercambios sociales. Pero ¿a qué tipo de diálogos nos referimos?, podríamos señalar aquellos que se producen entre espectadores, entre espectador-artista y entre espectador-obra, que, al integrarse, darían paso al sentido creado y comunicado en la suma de subjetividades que el acto de “completar la obra” posibilita.

En relación con lo planteado por Bourriaud y para dejar clara esa relación entre prácticas artísticas, participación y diálogo, debemos detenernos en un tercer punto de anclaje: la *Estética Dialógica*. Para Grant Kester (2004 & 2017) esta estética agrupa una serie de prácticas que parten de formas conversacionales colaborativas entre sujetos o colectividades, generando encuentros sociales que amplían la institucionalidad de galerías y museos, y catalizan transformaciones en los participantes. Siguiendo a Habermas, Kester (2017) nos presenta un *modelo dialógico de estética*, es decir un modelo de subjetividad que recae en la interacción comunicativa para la creación de formas de interacción autorreflexivas, modos de vida intersubjetiva, identidades forjadas desde la interacción social y discursiva, y la generación de un conocimiento local consensuado.

Uno de los ejemplos que el autor refiere es el trabajo del colectivo austriaco Wochenklausur que, en 1994, reúne a varias personalidades para conversar alrededor de la problemática de trabajadoras sexuales adictas a las drogas. Los conversatorios, que tenían lugar en un trayecto de tres horas a bordo de un barco por el lago de Zúrich, conllevaron a la creación de un albergue para las mujeres. Al igual que Bourriaud, en prácticas como esta, Kester nos advierte de las posibilidades que los encuentros y las formas de interacción sociales le presentan al arte. Pero, a diferencia de la estética relacional, la teoría dialógica amplía los espacios de relación con el otro para problematizar las identidades y la construcción de subjetividades, ambas mostrándose abiertas y cambiantes al interior del ejercicio dialógico.

Este reconocimiento de la otredad en el diálogo -hay que recordar la expresión *arte otrista* de Ardenne- lo podemos entender desde los lugares. El primero radica en el hecho de develar los discursos y las relaciones de poder que circulan en los procesos comunicacionales, a propósito de la configuración de los sujetos; este proceso sitúa al arte dialógico en una apuesta crítica y reflexiva. El segundo elemento lo podemos identificar cuando advertimos que el acto performativo de hablar trasciende la literalidad del diálogo, llevándolo a acciones concretas (como la creación de un

albergue) que surgen de la mirada crítica sobre dichos discursos y sobre las problemáticas concretas del contexto.

Tanto las prácticas dialógicas como en las relacionales y las participativas, se estructuran en ejercicios colaborativos que ocurren a la luz de redes complejas de relaciones sociales, construidas entre sujetos alrededor de la creación. La colaboración, entonces, aparece como elemento para englobar cuando tratamos de entender la naturaleza de las *Estéticas Participativas*.

54

Laddaga (2006) coloca este problema como la base de una serie de ejercicios solidarios que han emergido en las últimas dos décadas⁵, las cuales se soportan en la colaboración de grandes grupos de personas, tanto de artistas como no artistas. Esta mirada representa un cuarto y último punto de anclaje para las *Estéticas Participativas*: la posibilidad de una *Estética de la Emergencia*. Siguiendo al autor, en el contexto artístico, cada vez más se hacen presentes unas prácticas que vinculan a centenares o miles de sujetos en procesos de largo aliento, tanto en el tiempo como en el espacio, para modificar situaciones locales y producir ficciones, fabulaciones e imágenes.

En términos de Ladagga (2006), dichas experiencias colaborativas corresponden a *nuevas ecologías culturales*, en contraposición a la ecología de la modernidad, evidenciando un cambio de paradigma acorde con la época actual, es decir, una apertura a un *nuevo régimen de las artes*. La principal ruptura de esta transformación tiene que ver, precisamente, con un desplazamiento del lugar del espectador como observador silencioso y anónimo -siguiendo la crítica de Laddaga- hacia el despliegue de *comunidades experimentales* que parten de acciones voluntarias para reorganizar una situación concreta e indagar por las condiciones de vida social en el presente.

Lo anterior equivale a un tipo de producción de “modos experienciales de coexistencia” (Ladagga, 2006, p.22) que desbordan y rompen los límites entre las disciplinas tradicionales del arte (plásticas, música, teatro, literatura), ampliándose e integrando a otras como la arquitectura, el diseño, las ciencias sociales y humanas, la agronomía, etc. Ejemplos de esta prácticas son *Park Fiction* (1995-2003), en la cual se buscaba la creación de un parque en un barrio de Hamburgo, Alemania, a partir de la de los deseos de los habitantes, y el *Proyecto Venus*, gestionado por Roberto Jacoby a inicios de la década del 2000, basado en una sociedad virtual de intercambio de objetos, servicios y conocimientos a través de un sistema monetario en la Web.

Es claro que la creación colectiva a partir de la implicación de un gran número de espectadores en torno a un objetivo común de transformación social, sumado al carácter interdisciplinar de estas *nuevas ecologías culturales*, representa un elemento que vale la pena diferenciar con acciones más concretas de participación -por ejemplo, la propuesta de Tiravanija alrededor de las sopas- que buscan otras prácticas como las relacionales.

Hasta ahora he puntualizado sobre algunos aportes que considero pertinentes de resaltar en la construcción conceptual de las *Estéticas Participativas*. Tomando como eje transversal unos tipos de participación directa del espectador, puse en relación

⁵ Esta afirmación de Laddaga resulta cuestionable, tomando en cuenta que, según lo dicho hasta aquí, a partir de la década de los sesenta hay importantes ejercicios creativos de este tipo.

varias perspectivas teóricas que aluden a estéticas que ubican al público como centro de reflexión en la producción artística actual. En este orden, lo que viene a continuación busca una integración de este panorama teórico para articular y llegar a una aproximación que brinde herramientas para la comprensión de lo que denomino como *Estéticas Participativas*.

4. Punto de llegada: Las Estéticas Participativas

La preocupación del arte actual, en cabeza de los artistas, por vincular a sujetos y grupos sociales, se presenta como un nuevo lugar para la práctica artística y su teorización, pero también para los discursos en torno al sentido del arte, el cual va más allá de la producción técnica en sí misma para situarse en la pregunta por los otros y el contexto. La implicación del espectador, por primera vez en el devenir histórico del arte, se ubica como cimiento de una estética propia a nuestro presente.

Como lo he tratado de argumentar en páginas anteriores, las *Estéticas Participativas* emergen como una crítica institucional al arte hegemónico occidental y especializado, sobre todo al arte moderno cristalizado con el romanticismo y las primeras vanguardias artísticas. En este contexto, podemos identificar el deseo de democratización del arte y del acto creativo hacia los espectadores, es decir, hacia unas *Estéticas Participativas*, referidas a un tipo de experiencias artísticas que se fundan en la participación directa del público en los procesos de creación de una determinada práctica, sustentadas en la construcción con los otros, las relaciones sociales, el diálogo y la colaboración. Desde mi perspectiva, esta estética tiene varios elementos a tener en cuenta en su fundamentación, que, en los párrafos siguientes, presento como interrogantes que desafían la puesta en marcha de estas iniciativas.

En primer lugar, *las Estéticas Participativas se preguntan por los sujetos y su reconocimiento*. Poniendo en relación diversas subjetividades, la participación implica la identificación *del otro y lo otro* a partir del encuentro, en donde la colectividad se privilegia en el ejercicio creativo que, tradicionalmente, se le había otorgado a un solo individuo: el artista. Por eso, todas las propuestas que he mencionado aquí, pero en especial *Park Fiction*, *The Crystal Quilt* de Suzanne Lacy o las experiencias del colectivo *Wochenklausur*⁶, cuestionan las nociones que el arte tiene sobre la autoría, ampliándose a la coautoría. Allí, el artista opta por una figura de gestor y posibilitador y los espectadores ocupan una posición de participantes y creadores o, como lo diría Bishop (2012), co-productores que se implican de principio a fin en la gestión, diseño, desarrollo, circulación y reflexión de la práctica artística.

Esta primacía de la colectividad no niega las individualidades, todo lo contrario, dentro de la creación, cada subjetividad es delimitada y reconocida desde el señalamiento de divergencias y convergencias con las demás, para ir más allá: el proceso permite la re-significación de esas subjetividades para repensarlas, problematizadas y cuestionadas –en el mejor sentido del término-. De ahí que la intersubjetividad sea el eje fundante de las *Estéticas Participativas*, pues “Toda “relación intersubjetiva” pasa por la forma del rostro, que simboliza la responsabilidad que nos incumbe en función del otro” (Bourriaud, 2006, p.24). Como ya he advertido,

⁶ Para conocer otros ejercicios del grupo, recomiendo visitar su página oficial en el siguiente link: <http://www.wochenklausur.at/projwahl.php?lang=es>

y siguiendo a Kester y Bourriaud, los procesos intersubjetivos se dan a través del encuentro y el diálogo con los otros.

La intersubjetividad también implica la comprensión de unos determinados sujetos que actúan socialmente. En este caso, los artistas y los espectadores-creadores conversan alrededor de preguntas o de problemas sociales que provienen de sus realidades, para luego ponerlas en tensión dentro de la creación, tomando como puntos de partida su experiencia y su lugar como sujetos. De allí que *las Estéticas Participativas se preguntan por los contextos y su transformación*.

56

Si partimos de la idea de que la participación ocurre *en el aquí y el ahora*, como lo aseguran Ardenne (2006) y Laddaga (2006), las prácticas participativas posibilitan miradas críticas en y del presente, en función de lo que acontece en los contextos sociales y sus particularidades históricas y políticas. La emergencia de la participación, entonces, equivale a la manera como una práctica artística aborda determinadas situaciones del contexto, a través de la vinculación con unos modos de hacer que se construyen colaborativamente para comprender posibilidades de cambio. Por ejemplo, en la experiencia *La piel de la Memoria* (1998), Suzanne Lacy, Pilar Riaño y los habitantes del barrio Antioquia en Medellín, Colombia, trabajaron alrededor de la elaboración de duelos y la producción de memorias colectivas, en relación con el contexto de violencia, a través de un bus-museo que contenía narrativas y objetos recolectados con la comunidad y que simbolizaban a familiares fallecidos de forma violenta.

Así como en *La piel de la Memoria* en la que se construyen diversas posiciones frente a un pasado violento y doloroso, y se crean distintas posibilidades de acción sobre el presente y el futuro en el acto de recordar y resignificar lo ocurrido, las *Estéticas Participativas* nos permiten revisar críticamente los contextos sociales, con el fin de abrir posibilidades a la transformación social.

Si bien es cierto que el debate sobre el lugar de dichos procesos de transformación en la experiencia artística siguen vigentes, podríamos afirmar que las *Estéticas Participativas* apuntan más bien a posibilitar posturas críticas y sensibles sobre lo real. Aquello “transformable” desborda las prácticas artísticas, pues todo cambio social está en función de problemas estructurales más amplios (como aquellas que devienen del sistema económico o de las políticas de Estado) y de la capacidad de agencia de los sujetos y colectividades. Asimismo, debemos tener bastante cuidado cuando hablamos de este mismo “poder transformador del arte”, en tanto puede confundirse con el paternalismo institucional, la instrumentalización del arte o la creación del mito de un artista como salvador o redentor.

En diálogo con las preocupaciones por los sujetos y los contextos, *las Estéticas Participativas* se preguntan por la ampliación de la creación, esto quiere decir que este tipo de prácticas validan lo procesual por encima de los resultados materiales, plásticos o visuales. Muchas de las veces, las experiencias que privilegian la participación directa no se miden por un producto artístico basado en el desarrollo de habilidades técnicas del artista o los participantes, más bien, se cualifican a partir de la incidencia que se logra desde una serie de intervenciones o acciones que modifican el contexto. Tal es el caso de la práctica *Cuando la fe mueve montañas* (2002) de Francys Alis, basada en el acto de mover una duna de arena a través de la participación de centenares de personas a las afueras de Lima en Perú. Esta experiencia prioriza el

proceso en torno a una acción colaborativa que hace posible la utopía de desplazar una montaña, creando diversas metáforas sobre la tensión centro-periferia y el contexto político peruano.

Esta ampliación de la creación artística hacia el proceso también tiene que ver con las maneras como una determinada práctica media las relaciones entre los sujetos con sus contextos. Con lo anterior me refiero a que el proceso, la experiencia y, en caso de haberlo, un producto artístico, posibilitan las formas como los sujetos perciben, analizan, construyen y transforman sus realidades. La obra de arte, o mejor, la práctica artística, viabiliza la producción de utopías, esto es la “generación de modos de vida artificial” (Laddaga, 2006, p.15). De ahí que acciones concretas, como trasladar una montaña o crear un parque, crean puntos de quiebre en el devenir del presente de los participantes para “la modificación de estados de cosas locales” (Laddaga, 2006, p.8).

Dentro de las *Estéticas Participativas* el desarrollo de la práctica se convierte en activadora de la participación entre los espectadores y los artistas, entre los mismos espectadores y con las comunidades más amplias que *repcionan* el proceso desde la documentación o la participación indirecta. En este sentido, cabe señalar que toda acción o ejercicio que apunte a cierto grado de materialidad, aparecen como espacios para la conversación y el encuentro, tal y como ocurre en *Magdalenas por el Cauca* (2008-2012), experiencia gestionada por Yorlady Ruíz y Gabriel Posada en donde se produjeron, junto con los participantes (habitantes de los municipios de Trujillo y Cartago, Valle, Colombia) una serie de balsas con imágenes a gran formato de rostros de madres de las víctimas que fueron arrojadas al río Cauca, en el marco del conflicto armado colombiano. Como forma de elaboración de duelo colectivo, los participantes colocaron las balsas en el río para que la corriente se las llevara. En este caso, el “objeto material” (las balsas) se valora en su carácter efímero, pues se prioriza el acto simbólico que acontece alrededor de éste en función de la participación de las víctimas.

En últimas, la triada que he sugerido entre creación, sujetos y contextos, se muestra como la base de una serie de prácticas artísticas que, en las últimas cinco décadas, han hecho un fuerte énfasis en la participación directa de sus espectadores. Por eso, la ampliación de la obra, la visibilización y problematización de las subjetividades, al lado del hecho de repensar e incidir en los contextos sociales -asuntos todos que se dan en el desarrollo de estas prácticas- se articulan en la delimitación de una nueva estética: múltiple, cambiante, acorde con la diversidad de realidades sociales actuales y que he englobado en la denominación de *Estéticas Participativas*.

5. A modo de conclusión: Otros puntos como posibilidades

Refiriéndose a un agotamiento de la estética moderna, Laddaga (2006) nos aproxima a la posibilidad de una *estética de la emergencia*, la cual no delimita ni nombra, más bien da pistas para su futura consolidación a la luz de la crítica a una institución artística clásica. Podríamos decir que dicha estética obedece a las prácticas artísticas que se están produciendo en nuestro presente, como consecuencia de las lógicas de la sociedad configurada en las décadas posteriores a las rupturas de los años sesenta del siglo XX.

De ahí que, la proliferación de los medios de comunicación, la inmediatez del uso de las tecnologías, la primacía del capitalismo como sistema económico, el culto a

sociedad de consumo y del espectáculo, unido a los demás procesos de globalización que inciden en nuestra vida cotidiana y que abogan por la individualización, la homogenización y la reducción de los encuentros sociales “reales”⁷, se han mostrado como la base de estas prácticas artísticas que tienen un carácter participativo, relacional, dialógico y emergente.

Esta indeterminación de la *estética actual*, en función de las particularidades de la *sociedad actual*, nos lleva, como lo he venido desarrollado a lo largo de este texto, a abrir fisuras en el arte que expanden el lugar del espectador hacia su participación directa en los procesos de creación, con el fin de dar cuenta de las problemáticas que han traído consigo los fenómenos y complejidades de la sociedad contemporánea. Por ejemplo, la desigualdad social (de clase, de raza, de género) y, por consiguiente, los diversos tipos de violencias, las relaciones centro-periferia, los asuntos medioambientales, los alcances de las guerras y conflictos sociales, entre otros tantos.

En esta coyuntura es donde aparecen las *Estéticas Participativas*, en tanto solo han tenido sentido en la apertura del paradigma del arte contemporáneo hacia las nociones tradicionales de obra, museo, artista y espectador. Esta ampliación no ha ocurrido *per se*, al contrario, ha emergido en función de la complejidad de la sociedad contemporánea.

El surgimiento de este tipo de estéticas ha traído consigo el afán por delimitar su campo de acción y, sobre todo, su campo teórico. Tomando en cuenta que las *Estéticas Participativas*, en principio, no fueron teorizadas, su indeterminación fue un gran desafío. Este hecho conllevó a una imprecisión e indeterminación que, poco a poco y en especial en la década de los noventa e inicios del 2000, se ha venido saldando con varios aportes de autores en torno al arte participativo, la estética relacional, la estética dialógica y, más recientemente, la estética de la emergencia. En este sentido, lo presentado aquí intenta servir como contribución teórica para brindar elementos que posibiliten cualificar las experiencias participativas desde el arte, en donde la relación teoría-práctica oriente el ejercicio reflexivo de artistas, gestores y sujetos participantes.

A partir de lo anterior, es fundamental seguir avanzado en este ejercicio de construcción teórica, no solo para entender lo que ocurre dentro y fuera de las *Estéticas Participativas*, sino para validarlas como un campo de saber específico que tiene lugar dentro del arte contemporáneo. Concebir estas estéticas como campo, implica reconocer su capacidad para producir una serie de conocimientos sobre los contextos y sujetos sociales, las posibilidades políticas del arte actual, los modos de hacer de unas prácticas pensadas en función de la otredad y la potencia de la experiencia artística para la transformación social desde el acto de participar.

⁷ Uso ese calificativo en oposición a los encuentros “virtuales” que medios como la Internet o las redes sociales han creado en la actualidad. La intención no es estigmatizar este tipo de *relaciones virtuales*, al contrario, el objetivo es problematizarlas y presentarlas como posibilidad.

Referencias

- Aldana, A. & Ramos, D. (2017). ¿Qué es lo educativo de las obras de arte que abordan el tema de las memorias en Colombia? Reflexiones para el debate en torno a la relación arte y memoria. *Pensamiento Palabra Y Obra*, 17(17), 40-53. doi:10.17227/ppo.num17-4403
- Ardenne, P. (2006). *Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de participación*. Murcia, España: Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, United Kingdom: Verso.
- Blanco, P. (2001). Introducción: Explorando el terreno. En Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. & Expósito, M., *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, pp. 23-50. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bourriaud, N. (2006). *La Estética Relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Danto, A. (2001). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, España: Paidós.
- Gómez, F. (2004). Arte, ciudadanía y espacio público. *On the W@terfront*, (5), 36-51. Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18957/21417>
- Guasch, A. M. (2002). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Kester, G. (2004). *Conversation Pieces: Community and communication in modern art*. California, USA: University of California Press.
- Kester, G. (2017). Piezas conversacionales: El papel del diálogo en el arte socialmente comprometido. *Efímera Revista*, 8(9), 1-10. Recuperado de <http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/60/71>
- Krauss, R. (1985). La escultura en el campo expandido. En H. Foster, *La Posmodernidad*, pp. 59-75. Barcelona, España: Kairós.
- Lacy, S. (1995). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle, USA: Bay Press.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Lippard, L. (2001). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley, USA: University of California Press.
- Ramos, D. (2013). ¿Qué son las “prácticas artísticas comunitarias”? Algunas reflexiones prácticas y teóricas en torno a la construcción del concepto. *Pensamiento, palabra y obra. Revista de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional*, (9), 116-133. doi: 10.17227/2011804X.9PPO116.133
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.