

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

El arte participativo: Características, implicaciones y tensiones de la participación en el arte contemporáneo

Proyecto de Investigación

Diana Carolina Cedeño Carvajal

Artes Liberales

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de:

Licenciada en Artes Liberales

Quito, 4 de abril de 2017

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

**El arte participativo: Características, implicaciones y tensiones de la
participación en el arte contemporáneo**

Diana Carolina Cedeño Carvajal

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico:

Ana María Garzón Mantilla. M.A.

Firma del profesor

Quito, 4 de abril de 2017

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante:

Nombres y apellidos:

Diana Carolina Cedeño Carvajal

Código:

00105136

Cédula de Identidad:

1717551699

Lugar y fecha:

Quito, 4 de abril de 2017

AGRADECIMIENTOS

A mi incondicional familia, mis amigos y a toda la gente, lugares y aires que viví este tiempo, gracias a todos termino este proceso y etapa en mi vida. Gracias.

RESUMEN

El arte participativo busca romper las barreras del arte con el espectador y el contexto que lo rodea. A través de la generación de relaciones y espacios para la participación y el diálogo con el espectador, busca empoderarlo para producir en él un reconocimiento crítico de los contextos en los que acciona y se desarrolla, reconocimiento que a su vez ve deseable devenir en impacto político y social. Este trabajo analiza las características y motivaciones que guían la participación con el fin de identificar posibles tensiones al interior de las prácticas participativas en el arte contemporáneo. Desde el análisis de diversos artistas y grupos colectivos que trabajan alrededor de éstas prácticas, se pretende generar una opinión crítica sobre la participación en el arte contemporáneo, reflexionando sobre sus posibles alcances y limitaciones tanto estéticas como políticas y sociales.

Palabras clave: Arte participativo, estética relacional, arte contemporáneo, estética y política.

ABSTRACT

Participatory art seeks to break the barriers of art between the audience, its context, and art itself. Through the generation of relationships and spaces for participation and dialogue with spectators, it seeks to empower the audience in order to produce recognition and social impact in the various contexts in which it operates. This investigation analyzes the characteristics and motivations that guide participation aiming to identify tensions that may arise within this practice. Through the analysis of various artists and collective groups that work around collaborative practices, this paper aims to generate a critical opinion about the emergence of participation in art, its possible scope as well as its esthetics, political and social limitations.

Key words: Participatory art, relational aesthetics, contemporary art, esthetics and politics.

JUSTIFICACIÓN

Este documento presenta algunas reflexiones en relación al arte participativo. Con base en mis propias experiencias alrededor de procesos colaborativos, creo necesario el estudio de la participación en la contemporaneidad como una forma de encontrar y analizar caminos contra hegemónicos dentro de la producción y estudio del arte desde una perspectiva crítica y activa. Además, considero que cualquier análisis que ayude a que la sociedad debata sobre sus contextos abre caminos.

Es necesario analizar los espacios en los que se desenvuelve el arte y la cultura porque estos buscan cumplir objetivos que van más allá de lo material; metas, afectos, alcances que se enfocan en la subsistencia de la expresividad, la creatividad, la política y el ejercicio del arte.

Finalmente, me motiva lo sensible y afectivo. Nada se compara a la sensación de vivir una obra de arte. Son infinitas las posibilidades que nos abre el proceso artístico y son distintos los detonantes que mueven las diferentes sensibilidades de quien experimenta una manifestación creativa; no sabemos cuando, quizás en cualquier momento, una obra nos toque, nos conmueva, nos cambie.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	10
Capítulo I	15
- ¿Cómo surge la participación en el arte?	15
- ¿Qué es el arte participativo?	18
Capítulo II	26
- ¿Qué conflictos surgen en el arte participativo?	26
Conclusiones	44
Bibliografía	47
Ilustraciones	49

ILUSTRACIONES

- Fig. 1 Rirkrit Tiravanija, *Untitled*, East Village, New York, United States. Septiembre 1999. Obtenido de: www.kurimanzutto.com/en/partials/artist_image/24/28. © Rirkrit Tiravanija.....49
- Fig. 2 Rirkrit Tiravanija, *Untitled*, Serpentine Gallery, London, England. Septiembre 2005. Obtenido de: www.kurimanzutto.com/en/partials/artist_image/24/28. © Rirkrit Tiravanija.....49
- Fig. 3 Suzanne Lacy, *Between the door and the street*, New York City, United States. Octubre, 2013. Obtenido de: www.suzannelacy.com/between-the-door-and-the-street/. © Susan Lacy.....50
- Fig. 4 Suzanne Lacy, *Between the door and the street*, New York City, United States. Octubre, 2013. Obtenido de: www.suzannelacy.com/between-the-door-and-the-street/. © Susan Lacy.....50
- Fig. 5 Oda Projesi, *Oda Projesi*. Istanbul. Obtenido de: <http://transductores.net/properties/oda-projesi> © Oda Projesi.....51
- Fig. 6 Oda Projesi, *Oda Projesi*. Istanbul. Obtenido de: <http://transductores.net/properties/oda-projesi> © Oda Projesi.....51
- Fig. 7 JAMAAC, Sao Paulo, Brasil. Obtenido de: <http://jamac.org.br/projetos-jamac>. © JAMAAC.....52
- Fig. 8 JAMAAC, Sao Paulo, Brasil. Obtenido de: <http://jamac.org.br/projetos-jamac>. © JAMAAC.....52

INTRODUCCIÓN

Vivimos una época de dispersión y velocidad en las relaciones humanas y en el modo de crear mundo, “la fluidez o la liquidez son metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual- en muchos sentidos nueva- de la historia de la modernidad” (Bauman, 2002). Dicha liquidez transforma a las relaciones humanas modernas, afectando al arte y a las relaciones sociales implicadas en su producción y exposición. Resulta fundamental evidenciar y cuestionar la posición del arte en nuestro tiempo: el derrumbamiento de la figura del autor, el rol del arte en una sociedad de consumo, sus posibilidades expresivas y su alcance social. El presente ensayo referirá, específicamente, a las manifestaciones artísticas que surgen a partir de la década de los noventa y que generan procesos de colaboración, experimentación y diálogo utilizando a la participación como eje central.

En los análisis de Adorno y Horkheimer (1944-47), el consumo y la producción artística masificada podrían salir de la división capitalista descrita para ser un conjunto indivisible de operaciones que nace de procesos de participación y colaboración; esto implica ver a la cultura como un proyecto y a la obra como un proceso abierto que se debe al intercambio de ideas y a su entorno¹. El arte participativo contemporáneo está guiado precisamente por la posibilidad de pensar la obra desde lo plural, desde el disenso y sobre todo desde el diálogo no solo porque existen espacios de trabajo interdisciplinario,

¹ El concepto “industria cultural” (al que se refiere el texto) fue introducido por los teóricos alemanes Theodor Adorno y Max Horkheimer entre 1944 y 1947 en el artículo “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” y publicado en el libro “Dialéctica de la ilustración”. Los autores plantean que la producción cultural está controlada por ciertos grupos hegemónicos que tienen el poder de decidir sobre los hábitos de los consumidores, de este modo, logran producir arte en masa cuya diferenciación sirve al objetivo de cubrir mercados culturales cada vez más extensos. Es así que la cultura (y también el arte) a nivel mundial, se encuentra normada por ciertas industrias que deciden por el público y cumplen la función de reproducir un modelo ideológico que homogeniza. La cultura de masas implica modos de producción poco participativos que no discuten las identidades más allá de su capacidad de generar productos, así para la industria cultural el espectador se ve como un sujeto vaciado de sus posibilidades críticas y políticas. Tomado de: Horkheimer, M., & Adorno, T. La dialéctica de la ilustración. (Madrid: Trotta, 1994)

sino también por la búsqueda de un espectador más comprometido y activo. En este sentido, se analizarán las características, implicaciones y tensiones al interior del arte participativo como un modo de pensar y problematizar el accionar artístico resultante de lo relacional para aportar a comprender los cambios y acciones que éste puede generar en el ejercicio creativo.

Esta investigación se justifica en la búsqueda de conceptos y acciones realizadas desde los noventas hasta hoy en día en respuesta a los modos de producción hegemónica. Las necesidades sociales traducidas en el afán de participación de aquellos artistas que adoptan una práctica alternativa más colaborativa y dialógica, incide en la aparición de nuevas formas de producir y experimentar arte, una de ellas es precisamente el arte participativo.

Se responderán dos interrogantes: ¿Cómo surge el arte participativo y cuáles son sus preocupaciones y motivaciones? y ¿qué problemáticas pueden surgir en la participación como un medio para hacer arte en la contemporaneidad? Para responder la primera pregunta, se comenzará por tomar como referente histórico al dadaísmo, con el fin de poner un punto de partida a los procesos artísticos; según Claire Bishop (2006),

“...los precursores más importantes del arte participativo tomaron acción en 1920. La *época del dada* se produjo en París en Abril de 1921 y consistió en una serie de manifestaciones que buscaron involucrar al público de la ciudad, cabe resaltar la excursión a la iglesia de *Saint Julien le Pauvre* que agrupó más de cien personas, a pesar de las fuertes lluvias. [...] André

Breton acuñó el término *Artificial hells* para describir esta nueva concepción generada por el dadaísmo que sacó los eventos artísticos de los cabarets para asentarlos en las calles“. (Bishop, 2006a, pg. 10)

Esta tendencia surge como una respuesta a momentos de crisis políticas y sociales específicas vinculadas a la Primera Guerra Mundial y cambios estructurales en Europa Occidental². Con la asociación como consigna y a través de rupturas estéticas, el arte vio en la participación una herramienta y un camino para abrir un espacio de diálogo en contextos en los que el tejido social se ha visto roto (Bourriaud, 2008). Así, momentos como el surgimiento del Dada promulgan la participación en el arte para resignificarlo como forma y modificar sus expresiones y objetivos. Esta misma condición se evidencia en el contexto político de los años sesentas y setentas, donde la participación resurge como un posible vínculo de denuncia y adhesión social.

Posteriormente, y en concordancia con las primeras acciones dadaístas y colectivos de lo sesentas, se revisarán las preocupaciones y motivaciones que impulsan y definen a la participación a partir de los noventas. Reflexiones como las de Claire Bishop, Grant Kester, Nicolas Bourriaud y Jaques Rancière, citan algunas condiciones y motivaciones respecto al arte participativo: la participación involucra espectadores activos, promueve procesos de producción colectivos y ve en lo relacional la posibilidad y responsabilidad de reparar el tejido social. Así, la participación es contemplada como un medio para abrir el discurso del

² Revisar en: Henri Béhar, *Dada in Context*, (Writing in Context: French Literature, Theory and the Avant-Gardes L'écriture en contexte : littérature, théorie et avant-gardes françaises au XXe siècle, 2009) https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/25793/005_02_Behar.pdf?sequence=1

arte, de volverlo más accesible para espectadores y nuevos productores y través del diálogo generar impacto y vinculación social y afectiva.

Para ejemplificar las condiciones mencionadas, se analizará la obra *Untitled* (1999) del artista Rikrit Tiravanija quien ha generado a través de sus obras, espacios de interacción, diálogo y crítica en cuanto a la participación activa de los espectadores. Si bien la obra de Tiravanija es una de las más reconocidas al interior de las prácticas relacionales y participativas, servirá también en el segundo capítulo para encontrar puntos de tensión en el arte participativo y sus premisas.

Asimismo, el segundo capítulo responde a la segunda pregunta planteada en este análisis; la problemática que se revisará deviene de la autoría colectiva. Para ilustrar esto, se tomará como ejemplo la obra “Between the door and the street” (2013) de la artista Suzanne Lacy que consiste en abrir el diálogo entre varios actores de distintos sectores activistas del contexto neoyorquino y convierte el espacio público en el escenario de este encuentro. Lo valioso de su obra radica en la intención de incidir en el espacio social a través del diálogo en torno a temáticas coyunturales que involucran a varios actores.

Ahora bien, es posible pensar que en la participación puede reposar la capacidad de generar e incidir en procesos sociales. Sin embargo, existe una tensión en cuanto a la autoría, pues, como revisaremos, se busca disolver la figura de un único autor para trasladar la creación hacia una autoría plural y colectiva. Esto genera una carga ética y estética sobre el ejercicio artístico vinculada directamente con la problemática a analizar: la priorización del proceso y la participación por encima de los resultados finales y la rigurosidad crítica y

estética de la obra. Esto deviene de la forma grupal y el interés social tomados en muchos casos, como un producto final.

Esta problemática se abordará desde dos perspectivas específicas: los estudios críticos de Grant Kester y Claire Bishop, puesto que ambos autores comparten su interés por el estudio de las prácticas participativas. Cabe mencionar que, sin embargo, plantean posturas distintas: para Bishop el arte debe mantener su autonomía para así poder deconstruir estructuras de poder políticas y sociales, mientras que, para Kester, es preciso que el arte pierda dicha autonomía para romper sus dinámicas jerárquicas y se valore el proceso de intercambio y diálogo.

Para aterrizar las posibilidades de dichas posturas, se analiza el trabajo de dos colectivos artísticos: Oda Projesi (Estambul) y JAMAAC (Sao Paulo). Ambos colectivos direccionan su labor hacia el contacto con sus respectivas comunidades como una forma de acercarlos a procesos creativos y artísticos para conectarlos con sus contextos y problematizar sus realidades. Trabajos colaborativos guiados e impulsados precisamente por el diálogo como un mecanismo de transformación social que sin embargo, no existen en los mismos espacios; Oda Projesi cuenta con una trayectoria legitimada por el campo del arte mientras que JAMAAC existe netamente como un espacio comunitario. Se abordará esta diferencia como una herramienta más para aterrizar la tensión entre ética y estética de la participación.

En definitiva, el arte participativo puede analizarse desde múltiples aristas. Si bien es innegable su alcance relacional por sus características dialógicas y dinámicas

colaborativas, es asimismo importante que este ejercicio colectivo responda al ejercicio estético intrínseco al arte y sea capaz de revelar sus propias tensiones.

CAPÍTULO I

¿Cómo surge la participación en el arte?

Encontramos una primera manifestación concreta sobre la participación y la creación colectiva en la época del Dada Parisino. En abril de 1921, el Dada dio el primer paso hacia la búsqueda de un arte más contextual y participativo. Esta serie de manifestaciones involucraron al público de la ciudad, un fenómeno sin precedente en la práctica artística. A través de las llamadas variedades en los cabarets parisinos, se buscaba generar una reivindicación de la cultura popular. El dada tomaba éstas expresiones populares para re significarlas a través del discurso del arte, tomando en cuenta a un público mucho más extenso para transgredir las formas hasta ese momento imperantes. La universalidad en contra de lo permanente, la espontaneidad, la interdisciplinariedad, la posibilidad de la creación en el momento, son algunas de las características que perfilaban al dadaísmo y que posteriormente, influenciarían procesos participativos más contundentes. (Bishop, 2011, pg. 5).

A partir de este primer gesto del dada, entre finales de los sesentas y principio de los setentas, surge la tendencia a crear arte basado en las formas sociales como medio de acercamiento a la cotidianidad humana. Influenciada por las crisis políticas del momento (fin de la Segunda Guerra Mundial y la creciente tensión política entre Occidente y Oriente) surge en el arte una necesidad por cuestionar los contenidos y valores formales que marcaban la generación del arte³. Muchos artistas renunciaron a este modo de crear y adoptaron un trabajo vinculado a prácticas y problemáticas propias del contexto social.

³ Revisar en: Cayetano Aranda Torres, *Introducción a la estética contemporánea*, (Servicio de publicaciones de la Universidad de Almería, 2004), pg. 100-110.

“Esta generación de artistas no considera lo intersubjetivo y lo interactivo como juegos teóricos de moda, ni como tratamiento (coartada) de una práctica tradicional del arte: los toma como punto de partida y como resultado, como los informantes principales de su actividad. El espacio en el que las obras se despliegan es el de la interacción, el de la apertura que inaugura el diálogo... las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas.”(Bourriaud, 2008, pg. 53-54)

La crisis social producto de las tensiones políticas mencionadas llevó a que el artista quiera estar en contacto con lo social de una manera más activa, pensando además en la obra de arte como un potencial vehículo de cambio social; se promueve la mirada crítica al entorno como un recurso primario de la obra. Es así que:

“Hay dos ideas clave para comprender la evolución hacia nuevas formas de arte: la idea de que el significado del arte debe encontrarse en el contexto (físico o social) y no en el objeto autónomo y el nuevo interés por el público y por las formas de implicarlo en la obra”. (Garrido, 2009, pg. 210)

De esta manera, el diálogo se tornó necesario para las formas artísticas, el espectador pasó a ser un elemento activo de la creación y la exhibición salió del museo a espacios más cotidianos. Bishop (2006a), señala que la diferencia entre éstas acciones

participativas de resistencia de los sesentas y setentas y el boom del arte participativo de los noventas, es que el primer caso habla de acciones periféricas en el campo del arte y el segundo refiere a acciones centrales dentro de las preocupaciones del arte.

A partir de los noventas, influenciado por varios factores políticos y sociales como la caída de las bolsas asiáticas, el atentando a las torres gemelas, la apertura de las fronteras, la tecnología, el fenómeno masivo de comunicación, entre otros, la participación en el arte pasó a ser un asunto central. “...Muchos artistas y colectivos contemporáneos definieron su práctica precisamente alrededor de la facilitación del diálogo entre diversas comunidades. Partiendo de la tradición “object-making”, estos artistas adoptaron un aproximación basada en el performance y el proceso” (Kester, 2011, pg. 1).

La aparición de lo participativo se da precisamente por la relación que se genera entre la crítica social y el arte generalmente en momentos de transición o crisis políticas. “El choque entre la crítica social y artística se repite de manera más evidente en ciertos momentos históricos, y la reaparición del arte participativo es sintomática de este choque.” (Bishop, 2011, pg. 11). Así, en función de articular procesos cada vez más incluyentes y de empoderamiento social a través de la práctica artística, surgen de manera más contundente acciones que van moldeando la estética de lo participativo y que a su vez van delimitando tanto sus preocupaciones como motivaciones. En el siguiente capítulo, se observará precisamente las condiciones y características que conforman a la participación.

¿Qué es el arte participativo?

Han surgido varias denominaciones para nombrar prácticas afines al arte participativo que tienen como pilar la creación colectiva, la participación y la colaboración tanto en sus procesos como en sus objetivos. Para fines de ésta disertación, el arte participativo es también colaborativo, comunitario y colectivo como lo define Bishop, que toma como eje las posibilidades relacionales entre todos los actores del proceso artístico.

“Al campo ampliado de estudio de estas prácticas artísticas (participativas), se lo conoce con variedad de nombres: arte socialmente responsable, arte comunitario, comunidades experimentales, arte dialógico, arte intervencionista, arte participativo, arte colaborativo, arte contextual y práctica social. Referiré a estas tendencias como arte participativo”. (Bishop, 2012, pg. 10)

Ahora bien, deben producirse algunas condiciones en el arte contemporáneo para que éste torne en una práctica participativa: 1) los espectadores pasan a ser participantes, 2) las formas de producción artística se tornan colectivas, 3) la práctica artística logra procesos de interrelación (e incluso restauración) a nivel social. (Zanatta, 2013, pg, 14-19)

De la misma manera, para la autora Claire Bishop el recorrido en cuanto a las preocupaciones y motivaciones de la participación en el arte puede resumirse en los mismos puntos principales: la primera preocupación/condición refiere a la emancipación como un tema central con el fin de crear un sujeto activo y consciente de su entorno. La segunda, deriva de la autoría; la participación ve deseable ceder el control autoral individual hacia una autoría colectiva como un gesto igualitario y democrático. Y por último, la tercera

cuestión refiere a la responsabilidad social colectiva del arte como un medio para la reparación del tejido social. (Bishop, 2006a, pg. 12- 13)

El énfasis de las prácticas participativas está en la dimensión colectiva de la experiencia social y creativa tanto para el artista como para el espectador. El arte participativo desea crear un sujeto activo y empoderado por la experiencia física o simbólica de la manifestación artística. Precisamente, uno de los pilares en los que se sostiene el arte participativo es el de activar el potencial político y social del espectador.

Para Jaques Rancière el espectador posee la capacidad de ser activo frente a la obra y sus significados están ligados a un número indefinido de percepciones, de este modo, nada está dicho, los contenidos dependen de la interacción entre mensaje y receptor. (Rancière, 2008, pág. 25). El autor no ve a dicha ruptura como un mecanismo totalmente automático sino como una necesidad imperativa para la realización del arte contemporáneo que, desde su punto de vista, es político.

(...) los intelectuales y los artistas deben emanciparse en primer lugar, liberándolos de la creencia en la desigualdad en nombre de la cual se atribuyen la misión de instruir y hacer activos a los espectadores ignorantes y pasivos. (Rancière, 2010, pg. 1)

La idea central aquí es que el espectador emancipado es aquel que logra romper la barrera con la obra y abrir un campo de sensibilidad y visibilidad en el cual se pone en práctica la relación entre política y estética. Sin embargo, la emancipación del espectador no

le corresponde únicamente al público, es también un espacio propiciado por el artista. Así, el artista se aleja de su rol de educador o de conocedor absoluto, más bien, reconoce en él la capacidad de generar conocimiento en el espectador desde su propia mirada y experiencia, lejos de lecturas e interpretaciones delimitadas e impuestas. (Ranciere, 2010, pg. 3-4)

La esperanza es que estos nuevos sujetos emancipados que resultan de la participación sean capaces de determinar su propia realidad social y política. La estética de la participación, entonces, deriva de la legitimidad de una (deseada) relación casual entre la experiencia de una obra de arte y la agencia individual/colectiva. (Bishop, 2006, pg. 12). Ésta emancipación está basada en el reconocimiento, y requiere del involucramiento y encuentro entre artista, obra, espectadores y contexto pues es precisamente a través de su participación y vinculación que se reconocen y accionan.

Así, “la preocupación del artista cambia en lo contemporáneo, sobre todo precisamente a partir de los noventas cuando el arte sufre una falta de teorización de sus acontecimientos.” (Bourriaud, 2008, pg. 3) Para el autor existe un cambio evidente en los valores que motivan a la producción artística, a este serie de valores el autor las denomina *estética relacional*. Bourriaud plantea a la práctica artística como un vínculo de diálogo y comunicación producto no solamente de la ruptura de la barrera obra-espectador, sino también de las relaciones que el artista sostiene en un espacio cotidiano. Este espacio de interacción está sustentado en las relaciones humanas y su contexto, de ahí la propuesta de que la estética contemporánea es relacional. (Bourriaud, 2008, pg. 13)

Estas nuevas posibilidades dialógicas del arte, se manifiestan de igual forma en sus procesos y producción por lo tanto en la autoría. Para Grant Kester (2005), lo que él demonima *arte dialógico*, sugiere una imagen muy distinta del artista, definida en términos de apertura, de escucha y de voluntad de aceptar una dependencia y vulnerabilidad intersubjetiva. Así, la productividad semántica de la autoría en la participación sucede precisamente en el intersticio entre artista y colaborador. (Kester, 2005, pg. 5)

Este traslado de la figura del artista individual a una manifestación plural de lo creativo es producto de la ruptura de las barreras formales del arte que la participación propone. El objetivo, es la creación conjunta de una obra artística pues por un lado este gesto genera narrativas alrededor de la creatividad abriendo el discurso del arte a su vez que la experiencia artística se desarrolla desde el acontecer común. Además, a través de la horizontalización de los procesos creativos, el que hacer artístico en la participación busca tornarse más consecuente y próximo a la idea de transformación social a través del arte. (Bang, 2013, pg.18)

”La posibilidad de un arte relacional -un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno.” (Bourriaud, 2008, pg. 13)

El interés de Bourriaud por plantear la estética relacional subyace en la capacidad que esta categoría posee para referir a la esencia de lo humano dentro del arte y por lo

tanto su relación con la vida. En esta lógica, el arte como producto de lo humano y acontecimiento político tiene la capacidad de definir, observar, criticar e intervenir algunos aspectos de la realidad social y, por tanto, de las relaciones implicadas en la creación y contacto con el arte. “El arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola” (Bourriaud, 2008, pg. 13)

El interés social del arte relacional está articulado a través de distintas estrategias artísticas, que, de múltiples formas, eran procesos que se daban en los márgenes de la institución del arte. Generalmente, estas estrategias describen un involucramiento, un ethos direccionado hacia el activismo, la transformación social o la estética a través de economías y sistemas de distribución alternativos, modelos colaborativos y de identidades colectivas. (Ban Larsen, 1999, pg. 2)

Según Bourriaud, una de las principales motivaciones clásicas del arte radicaba en imaginar y materializar mundos posibles, utopías. Las obras de arte en lo contemporáneo “ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista”. (Bourriaud, 2008, pg. 12). Así, al plantearse las relaciones humanas como forma, Bourriaud coloca en el arte la capacidad de generar una utopía de proximidad, microtopías basadas en el presente, en lo cotidiano, que en definitiva termina por generar una relación con la vida. Así, la obra de arte participativa está vinculada a puntos de vista e interpretaciones con resultados inciertos y es precisamente ahí donde radica su valor.

(...) el efecto de una obra -ya sea el placer del espectador, el sentimiento de belleza que siente o una toma de conciencia política- no pertenece a quien la crea. Producir una obra no es producir su efecto. (Rancière, 2010, pg. 2)

Un ejemplo con el que podemos abordar éstas aproximaciones es el artista Rikrit Tiravanija. Este artista de origen argentino-tailandés, ha llevado su comprensión de la confluencia entre obra y espectador a todos sus obras. “Desde inicios de los 1990s ha sido una figura imperante en el desarrollo del arte relacional. Sus exhibiciones individuales incluyen Cologne Kunstverein (1996), The Museum of Modern Art, New York (1997), Secession, Vienna (2002), Museum Boijmans Van Beuningen (2005) and The Land, Chiang Mai, Thailand (ongoing from 1998). (Bishop, 2006, pg. 199)

Las obras expuestas por Tiravanija suelen plantear acciones cotidianas dentro del espacio de exhibición; los espectadores juegan, cocinan, pintan con el fin de seguir el ritmo de la exposición y, por ende, completarla. Las exposiciones de este autor están basadas en la interacción con los espectadores y su actividad dentro del espacio es parte constitutiva de la obra, para que estas acciones sucedan Tiravanija abre espacios acogedores que invitan al espectador a actuar. (Bourriaud, 2008, pg. 164)

En la instalación *Untitled* (1999) (FIG. 1-2), se recrean dentro del museo las dimensiones, espacios y servicios de un departamento de tres dormitorios. Así, se invita al espectador a dormir, cocinar, usar el baño, vivir dentro de la instalación. En esta ruptura del límite entre arte y vida cotidiana, se puede notar que el espectador es el único actor capaz

de transformar a un departamento dentro de un museo, en un ejercicio performativo. Sobre esta obra, la revisión realizada por RJ Preece:

“Con esta instalación, Rirkrit Tiravanija genera presión entre asuntos públicos y privados. Como espacio personal y propiedad artística, él sitúa al espectador como un extraño que irrumpe en el espacio. Al abrir la puerta, me sentí avergonzado al encontrar a un estudiante de arte dormido en una cama.” (Preece, 1999, pg. 80)

El gesto de Tiravanija consiste en trasladar un espacio cotidiano a un espacio artístico, y explorar precisamente la tensión que se genera a partir de la participación de quien accede al museo y a la obra. Esta obra permite convivir a los espectadores del espacio que, dicho sea de paso, es cotidiano y cómodo., “...el concepto abstracto es transformado en un espacio literal de operaciones, una forma pragmática de hacer y mostrar, hablar y ser” (Foster, 2004, pg. 190). Los espacios que Tiravanija dispuso con gran cuidado para los asistentes son espacios que aseguran un diálogo entre las formas de la exhibición y los usos que los espectadores puedan darles, “Tiravanija ha dicho muchas veces que su trabajo es sobre el uso, y a través del uso el significado se construye” (Tiravanija, 2004, pg. 151). Refieren también a las relaciones de la vida real con el arte, a lo privado y lo público, a la agencia del espectador sobre la producción de la obra; la obra es un espacio de constante diálogo, comunicación y acción.

Ahora, si bien el arte participativo puede generar de múltiples formas utopías de cercanía como en la obra de Tiravanija, la creación colectiva genera a su vez tensiones estéticas y cargas éticas al interior del ejercicio creativo. Estas cargas se encuentran

directamente relacionadas con la priorización del proceso colaborativo por encima del resultado del producto final y el desarrollo estético de la práctica artística. A continuación, se analizará y problematizará a la pluralidad autoral y el proceso (como medio y fin) de la obra participativa precisamente como un posible limitante y conflicto de estas prácticas.

CAPÍTULO II

¿Qué conflictos surgen en el arte participativo?

La obra en el arte participativo es un fenómeno plural. Al estar principalmente determinada por la colaboración y la pluralidad de participantes tanto en la producción como en la exhibición de la obra, la autoría pasa de ser un fenómeno individual a ser un proceso colectivo. En este sentido, y como una característica del arte que se queda atrás con lo clásico, el artista deja de ser una figura creadora única para ser un generador de encuentros y diálogo, y sobre todo de procesos. Existe un proceso grupal en el cual:

(...) cada uno de los integrantes aporta como inquietud artística o temática, así como las características e intereses grupales y sus potencialidades. Estas inquietudes, deseos e intereses de los integrantes circulan en el trabajo colectivo, posibilitando que cada persona pueda hacer grupo y conformar un cuerpo artístico en el conjunto. De esta forma, se reconoce a los participantes en su dimensión subjetiva como personas portadoras de potencialidades creativas y expresivas que pueden desarrollar de forma activa. (Bang & Wajnerman, 2010, pág. 92)

El gesto de ceder parte o todo el poder de la autoría es convencionalmente contemplado como algo más igualitario y democrático que la creación de una obra por un solo artista, además, la producción colectiva conlleva también a beneficios estéticos de mayor riesgo e imprevisibilidad. La creación colectiva es entonces entendida por surgir y por producir desde un modelo social no jerárquico y más positivo. (Bishop, 2006a, pg. 12)

Autores como Roland Barthes, Michael Foucault y Jaques Derrida advertían ya desde finales de los sesentas la crisis de la autoría vinculada a una crisis en el yo. La reflexiones de estos

autores, se pensaban sobre afanes occidentales modernos; hallar verdades objetivas, la priorización de la racionalidad, la generación de bipolaridades para el proceso de cognición, la búsqueda de un origen y de una figura paterna creadora. El autor entonces, era a quien se le atribuían todas estas búsquedas dejando de lado otras posibles formas de generar conocimiento basado en la interacción. El autor era también, el único conocedor de las técnicas, el especialista, una suerte de maestro que poseía no solo el conocimiento total sino también la capacidad de distribuirlo, era él, el único vínculo para poder aproximarse a dicho conocimiento. En este sentido, la muerte del autor refiere a la caída de esta figura totalizadora y también al nacimiento del espectador y de otros actores al interior de la práctica artística. (Pérez, 2004)

Este escenario, resulta mucho más complejo que aquel existente en el arte clásico, romántico o incluso moderno porque requiere la existencia de múltiples actores (artista, espectador, productor, curador, etc) y motivaciones que conlleven a la cohesión social en el arte; esta complejidad subyace en que la creación de la obra artística se realiza de forma conjunta y se fundamenta en problemáticas y situaciones extraídas de la realidad social. Así, el arte participativo como una manifestación contemporánea, aterriza en diversas experiencias creativas colectivas: muestras participativas, colectivos culturales, obras de teatro interactivas, intervenciones en el espacio público que involucran a miembros de la comunidad, por mencionar algunos. “Estas iniciativas ya no piensan el arte con el objetivo de producir sólo un bien cultural, sino como un medio posibilitador de pensar y crear nuevas realidades, por lo que se convierte en generador de nuevos imaginarios y paradigmas sociales”. (Bang, 2013, pg. 7)

De esta manera, en un breve retorno a Bourriaud, cabe señalar que la obra en el arte contemporáneo posee la capacidad de generar un intersticio social, un vínculo directo con el contexto y sus problemáticas y la capacidad de visibilizarlos. El intersticio como efecto del aterrizaje de la obra en la sociedad que la genera y recibe, promueve diálogos e intercambios, promueve movimiento dentro del tejido social y este movimiento siempre generará algún tipo de reacción o cambio. El arte contemporáneo y, particularmente, su proceso de exposición contiene la capacidad de afectar la vida cotidiana del contexto involucrado.

“El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las "zonas de comunicación" impuestas”. (Bourriaud, 2008)

En esta línea, es común encontrarse con la idea de que el arte participativo y las prácticas colaborativas buscan construir “una auténtica democracia cultural, es decir, trabajar por una cultura más accesible, participativa, descentralizada y que refleje la necesidades y particularidades de las diferentes comunidades.” (Garrido, 2009, pg. 199)

Estas preocupaciones y objetivos comparten el afán de generar transformación social. El aterrizaje de las obras que surgen de procesos participativos se caracteriza por el diálogo activo, los espectadores forman parte del contenido de la obra y esto promueve el

ejercicio de la creatividad como fuerza transformadora de la realidad. Los encuentros que el arte contemporáneo asegura son constitutivos de dicha transformación.

“En tal sistema, el artista, puesto que también es un trabajador de la escala productiva, tendría la responsabilidad y las herramientas para actuar en la transformación de los aparatos culturales e ideológicos existentes.” (Zanatta, 2013, p. 64) Es importante mencionar que, en este caso, los participantes implicados en el proceso grupal y artístico son responsables de guiar y plantear el proceso de exhibición, y por tanto, el mensaje que se desea transmitir. Este modelo de arte participativo posee la facultad de promover diálogos y reflexiones, críticas y propuestas frente al acontecer cotidiano, el arte y la creatividad son vehículos efectivos al momento de generar cambios por su valor subjetivo.

Para Bishop (2006a), la responsabilidad asentada en el arte de reparar el tejido social es una responsabilidad que surge en respuesta a la crisis comunitaria dejada a raíz del capitalismo y la modernidad. Ésta preocupación se ha tornado más aguda desde la caída del Comunismo, dice Bishop, y está dirigida por una tradición Marxista que principalmente condena la alienación del individuo como efecto del capitalismo. Uno de los principales ímpetus detrás del arte participativo ha sido entonces la elaboración colectiva de significados. (Bishop, 2006a, pp.12)

De esta manera, el arte participativo ve en el arte un medio de reflexión en torno a la realidad social y explora nuevos aspectos: espacio público, reconocimiento de la heterogeneidad social, tratamiento de problemáticas comunes, nuevos sistemas de valores para la producción artística, aprendizajes colectivos alimentados por el diálogo, entre otros.

Para detallar una experiencia alrededor de la autoría colectiva e interés social, acudiremos a la obra “Between the door and the street” (FIG 3-4) de la artista Suzanne Lacy (2013). Es necesario comenzar por la definición oficial sobre la obra de Lacy, sobre esto su sitio web dice:

“Suzanne Lacy es una artista visual que explora las técnicas del performance, video e instalación fotográfica, también realiza escritura crítica y prácticas de habitación del espacio público en comunidades. Es mejor conocida como una de las artistas del performance de Los Ángeles que se volvió activa durante los setentas y le dio forma a un emergente arte socialmente comprometido. Su trabajo presenta desde exploraciones íntimas del cuerpo hasta performance públicos de larga escala que incluyen cientos de actores y miles de espectadores”. (Squarespace, 2017)

Con enfoque en las artes visuales, Lacy es una artista que trabaja alrededor de varios temas que van de lo público a lo privado, de lo académico a lo empíricamente activo. En el caso de “Between the door and the Street”, hablamos de una obra que explota lo relacional y la autoría desde su conformación y aprecia el potencial estético del diálogo para ponerlo en escena en un espacio público intervenido. Lacy estableció durante la preproducción una serie de temáticas comunes entre hombres y mujeres activistas de varias organizaciones sociales, la mayoría de participantes fueron mujeres. Los participantes activistas jugaron el rol de actores y co autores de la obra que fue dispuesta con el fin de generar un proceso de emancipación a nivel social.

El 19 de octubre de 2013 en Brooklyn se cerraron algunas calles con el fin de que los participantes de este performance pudiesen sentarse en los pórticos de las casas acerca de

los temas previamente delimitados. Al menos media centena de casas participaron y dieron cabida al encuentro diverso de activistas que debatieron temas de interés común: etnia, raza, consumo y género fueron algunas de las temáticas. El espacio público, adornado de telas y otros elementos de color amarillo, fue la plataforma de exhibición de los resultados de los debates realizados, se expusieron conclusiones específicas, pero además, se demostró la capacidad que posee la puesta en escena de las relaciones al momento de evidenciar dichas relaciones y problemáticas.

“Between the Door and the Street, como “obra-proceso” participativo, acoge procederes sumamente representativos de esta comunión entre el arte participativo y el espacio público. Por un lado, los participantes de la acción son agentes indispensables para que la obra se lleve a cabo; no sólo eso, si no que su participación nutre de contenido la obra, de manera que es en esta generación de los contenidos que el fin y la finalidad política, social, activista, formativa, informativa y comunicadora aglutina la diversidad de opiniones, necesidades, vindicaciones y conocimientos de una comunidad. Para algunos autores esta convivencia entre los participantes y, la gestación y realización de la obra certifica una autoría compartida e incluso colectiva.” (Bishop, 2006, pg. 180- 181)

Además, cabe señalar que este performance ve a la participación como elemento constitutivo; si bien Lacy elaboró un conjunto de bases para organizar la participación del público, son las opiniones y aportes de los activistas los que se encargan de darle forma al performance y, dicho sea de paso, garantizan su existencia. Existe en lo participativo, de hecho, el potencial de poner en escena lo diverso, lo preocupante y lo interesante de la vida

social, establecer puntos de conformidad o inconformidad sobre la realidad cotidiana en un espacio público es una forma no tan cotidiana de presentar la subjetividad de las personas y las dinámicas de éstas cuando dialogan en conjunto.

“Los intercambios resultantes de las prácticas participativas y relacionales pueden ser sorprendentemente poderosos para transformar la conciencia de los participantes porque provocan relaciones entre el arte y una amplia red de preocupaciones sociales y políticas. Estas relaciones resultan trascendentes pues se sostienen de igual forma en la capacidad que la experiencia estética es capaz de producir”. (Kester, 2005, pg. 1-2).

No obstante, las tensiones que existen alrededor de las prácticas colaborativas surgen precisamente por los valores que la participación aspira alcanzar. Para resumir dos posturas claves al interior de la participación, se tomarán como base teórica del análisis la postura de Claire Bishop y Grant Kester. En su texto *The Social Turn: Collaboration and its discontents*, Bishop analiza la autonomía del artista como un factor indispensable para la función crítica del arte colaborativo, crítica que se ve impedida por el “giro ético” (ethical turn) que ha dado y que promueve “el sacrificio de la autoría en nombre de la ‘verdad’ y una colaboración respetuosa” (Bishop 2006b, pg.181).

En contraste, en el texto *The one and the Many*, Grant Kester afirma que la reflexión ética es una característica principal del arte colaborativo, en el que el artista debe superar su propia posición privilegiada para poder crear un diálogo equitativo con los participantes, siendo éste una herramienta crucial. El autor enfatiza en el valor del arte participativo como

un medio para reducir las nociones jerárquicas al interior del arte pues valoriza el proceso colectivo de diálogo e intercambio en lugar de “un único e instantáneo shock instrospectivo” (Kester, 2011, pg. 63)

La disyuntiva al interior de este debate radica en la tensión que surge al intentar negociar tanto el aspecto ético como estético del arte participativo, con Bishop estimulando un arte que confronte y exponga precisamente esta tensión y con Kester reafirmando que las acciones participativas sin fines definidos tienen la capacidad de generar una utopía social. (Kester, Wilson. 2007, pg. 115)

La participación puede suponer una ética a seguir ya que construye una serie de valores deseados para la práctica artística y el momento social: el proceso conjunto de creación, el intercambio de ideas, el protagonismo de la acción grupal, la solidaridad-colaboración implicadas, y la incorporación del público como un participante activo, son algunos de los factores que ponen al proceso grupal como un asunto urgente y deseable para el quehacer artístico:

“Junto con el énfasis en la discursividad y la sociabilidad, hay una preocupación con lo ético y lo cotidiano: el arte es "una manera de explorar otras posibilidades de intercambio" (Huyghe), un modelo de "vivir bien" (Tiravanija), un medio de estar 'juntos en lo cotidiano' (Orozco). «De aquí en adelante», declara Bourriaud, «el grupo se enfrenta a la masa, la vecindad contra la propaganda, la baja tecnología contra la alta tecnología y el táctil contra lo visual. Y sobre todo, el día a

día resulta ser un terreno mucho más fértil que la cultura pop ". (Foster, 2004, pp. 191)

Esto conlleva cierta dificultad para evaluar los proyectos desde una crítica meramente estética:

"...existe la tendencia a comparar los proyectos de los artistas con otros artistas sobre la base de la ética - el grado en que los artistas proporcionan un buen o mal modelo de colaboración - y criticarlos por cualquier indicio de explotación potencial que impida "representar" plena y correctamente a los sujetos (como si tal cosa fuera posible)". (Bishop, 2012, pg. 19)

El proceso participativo puede convertirse en un fin de la práctica artística, ya que se busca obtener sus beneficios en función de la transformación social y su resultado se evalúa- en el caso de que se ponga a prueba- por su capacidad de representar las relaciones vigentes en el contexto, estas relaciones sirven de materia prima para la obra.

El arte participativo enfatiza constantemente en el proceso sobre la imagen, concepto u objeto definitivos. Se tiende a valorar algo invisible: una dinámica grupal, una situación social, un cambio de energía, una toma de consciencia, como resultado, es un arte que depende de la experiencia de primera mano. Muy pocos observadores están en la posición de tomar una visión general sobre los proyectos participativos a largo plazo: estudiantes e investigadores suelen limitarse a las fuentes y conceptos proporcionados por el artista, el curador, sus asistentes y, de tener suerte, de algún otro participante.

En esta línea, la crítica de Bishop (2012), refiere a que el desplazamiento del proceso artístico en la escala de prioridades, implica carencias en la sostenibilidad temporal de los procesos de aprendizaje artístico; es posible que esta forma de arte que se preocupa por involucrar al espectador procurándole una experiencia estética descuide la rigurosidad estética en sí y el desarrollo del lenguaje artístico. El proceso artístico e interdisciplinario en muchos casos, es el resultado de aprendizajes y acciones conjuntas que se desarrollan dentro de la constante práctica artística. Ahora bien, retomar el análisis de la obra “Between the door and the street” nos puede ayudar a visibilizar de manera más evidente la preocupación de Bishop en cuanto a la rigurosidad estética de la obra participativa. El discurso de Lacy se sostiene en la participación de diversos actores para la conformación de la obra; esta particularidad a nivel estético es precisamente uno de los objetivos de la autoría contemplada como un fenómeno plural.

Sin embargo, cabe preguntarnos si el ejercicio de intervenir el espacio público con temáticas de índole social aportan al desarrollo del lenguaje artístico, si de hecho se trata de un ejercicio estético o es meramente un *proceso* donde la artista se apropia del trabajo y preocupaciones de los diversos grupos que participaron para introducirlo a la esfera del arte bajo su autoría. Si bien ésta obra se realizó en colaboración y diálogo con varios actores, resulta inevitable y preocupante pensar en la posible instrumentalización del público y sus problemáticas con el fin de generar precisamente procesos colaborativos no necesariamente *estéticos*, pero sí *éticos* y el valor que esta priorización podría restarle a otras prácticas contemporáneas que no optan este camino.

En este sentido, la supremacía del proceso participativo por sobre otras formas de generar arte contemporáneo deviene del logro que supondría convertir el diálogo social en un medio creativo. Para el arte participativo, la desmaterialización de la obra de arte hacia un proceso social, le abre posibilidades a la estética artística pues la pone en contacto con otros lenguajes, que a su vez, generan la posibilidad de restaurar el tejido social a través de la interacción y el consenso. Sin embargo, la crítica puede verse limitada y sesgada hacia una visión meramente ética, en el que la intención se coloca por encima de la experiencia estética del participante, inclusive, los proyectos artísticos que genera lo participativo son comparados y criticados en relación a otros procesos artísticos (dentro del mismo lenguaje de la crítica del arte), más no en relación a procesos sociales y comunitarios similares que se pueden dar en contextos semejantes.

“Hoy, simplemente reunirse a veces parece ser suficiente. Aquí podríamos no estar muy lejos de una versión artística de "flash mobs" - de "gente que se encuentra con gente", en palabras de Tiravanija, como un fin en sí mismo. Aquí es donde me junto a Sartre en un mal día: a menudo en las galerías y museos, el infierno es la gente.” (Foster, 2004, pg. 194)

Esta línea de pensamiento ha llevado a un clima éticamente cargado en el que el arte participativo y socialmente comprometido se han eximido de la crítica del arte: el énfasis está en continuo cambio, desde la especificidad disruptiva de una práctica dada hacia un conjunto general de preceptos éticos. En consecuencia, una retórica común en este discurso es evaluar cada proyecto como un “modelo”, resonando las afirmaciones de Benjamin en “The author as Producer” de que una obra de arte es mejor mientras más participantes

ponga en contacto con el proceso de producción. (Bishop, 2012, pg. 23) Ésta precisión no busca cuestionar ni criticar estéticamente los productos finales, tampoco evalúa su calidad. El punto de esta separación es precisar que:

“En el campo de la intervención comunitaria que trabaja desde el arte, muchas veces se ha minimizado la importancia del aspecto artístico en las producciones (sobre todo en lo referente a su dimensión estética). Se pone el acento en el proceso grupal, dejando de lado las riquísimas potencialidades que tiene el arte en sí.” (Bang & Wajnerman, 2010, pg. 3)

En este sentido, cabe preguntarse si en la obra de Lacy y Tiravanija no nos estamos dejando cegar meramente por los *valores* que supone su obra, si verdaderamente encontramos una exploración o desarrollo estético y de las formas en su propuesta más allá del diálogo y los múltiples participantes. Cabe recalcar otro punto tácito en esta reflexión: las prácticas artísticas participativas que se cubren de este sesgo ético promueven una división entre “participantes productores principales y audiencia secundaria (comunidad temporal versus público externo), y la división entre metas artísticas y solución de problemas o resultados concretos” (Bishop, 2012, pg. 20)

En definitiva, la existencia de los autores persiste en el arte participativo como forma última de reconocimiento de las obras y, por ende, de su difusión. Con esta afirmación, no se pretende ingresar a reflexiones triviales como el reconocimiento manifiesto de los espectadores ya que esto podría solucionarse apuntando una larga lista de nombres al momento de atribuir la autoría de la obra. El asunto central es apuntar sobre la persistencia

de las relaciones de poder en la obra artística participativa: el artista es el encargado de plantear la obra y su ejecución se realiza a expensas de la participación de los espectadores. Esto implica que la participación, pese a ser un recurso deseable en muchos casos, pesa mucho por su utilidad que radica en la capacidad de ser un vehículo entre el artista y una obra/resultado anexa al modelo del arte participativo.

La participación de los espectadores puede fácilmente no sostenerse en el tiempo ni generar procesos que vayan más allá de la mera forma participativa, no podemos saber de que manera la obra de hecho afectó o no al participante, si lo emancipó, si pudo llevar y reproducir ese anhelable “nuevo conocimiento” a sus contextos. Parece ser, incluso, que el acto participativo se queda y se estanca en la participación en sí, el artista genera su obra a través y con la ayuda del público, la obra de Tiravanija por ejemplo se sostiene y depende meramente de la ocupación del espacio y el contacto con el otro pero el impacto real sobre los participantes, artistas y la misma obra es inmedible (al menos para el ejercicio artístico).

Más allá de las barreras (todavía) existentes entre autor y público, es un problema que la forma participativa sea un recurso primordial- en tanto superior a la forma estética- para los fines del arte participativo. Esto significa un impedimento para la síntesis de nuevas formas netamente estéticas que, además, utilicen la forma participativa para su ejecución.

Si bien el arte participativo promueve una participación activa de la comunidad basada en experiencias artísticas, no existe exposición que sea suficiente para eliminar la barrera del público, la relación simplemente se ha configurado hacia experiencias más interactivas, mas no hacia la generación fiable de un público que verdaderamente haya

superado su posición de público como tal. En este sentido, al igual que Bishop, Foster reflexiona alrededor de la estética relacional de Bourriaud y manifiesta:

“Bourriaud también ve el arte como "un conjunto de unidades que deben ser reactivadas por el espectador-manipulador". En muchos sentidos este enfoque es otro legado de la provocación duchampiana, pero ¿cuándo es una "reactivación" una carga demasiado grande para colocar en el espectador, una prueba demasiado ambigua? Al igual que en anteriores intentos de involucrar directamente a la audiencia (en alguna pintura abstracta o en algún arte conceptual), existe aquí un riesgo de ilegibilidad que podría reintroducir al artista como la figura principal y el creador primario de la obra. A veces, «la muerte del autor» no significó «el nacimiento del lector», como lo había especulado Roland Barthes, sino el embrujo del espectador.” (Foster, (2004, pg. 193)

En este sentido, podemos repensar una vez más la obra de Tiravanija al igual que la obra de Lacy. Si bien ambas obras se contruyen desde lo participativo y generan espacios de diálogo y encuentro, su figura como artistas no está diluída ni se pierde al interior de una “deseada” autoría colectiva. Uno de las principales intenciones del arte participativo es descolocar al espectador de su figura pasiva e involucrarlo a tal punto de volverlo un co-autor de la obra y así emanciparlo. Sin embargo, parece ser que la participación no ha logrado disolver la dicotomía autor-espectador del todo pues sigue siendo el artista quien promueve un espacio específico, una temática e incluso un público para al final del día permanecer como creador. Si es así, la tensión entre la autoría colectiva y la rigurosidad estética es mucho más evidente, pues si se sobrepone a los procesos participativos

meramente por tener más número de participantes y generar un ideal de espacios más democráticos por encima del ejercicio estético inherente al arte, no es el desarrollo artístico y estético el que se alimenta si no solamente la ilusión de comunidad.

Ahora bien, Foster encuentra problemática la mirada ética bajo la cual se critica y se procesa el arte participativo, pues como mencionamos previamente, parece ser que el mero proceso de lograr la colaboración y encuentro de varios participantes tanto al interior de la obra como en su exposición, es suficiente para el ojo de la crítica para ser visto como favorable y positivo. Un ejemplo útil para comprender esta supremacía de lo grupal en los resultados es el proyecto turco Oda Projesi (en español: proyecto habitación) (FIG. 5-6). Definido por su página web:

“Oda Projesi es un colectivo de artistas con sede en Estambul... que convirtieron su colaboración en un proyecto en el año 2000. Desde enero de 2000, su espacio en Galata funcionó como un espacio independiente sin ánimo de lucro, acogiendo proyectos, reuniones y actos hasta el 16 de marzo de 2005, Projesi fue desalojado del apartamento debido al proceso de gentrificación. Desde entonces Oda Projesi está en estado de movimiento y no tiene más un espacio base; Continúa planteando preguntas sobre el espacio y el lugar creando modelos de relación utilizando diferentes medios como estaciones de radio, libros, postales, periódicos o dando forma a diferentes puntos de encuentro; dependiendo y respetando la creatividad de Estambul y sus ciudadanos.” (Oda Projesi)

Este proyecto está conformado por tres artistas que instalaron en un departamento una serie de talleres y exposiciones realizadas con la colaboración de la comunidad en el afán de abrir un espacio de diálogo e integración con el contexto. Este proyecto se genera en un país en el cual la academia artística está enfocada en la enseñanza de pintura y escultura clásica, por esta razón es una expresión que supera estos límites utilizando las herramientas del arte participativo, lo que se busca es llevar el arte a públicos más extensos. Sin embargo, resulta complicado delimitar hasta qué punto estas exposiciones son un proceso de intervención comunitaria y hasta qué punto hay un desarrollo artístico profundo en las formas que presenta. (Bishop, 2012, pg. 42) Oda Projesi podría incluso catalogarse como una propuesta académica contrahegemónica en su contexto. El arte es un vehículo para recrear relaciones sociales, ésta puesta en escena de las relaciones es el producto y fin de las exposiciones de Oda Projesi.

En contraste con el trabajo de Oda Projesi, tenemos el trabajo de *Jardim Miriam Arte Clube* o JAMAC (FIG. 7-8), un colectivo de artistas que trabajan en Sao Paulo. De entrada se puede señalar que un objetivo guiado a la ya mencionada transformación social está presente: el colectivo interviene Jardim Miriam, una de las favelas más conflictivas de la ciudad. Este colectivo promueve dinámicas colaborativas de intervención de la favela a través de la pintura callejera y la jardinería; el planteamiento se realiza por parte del núcleo central de artistas que componen el colectivo, quienes deben entablar diálogos para seleccionar aquello que se propondrá a la comunidad, luego los participantes de la favela que voluntariamente deseen participar aprenderán los conocimientos necesarios para intervenir los espacios de la favela, finalmente el proceso de exhibición va mucho más allá

de la exposición ya que su presencia sirve para transformar el espacio cotidiano en sus significados más profundos.

La participación de los habitantes de esta favela es el eje transformador de la realidad cotidiana; la creatividad aporta a la creación de un espacio de bienestar, intervenir el espacio cotidiano a través de procesos creativos aporta a resignificarlo y a cambiar las percepciones que se tiene sobre el mismo, a través de la mejora estética. Según Claudia Zanatta, el ejercicio de JAMAC está basado en la escucha del entorno:

“Esa práctica de la escucha de un contexto responde, así, a la pregunta de quién puede decir o representar, o sea, construir significados y decidir en qué modo tales significados serán expuestos. Estos procesos pueden ayudar a insertar al individuo en su comunidad, disminuyendo el estado de despersonalización con relación a su contexto vital”. (Zanatta, 2013, p. 111)

Ahora bien, si observamos tanto a Oda Projesi como a JAMMAC como procesos colaborativos que buscan la rehabilitación social encontraremos que son muy similares. En ambos casos se utiliza la participación como guía para elaborar metodologías colectivas de trabajo, además, ambas experiencias plantean el objetivo de incidir en sus contextos respectivos. La diferencia esencial entre estos procesos está en su acceso a medios de legitimación y reconocimiento artístico. Oda Projesi opera dentro del campo artístico y goza de reconocimiento al interior de la escena del arte, por otro lado, JAMAC no posee dichos reconocimientos y, en consecuencia, difiere poco de un proyecto de intervención comunitaria.

El hecho de que experiencias artísticas con procesos, planteamientos y objetivos similares no tengan la misma legitimidad y reconocimiento por parte del campo artístico genera la posibilidad de cuestionar la lógica de selección que garantiza el acceso a circuitos legítimos de difusión y consumo artístico. O, planteado de otra forma, resulta complejo encontrar la diferencia estética entre ambas obras y, en consecuencia, entender la evaluación que, desde el lenguaje artístico, separa, disgrega y aparta una obra de la otra. El objetivo de esta reflexión es aterrizar al análisis de ésta problemática referente al surgimiento del arte participativo: el resultado artístico ha pasado a segundo plano y ya no existe como criterio de evaluación de las obras desde la estética.

Para culminar con este apartado, cabe recapitular que esta tensión entre proceso participativo y expresión artística sucede al interior del fenómeno del arte participativo. Esta particularidad limita la evaluación de las obras por su contenido ya que enfatiza sobre el proceso grupal y su capacidad de representar lo social. Sin embargo, quedan abiertas las posibilidades de pensar distintos niveles o instancias en los que se puede hacer una crítica hacia lo participativo, permitiéndole a la participación generar su propio lenguaje sin descuidar el ejercicio estético del arte.

CONCLUSIONES

El arte participativo surge de la necesidad de los artistas de entablar relaciones más directas e igualitarias tanto con los espectadores como con el medio. Desde las primeras manifestaciones en el dadaísmo, vemos que la participación nace de una necesidad de reconstruir y de generar vínculos comunicacionales y sensibles ante situaciones sociales de crisis. Así, producto de las diferentes manifestaciones en torno a lo relacional a lo largo del tiempo, la participación nace como una respuesta a una crisis individualista y a los valores capitalistas del siglo pasado y actual que amenazan con convertir al arte en un producto más de consumo. Más aún, en respuesta a los valores sociales cada vez más alienantes que nos rigen.

Los afectos, las relaciones, el intercambio propicia de múltiples maneras la posibilidad no solamente de regenerar el vínculo con el otro, si no también de experimentar lo sensible desde diversos lugares, y así reconocernos. En el arte participativo, la experiencia estética no nace solamente en la propia mirada o interpretación, se construye a su vez desde la mirada de los otros. La obra, es el resultado de las relaciones y dinámicas sociales vigentes en el momento de su creación.

Un amplio espectro de validez en los procesos implicados en el arte participativo, yace en la capacidad de vincular al público como parte activa del proceso. Esto desencadena en nuevas visiones y percepciones respecto a la experiencia artística y a las reflexiones que esta genera en torno a la realidad social. El arte participativo tiene la capacidad de despertar incipientemente al encuentro.

Para el espectador, es necesario dejar de lado la figura del visitante o el coleccionista, ya que las expresiones artísticas contemporáneas ven en la interacción con el espectador una posibilidad de comunicación, un ejercicio del lenguaje y una relación estética y política. Esta relación es tan extensa que abre paso para nuevas formas de conocimiento, nos permite reflexionar sobre el valor epistemológico del arte y de la experiencia creativa, y sobre todo nos permite pensar en los roles que el arte puede desenvolver en otras esferas sociales, lo que en sí, deviene en procesos más políticos. El arte, como una manifestación de lo sensible, de la vida y lo humano ha estado siempre en relación con su entorno, sin embargo, en la contemporaneidad, nos permite una postura y un camino más claro en cuanto a sus alcances e incidencia política y social, un camino en constante cuestionamiento.

No obstante, si bien las preocupaciones que motivan al arte participativo están justificadas en procesos artísticos más democráticos y vínculos sociales más conscientes, el arte no deja de ser un ejercicio estético, un lenguaje de la forma. Es importante revisar la historia del arte para tomar en cuenta los contextos en los que la participación ha pasado a ser una preocupación del arte; crisis donde el tejido social y comunitario se ha visto roto. Puede resultar valioso para el arte indagar en sus capacidades políticas y pensarse como un medio de encuentro social, sin embargo, el riesgo de instrumentalizar al público y sus problemáticas como vehículo creativo es evidente, la línea entre un arte más político y la politización del arte es muy fina. Este riesgo se hace evidente en los ejemplos presentados (Rikrit Tiravanija, Suzanne Lacy, Oda Projesi, JAMAC), la problemática central radica en que si el arte es estudiado y analizado solamente desde el proceso, son muy pocas (o casi nulas)

las características que lo diferencian de procesos meramente comunitarios, estaría únicamente limitado a su valor ético y no a criterios estéticos contundentes.

Sea al interior de un museo, en una comunidad o en la calle, la interacción con el otro siempre va a generar más diálogo, más encuentros y es precisamente lo que busca la participación. Si bien existe una tensión importante en el arte participativo en relación a la mirada con la que se debe criticar estos procesos, lo valioso es precisamente el debate, es decir, que el arte esté pensando y cuestionándose sobre sí mismo todo el tiempo. Esta discusión se vuelve fundamental porque devela mucho sobre nuestra forma de hacer mundo, sociedad. El arte participativo, más allá de reconstruir el tejido social o no, nos permite cuestionarnos como se controla y se distribuye el conocimiento; de que habla el arte, para qué y para quién. Fundamentalmente, el arte debe ser un espacio de experimentación e intercambio, un laboratorio. Es también un espacio que propicia el contacto, el encuentro y la gestación de más proyectos, conocimiento e información libre gestada y producida por la misma gente que habita estos espacios. El arte debe develar precisamente las tensiones que surgen al interior de sus múltiples lenguajes y caminos.

Resulta complejo pensar en el arte en la contemporaneidad como un espacio completamente autónomo, sin embargo el ejercicio artístico está para cuestionarse, transformarse e incomodarse a sí mismo. No contempla, si no que acciona, articula y es generador de sus propias rupturas. El arte debe jugar en dos campos, la resistencia y el empoderamiento, espacios críticos y conciliadores a la vez, para así entender a la cultura como un espacio de libertad de ideas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bang, C. (2013). El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social. *Creatividad y Sociedad* , 1-25.
- Bang, C., & Wajnerman, C. (2010). Arte y transformación social: la importancia de la creación colectiva en intervenciones comunitarias. *Revista Argentina de Psicología* , 89-103.
- Bishop, C. (2006a). Introduction/ Viewers as producers. In C. Bishop, *Participation* (pp. 10-17). Cambridge: The MIT Press.
- Bishop, C. (2006b). “The Social Turn: Collaboration and inst discontents”, *ArtForum* February, 6, pp. 178-183. ISBN 0-85488-147-6 (Whitechapel). ISBN 0-262-52464-3 (The MIT Press).
- Bishop, C. (2011) *Participation and Spectacle: We are we now?*. Lecture for Creative Time’s Living as Form. Cooper Union, New York.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Charnley, K. (2011). *Disensus and the Politics of Collaborative practice*”
- Flinders, M., & Cunningham, M. (2011). *Participatory Arts and Political Engagment*. London: Arts and Humanities Research Council
- Foster, H. (2004) *Chat Rooms*. En Bishop (ed), *Participation*. Whitechapel, London.
- Garrido, A. P. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* , 197-211.
- Groys, B. (2014). On art activism. *e-flux journal #56* , 01-14.
- Hope, C. (2011). *Participating in the ‘Wrong’ Way? Practice Based Research into Cultural Democracy and the Commissioning of Art to Effect Social Change*. London: University of London.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1994). *La dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- Jameson, F. (1998). *Sobre los estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós.

Jardim Miriam Arte Clube (JAMAAC). Jamac.org.br

Kester, G. (2005). Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art. *Theory in Contemporary Art Since 1985*, 15-21.

Kester, G., & Wilson, M. (2007). Autonomy, Agonism, and Activist Art: An Interview with Grant Kester. *Art Journal*, vol 66 no.3. pp-106-118.

Kester, G. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global context*. Duke University Press, Durham & London.

Pérez, R. (2004) La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimidad en Internet. (en línea) obtenido de:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>

Preece, P. (1999). Rirkrit Tiravanija at Gavin Brown's Enterprise, New York (1999). *World Sculpture News*, 80-81.

Ranciere, J. (2010). "La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada". (A. Fernández-Savater, Interviewer)

Ranciere, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ellago Ediciones.

Ranciere, J. (2004). Problems and transformation un Critical Art. En Bishop (ed), *Participation*. Whitechapel, London.

Roche, J. (2012). La sociología como una de las bellas artes y las artes sociológicas. In J. Roche, *La sociología como una de las bellas artes. La influencia de la literatura y de las artes en el pensamiento sociológico* (pp. 11-16). Barcelona: Antrophos.

Scott, G. (23 de Enero de 2011). Artist Placement Group Manifesto. From *Art in Practice*:
<http://practiceart.blogspot.com/2011/01/artist-placement-group-manifesto.html>

Squarespace. (2017, Enero 11). About. Suzanne Lacy. Retrieved from Suzanne Lacy:
<http://www.suzannelacy.com/about/>

Zanatta, C. (2013). *Malas hierbas. Análisis de una poética personal de arte participativo*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia & Universidade Federal do Rio grande do Sul.

Oda Projesi. (12 de Noviembre de 2016). The experience of singular plural. From Oda Projesi Blog: <http://odaprojesi.blogspot.com/>

Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. (2 de Octubre de 2016). Veredicto Fondos

ILUSTRACIONES

Figura 1. Rirkrit Tiravanija, *Untitled*, East Village, New York, United States. Septiembre 1999. Obtenido de: www.kurimanzutto.com/en/partials/artist_image/24/28. © Rirkrit Tiravanija



Figura 2. Rirkrit Tiravanija, *Untitled*, Serpentine Gallery, London, England. Septiembre 2005. Obtenido de: www.kurimanzutto.com/en/partials/artist_image/24/28. © Rirkrit Tiravanija



Figura 3. Suzanne Lacy, *Between the door and the street*, New York City, United States. Octubre, 2013. Obtenido de: www.suzannelacy.com/between-the-door-and-the-street/. © Susan Lacy



Figura 4. Suzanne Lacy, *Between the door and the street*, New York City, United States. Octubre, 2013. Obtenido de: www.suzannelacy.com/between-the-door-and-the-street/. © Susan Lacy



Figura 5. Oda Projesi, *Oda Projesi*. Istanbul. Obtenido de:
<http://transductores.net/properties/oda-projesi> © Oda Projesi



Figura 6. Oda Projesi, *Oda Projesi*. Istanbul. Obtenido de:
<http://transductores.net/properties/oda-projesi> © Oda Projesi



Figura 7. JAMAAC, Sao Paulo, Brasil. Obtenido de: <http://jamac.org.br/projetos-jamac>.
© JAMAAC



Figura 8. JAMAAC, Sao Paulo, Brasil. Obtenido de: <http://jamac.org.br/projetos-jamac>.
© JAMAAC

