

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

El arte participativo como abolición de la sociedad del espectáculo

TESIS

Que para obtener el título de Licenciad en Filosofía



PRESENTA

Bogar Aníbal Guillen Martínez

ASESOR

Carlos Oliva Mendoza

Ciudad Universitaria, Cd. Mx. a 22 de septiembre, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	3
Arte conceptual	8
Prácticas Artísticas	15
Hacia una empatía estética	35
Conclusiones	43
Bibliografía Especifica	51
Bibliografía General	50

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo analizar los alcances de las prácticas participativas y mostrar que no son suficientes como proyecto de rehumanización de las sociedades capitalistas. Esto se debe en gran medida a la *falta de una identidad estética*.¹ que unifique las prácticas artísticas que surgieron después de los años 60`s, a partir del surgimiento de la *crítica institucional*.²

La intención es, preguntarse si estas prácticas logran restablecer el vínculo social abolido por *la sociedad del espectáculo*.³ Sostendré que la idea de rehumanizar a la sociedad con prácticas artísticas no funciona, porque las prácticas artísticas son absorbidas por el mundo del arte; forman parte del mecanismo que en principio se está criticando.

Esta discusión inicia a partir del nacimiento del arte conceptual que empezaba a cuestionar el criterio de selección de las obras que se exponían en los museos, posteriormente surgieron prácticas que seguían la línea de la crítica institucional, como la crítica feminista, hasta llegar al punto donde surgieron prácticas fuera del

¹ Con "Identidad estética" me refiero a que las teorías estéticas basadas en la creación de artefactos u objetos únicos que brindan una experiencia estética, estas teorías. Estéticas no pueden explicar obras que se alejan de la visualidad y se acercan al lenguaje con una proposición analítica.

² La "crítica institucional" se entiende como la práctica artística que tiene como finalidad la crítica del mundo del arte, en concreto las instituciones como museos y galerías, como también todos los procesos que intervienen en la exposición de una obra de arte.

³ La sociedad del espectáculo son todas aquellas sociedades en donde el capitalismo usa como medio imágenes para controlar su vida. Estas sociedades no solo están controladas sus jornadas laborales, sino que también se controla sus descansos y forman parte de un consumo, el cual esta mediado por imágenes o representaciones de realidad. Es el tiempo de la no vida.

museo que tenían una línea de trabajo social, y con estas una idea *autónoma del museo*, en tanto que se encuentra fuera de un espacio determinado, donde se exhiben obras de arte y no están mediatizadas por los mecanismos del museo y del mundo del arte.

Algunas de estas prácticas tienden a mostrar una problemática en la sociedad, esto no quiere decir que estas prácticas quieran resolver el problema, lo que hacen es crear relaciones entre la obra, el espectador y el artista, puesto que no tienen una finalidad en su ejecución y tampoco tienen la intención de crear un objeto artístico. La idea es que estas prácticas logran que el espectador interactúe con la obra y con ello se rompa con la idea de un espectador pasivo. Por lo tanto, tenemos que la ejecución de la obra vuelve al espectador activo y es capaz de crear vínculos entre las personas que participan en ellas.

Parte de las problemáticas que conllevan estas prácticas es su definición, ya que existen artes como *arte colaborativo*, *arte socialmente comprometido*, *arte político*, *arte relacional*, *site-specific art*, etc. Este trabajo no tiene como objetivo el mostrar estas definiciones y sus diferencias, sino tomar algunos ejemplos en donde el espectador se vuelva activo en la obra, analizar los alcances y su ejecución.

Para analizar estas obras es necesario entender que algunas de ellas no tienen como fin un resultado, sino una ejecución, por lo tanto, el análisis ayuda a entenderlas. Algunas de estas prácticas no se comprometen a nada, de alguna forma solo realizan la obra y el resultado es irrelevante para la obra. Esto complica el

análisis porque no tiene como finalidad un resultado, no admiten una retroalimentación al limitarse ellas mismas. Veremos más adelante por qué no tienen una finalidad y cuál es el sentido de realizar estas obras.

Para realizar el análisis primero tenemos que entender el problema, que *las sociedades están mediatizadas por representaciones*, para explicarlo me guiaré del libro *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord, donde el autor menciona que las sociedades con un modelo de economía capitalista están condenadas a “una inmensa acumulación de espectáculo”.⁴ Y se está en un constante “movimiento autónomo de lo no-viviente”.⁵ porque el capital ha llegado a tales alcances que controla y domina la vida de las sociedades capitalistas, tanto es así que el tiempo de *ocio*, en donde *el juego* existe, ha quedado borrado y en su lugar se tiene tiempo consumible, en donde se prefiere la representación por lo real, donde se controla cada minuto de la vida de estas sociedades, todo con el fin de que el capital pueda seguir operando. Es el tiempo de *la no-vida*.

En contra del modelo de sociedades capitalistas, Debord propone diversos procedimientos situacionistas que toman importancia como una serie de puntos de referencia para las prácticas artísticas. Para el análisis de las prácticas artísticas me enfocaré en la importancia de estas prácticas como método de participación de la sociedad pasiva ante situaciones de carácter social, Claire Bishop menciona que “la

⁴ Guy, Deord, *La sociedad del espectáculo*,

⁵ Ibid., p. 25

participación es importante como proyecto: rehumanizar a una sociedad adormecida y fragmentada por la instrumentalización represora de la producción capitalista”.⁶ Veremos si es que las prácticas participativas logran reactivar el vínculo social, para esta parte me guiaré del libro *Infiernos artificiales* de Bishop, donde se menciona el papel y la importancia que toman las prácticas artísticas en la sociedad. La idea de esto no es discutir si estas prácticas pueden o no ser llamadas artes o cómo referirnos a ellas, sino saber si es que estas pueden generar situaciones en las que el espectador y la sociedad despierten de los medios de control del capital. Yo argumentaré que no se puede hacerlo del todo, puesto que el sistema capitalista absorbe todo a manera de su propio beneficio, como lo que pasó con *la crítica institucional*, que se institucionalizó la crítica, en función de un bien para el mundo del arte y el capital.

Junto con este análisis existen puntos a los que hay que atender antes de llegar a una conclusión, preguntas como: ¿Por qué las prácticas participativas pueden generar este vínculo y las artes clásicas no? ¿Qué pasa con la autoría de las obras si no existe la jerarquía del artista que las crea? ¿Qué hacer cuando el público siempre es el mismo que participa? ¿Cuál es la relación que tienen lo estético con las artes participativas? Existen otras tantas problemáticas sobre estas prácticas,

⁶ Bishop Claire, *Infiernos Artificiales*, arte participativo y políticas de la espectaduría (México: t-e-eoría, 2019) p. 25

la idea es entenderlas en una forma general y solo me enfocaré en las que estén directamente relacionadas con la abolición del espectáculo.

Arte conceptual

Las diferentes corrientes artísticas que surgieron en el siglo XX, como el cubismo, lograron un movimiento llamado *vanguardias*, donde los artistas pertenecientes a estas corrientes intentaban crear obras innovadoras, únicas, deshacerse de las interpretaciones místico-divinas y así fundar nuevos cánones estéticos. El cubismo fue la primera vanguardia, inaugurada por Picasso, en donde la técnica se deja a un lado y cobra importancia la sustancialidad de las representaciones en la obra “si atendemos a los caminos que eligió Picasso a partir de sus primeras creaciones en el Cubismo, nos encontramos que elige cambiar lo esencial, lo técnico, lo simplemente recurrente”.⁷ Esto en gran medida para diferenciarse de la fotografía y el cine que empezaban a cobrar importancia por realizar copias más exactas de la realidad.

El cubismo representó las problemáticas sociales y políticas de su época. Picasso representa un tema controversial en la sociedad con su pintura *Las señoritas de Avignon*, al pintar a 5 prostitutas sin ropa, en un contexto de alerta al tener tonos

⁷Aarón, Reyes, “El Cubismo como lenguaje y María Blanchard para demostrarlo”, Distopia, mayo de 2017, <https://revistadistopia.com/maria-blanchard/>

rojos. Lo que quiero resaltar en la obra de Picasso y el cubismo en general es el uso del *lenguaje*, dejando a un lado la representación mimética, para representar emociones como: ira, felicidad, amor, tristeza, etc. Emociones que se relacionan con el sujeto, como Buchloh lo dice, “el cubismo fue el movimiento que logró que los elementos del lenguaje emergieran al campo de lo visual por primera vez en la historia de la pintura moderna”.⁸

El arte conceptual se distingue de otras vanguardias al no quedarse en el terreno de lo visual, puesto que el *objeto obra* se suprime y en su lugar se crea una concepción lingüística. Buchloh entiende el arte conceptual de la siguiente manera:

El arte conceptual proponía implícitamente la sustitución del objeto de experiencia espacial y perceptiva por una definición lingüística (la obra como proposición analítica) ... Propiciaron una reflexión acerca de la construcción y el papel (o la muerte) del autor, al tiempo que redefinían las condiciones de recepción y el papel del espectador. El arte conceptual llevó a cabo la investigación más rigurosa del período de posguerra en torno a las convenciones de la representación pictórica y escultórica, así como una crítica fundamental de los paradigmas visuales tradicionales.⁹

⁸ Benjamín H. D. Buchloh, *Formalismo e Historicidad*, Modelos y métodos en el arte del siglo XX. Carolina del Olmo y César Rendueles (Madrid: Ediciones Akal, 2004), p. 168.

⁹ *Ibid*, p. 168.

En esta cita, Buchloh menciona que el arte conceptual deja la espacialidad, la objetividad, hasta llegar al punto de *la muerte del autor*. Con lo cual propiciaron una crítica al museo, al objeto-obra, al autor y a la forma en como el espectador se relaciona con la obra. La integración o participación del público en el arte conceptual generó un cambio sobre cómo definimos el arte, porque ya no tenemos el conocimiento estético especializado sujeto-objeto, ahora tenemos el uso del lenguaje como una *definición lingüística*, es decir, que la obra no trata del objeto creado que ofrece una experiencia al contemplarla, lo que ofrece el arte conceptual es la sustitución de la estimulación sensorial, por una estimulación de reflexión que hace el espectador.

En el arte conceptual representa ideas y conceptos que significan un proceso en el que el artista crea, reflexiona y materializa su obra.¹⁰ El objeto creado no tiene una importancia estética, sino que cumple una función como un medio que trasmite estas ideas y conceptos que el espectador reflexiona, interpreta e interactúa con la obra, por lo tanto, el espectador juega un papel en la obra, en la cual esta no tiene sentido, si el espectador no interactúa.

El arte conceptual y otros ismos fundarían las bases para la *crítica institucional* “con los movimientos de vanguardias el subsistema artístico alcanza el estadio de la

¹⁰ El materializar no significa que el autor cree una obra con una determinada técnica, con la intención de crear una obra única e irrepetible, sino que se materializa el concepto o ideas, en una obra que usa diferentes medios, por ejemplo, textos y materiales cotidianos con los que el público pueda interactuar. Algunos artistas solo trabajan en la creación de la idea de la obra, pero no la ejecutan, la ejecuta otros artistas guiados por el artista creador de la obra.

autocrítica. El dadaísmo (...), ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución del arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa”.¹¹ Esta crítica se llama *proto-crítica institucional* porque son anteriores a la obra de artistas conceptuales como Daniel Buren con sus instalaciones fuera del museo o Marcel Broodthaers con sus *objetos encontrados* y *collages*.

Andrea Fraser lanza una pregunta a la primera generación de la crítica institucional: “¿Cómo pueden pretender criticar la institución del arte unos artistas que se han convertido ellos mismos en instituciones de la historia del arte?”.¹² Lo que quiere decir Fraser es que artistas que fueron censurados y que hicieron obras críticas, pasaron, de estar en contra, a formar parte de lo que denunciaban. Sus obras se financiaron y exhibieron en *megamuseos corporativos*, lo que dio como resultado la muerte de la crítica, tuvieron éxito como obras y este éxito los llevo a su fracaso como crítica “tragada por la institución a la que se enfrentó”.¹³ El problema es que se ha *institucionalizado la crítica institucional*, es decir, que la crítica ha perdido fuerza como crítica y se ha absorbido en el mundo del arte como una nueva forma de expresión artística y no como una crítica a la institución, propiciada en gran medida por los artistas.

Andrea Fraser entiende la crítica institucional como:

¹¹ Andrea Fraser, *De la crítica institucional a la institución de la crítica* (Ciudad de México: Siglo veintiuno, 2016) p. 15.

¹² Ibid, p. 13.

¹³ Ibid, p. 14.

Una metodología de análisis crítico sobre la especificidad del lugar, y por lugar, entiende un conjunto de relaciones; así la crítica institucional pretende transformar no solo las manifestaciones visibles de esas relaciones, sino también su estructura, particularmente la que es jerárquica y las formas de poder y dominación, violencia simbólica y material, producida por esas jerarquías.¹⁴

La crítica va más allá de la idea de un espacio en el museo determinado para un artista que es privilegiadamente seleccionado, la crítica institucional abarca el proceso en el que una obra es seleccionada, curada, exhibida y vendida (al seleccionar ciertas obras para inflar su valor). También se critica la posición de las mujeres dentro de las oportunidades que se les da para exponer sus obras frente a los hombres, que en los museos y galerías suman la mayoría. La crítica no refiere tampoco al contenido de la obra o intención del artista, tampoco refiere a si es o no es arte, en concreto la crítica va dirigida a todo lo que pasa después de la creación de la obra por el artista. La idea de la crítica al museo se dio a finales de los años 70's y principios de los 80's. Un ejemplo de ello es el proyecto de Daniel Spoerri y Marie-Lousie von Plessen, "Musée Sentimental", en 1977 fue la primera vez que se expuso el concepto *museo sentimental*, el cual trata de mostrar objetos inusuales,

¹⁴ Isabel María García Fernández, ¿La nueva crítica institucional? (España: Universidad Complutense de Madrid, 2010) p. 346.

raros, extraños, que no se pueden clasificar o que no tienen una importancia artística, estos cobran su valor artístico al ser recogidos y exhibidos en un museo. Un poco lo que se pretendía con esto es mostrar un museo de artistas, que toman objetos y al situarlos en un museo cobran valor estético, por otra parte, también se crítica a las sobrevaloraciones económicas de los objetos artísticos por parte de los curadores e instituciones del arte, como galerías. Me parece que esta idea es parecida a la transfiguración de Danto, en donde el éxito de los objetos artísticos, dentro de un museo, no recae únicamente en el artista, intervienen otros factores como la historia o la época en la que se crea la obra, la teoría en la que se inserta, el lugar donde se expone, el contexto y la interpretación del crítico que permite a la obra conectarla con el artista.

En los 90's aún seguía la crítica a la forma de operar del museo, pero la crítica como tal no tuvo tanto éxito como me gustaría pensar, pues, como pasó con la primera crítica, el trabajo de Andrea Fraser y otros artistas también terminó por institucionalizarse. Parece que el mundo del arte a menudo logra incorporar todas aquellas cosas que puedan dar idea de innovación, ya sea una corriente artística o la propia crítica. Siempre se han podido absorber y sacarles un valor como mercancía en el mundo del arte.

Por último, lo que quiero enfatizar con este breve repaso de historia de arte, es cómo, a partir de las vanguardias y la crítica institucional, el arte tomo vida más allá de los museos y galerías. Una de las razones fue porque la crítica institucional

dio muchos frutos en tanto que expresiones o corrientes artísticas.¹⁵ Entre estas corrientes se encuentran las prácticas fuera del museo, las prácticas socialmente comprometidas, prácticas participativas y prácticas colectivas. Un ejemplo de estas prácticas es Daniel Buren, un artista conceptual que realiza una obra teórica y crítica con la institución. Empezó realizando pintura y escritura, su texto *límites Critiques* en donde señala los límites y marcos que conforman en arte, y su parte teórica expone una crítica institucional y una necesidad de poder sobrepasar los límites impuestos por los marcos de las instituciones del arte. Sus proyectos *in situ* donde el artista interviene sitios específicos con rayas blancas y negras o de color, donde se privilegia el sitio y el contexto para su realización. La obra tiene como propósito el salir del museo interviniendo espacios arquitectónicos, de esta manera se hace una crítica al museo como un lugar específico de arte, saliendo de los espacios que lo refieren así. La manera en que opera es interviniendo espacios arquitectónicos como El Patio de Honor del Palis Royal donde se exhibe la obra “*Les deux plateaux*” que es una serie de columnas blanco y negro de diferentes tamaños que ocupan todo el espacio, logrando que la obra se apropie del lugar, transformándolo, provocando un contraste fuerte entre las figuras geométricas es un espacio donde el espectador circular libremente.

Podemos concluir definiendo, a partir del recuento hecho, que el arte conceptual, más que ser un movimiento estético, es *una forma en contra de la*

¹⁵ Como el Net Art, arte conceptual, la geo-política del arte contemporáneo, etc.

mimesis, la objetualidad y el valor como mercancía en el arte. Es la forma en como el arte se centró en el uso del lenguaje para darle un cambio a la manera en como se realiza arte. El espectador sufre una transformación al ser partícipe de la obra y se le exige una nueva actitud ante el arte de vanguardias.

Prácticas artísticas

La idea de crear arte fuera del museo viene a partir de varios aspectos, uno de ellos son los cuestionamientos sobre la experiencia estética que la obra da al espectador. Dejar de hacer arte desde la forma sujeto-objeto tiene que ver con las vanguardias y la idea de innovar, que llevó al arte a mirar hacia el espectador y la sociedad en conjunto. Por ejemplo, el arte conceptual involucra al espectador haciéndolo parte de la obra, en tanto que él es quien ejecuta la obra, y es tanta la importancia que se vuelve indispensable dentro de la obra, porque la obra ya no tiene tintes objetuales, sino participativos en el sentido que el espectador participa para crear la obra y esta participación va a dar al espectador una experiencia con la obra.

Dentro del arte conceptual existen corrientes como el arte participativo y colaborativo, su ejecución en algunos casos es fuera del museo y tienen como materia prima la sociedad y la manera en como se relaciona con el espectador dentro de la obra. Esto tiene un carácter diferente a las obras que privilegian al objeto; por no tener como fin realizar una obra única e irrepetible, que adquiere un valor de mercado al ser un objeto único, se convierte en una mercancía con un valor

comercial.¹⁶ Una de las partes fundamentales dentro de estas prácticas es el término *social*, que es la base para la ejecución de estas obras, y se percibe como una relacionan del espectador con temas o problemáticas de la sociedad. Para realizar estas obras los artistas escogen asuntos que puedan mejorarse para contribuir con el restablecimiento de las relaciones entre personas, se documenta y se exhibe en un espacio como un museo o una institución. Esto sirve para que un público nuevo se relacione con la obra y así se pueda tener un mayor numero de espectadores, algunas obras van a tener una doble ejecución: donde participantes interactúan e intervienen en la creación de la obra (un participante activo) y una segunda ejecución, cuando el participante observa la documentación de la obra y decide pasar de un espectador pasivo a un activo, al empatizar y querer involucrarse en una práctica participativa. El término social también refiere a una resistencia de la mediación de imágenes, en principio es una práctica artística que en su discurso toca temas sociales, que involucran a un conjunto de espectadores y tiene como resultado una resistencia a la mediación del espectador por imágenes, a una sustitución de lo real por una representación. Resistencia a los formatos clásicas de hacer arte como la pintura o escultura, resistencia a la preferencia visual del arte, resistencia a las formas y modelos creados por el mundo del arte para hacer de este, una mercancía vendible y que contribuye a una alienación social. Es por eso que las prácticas

¹⁶ Más adelante veremos que a pesar de no crear objetos con un valor como mercancía, las instituciones del arte se las han arreglado para darles un valor

artísticas buscan alejarse de esto y contribuir con una sociedad menos controlada por el capital.

La ejecución de la obra se realiza con un grupo de personas que se relaciona con la obra (puede estar relacionada directamente con el tema social o sentir empatía con este tema). La ejecuta y se hacen partícipe de ella, en algunos casos el artista interactúa como espectador activo, tanto es así que en algunas obras la división entre artista y público desaparece, por lo tanto, el autor no existe o es un conjunto de autorías porque todos comparten la creación de la obra. Bishop sostiene que las prácticas participativas tienen la finalidad de restaurar el vínculo social.¹⁷ Este vínculo es la *empatía* sobre las problemáticas de la sociedad y como es que el arte tiene la capacidad de evidenciarlas y adoptarlas de una forma diferente, esto incluye la finalidad y la manera en que trabaja cada artista para lograr su cometido.

Dentro de las practicas artísticas socialmente comprometidas hay una distinción importante en ellas, existen prácticas en las que el artista es el único que las ejecuta, por ejemplo, el artista de origen chino Ai Wey Wey. Sus obras son de carácter crítico y político, como la obra "*Straight*" que es una instalación que critica el ocultamiento del número de muertos que dejo el terremoto el 12 de mayo del 2008, en la provincia de Sichuan, en China, un terremoto de una magnitud de 8 grados que dejó un saldo de 250 mil muertos. La instalación se presentó en la Bienal 55 de arte

¹⁷ Bishop Claire, *Infiernos Artificiales*, arte participativo y políticas de la espectadoría (México: t-e-eoría, 2019) p. 28.

en Venecia y está conformada por 90 toneladas de barras de acero recuperadas de los escombros de las escuelas destruidas por el terremoto, las barras fueron enderezadas.¹⁸ Y apiladas de tal manera que parezcan las líneas de falla que causan el terremoto.

Obras socialmente comprometidas como las de Ai generan una crítica con un gran impacto en la sociedad, prueba de ello es que fue encarcelado por denunciar la corrupción que hubo entre el gobierno y las constructoras, que realizaron escuelas mal construidas y terminaron en ruinas en el terremoto del 12 de mayo del 2008. A diferencia de obras colaborativas, esta instalación solo tiene un autor, a pesar de que se involucren más de una persona para su creación, el artista es el que se tiene todo el crédito por ser el quién imagina la obra. El artista contemporáneo no necesita ser especialista para realizar su obra, sino que se vale de un intermediario para la creación de obra. El artista muchas veces crea la obra en términos conceptuales, ya sea que la autoría sea compartida o no, el artista no necesita dominar la técnica, ni innovar en ella para la creación de la obra, por lo tanto, el artista contemporáneo no se preocupa por la creación de objetos únicos y por la técnica para realizar su obra, se preocupa por el concepto de la obra y no por la objetualidad de ella.

¹⁸ Trabajadores de los escombros fueron quien enderezaron las barras de acero.

Otra distinción que existe se da dentro de los artistas, aquellos que siguen creando obras objetuales.¹⁹ Y los que crean obras conceptuales.²⁰ Hacer este tipo de distinciones siempre es controversial, porque los artistas no se reducen a dos tipos de arte, sino que cada artista tiene la libertad de trabajar como le parezca pertinente para su obra y para él, en este sentido el artista contemporáneo puede ser artistas objetuales, conceptuales o ambos. La figura del artista contemporáneo “se ha convertido en el personaje modelo para el trabajador flexible, móvil y no especializado, que puede adaptarse de manera creativa a múltiples situaciones, y convertirse en su propia marca”.²¹ Es la imagen del artista que la sociedad tiene, aquel que tiene libertinaje y que a través de su genialidad produce obras de consumo.²² Como el ejemplo anterior de Ai en donde no necesita ser especialista para realizar sus obras. En contra de esta idea del artista contemporáneo individual se encuentra la colectividad y la colaboración, las prácticas colaborativas “se percibe como la oferta a un contramodelo automático de unidad social, sin importar sus políticas reales”.²³ Es la contraparte a un modelo de creación de obras individualistas,

¹⁹ Son básicamente aquellas obras que su valor se basa en la creación de objetos únicos e innovadores que brindan en el espectador una experiencia estética.

²⁰ Son aquellas obras que su realización no se centra en el objeto. Se centra en la creación de lenguaje, de conceptos a los que el espectador accede.

²¹ Bishop Claire, *Infiernos Artificiales*, arte participativo y políticas de la espectaduría (México: t-e-eoría, 2019) p. 27.

²² Las llamo obras de consumo porque son obras que pueden o no, brindar al espectador una experiencia estética, por ejemplo, obras en las que sirven como decoración que están inspiradas en obras y técnicas ya existentes, que una intención no es crear en el espectador una experiencia, sino generar consumo de objetos artísticos que benefician al artista y a las instituciones del arte.

²³ Bishop Claire, *Infiernos Artificiales*, arte participativo y políticas de la espectaduría (México: t-e-eoría, 2019) p. 27.

al realizar las obras colectivamente se disuelve la imagen de un genio artista y esto lleva a que la figura del artista no se glorifique y en su lugar se le da más importancia a la colaboración para realizar la obra. La ejecución de la obra la conforman artistas y público activo que se integra a la obra, por lo tanto, la objetualidad de la obra no cabe en estas prácticas al dejar a un lado la técnica y la creación de obras objetuales. La importancia cae en la realización de obras conceptuales, así mismo, se opone al arte como mercancía, porque la ejecución de la obra por parte del público no recae es una técnica especializada y cualquier persona puede realizar o ejecutar la obra.

El definir el arte participativo en una teoría que englobe todas sus variantes parece ser una tarea difícil, puesto que el objeto ya no existe, por lo tanto, no tenemos categorías estéticas como la de belleza y tampoco una experiencia brindada por la obra al ser contemplada, pero esto no quiere decir que no se pueda realizar. La participación del espectador va a ser el punto central de este tipo de prácticas, porque su ejecución está fundamentada en que el espectador pasa de un estado contemplativo de la obra, aun estado activo en la obra. Bishop define la participación y las prácticas participativas de la siguiente manera:

La participación es importante como proyecto: rehumaniza a una sociedad adormilada y fragmentada por la instrumentalización represora capitalista. Dada la saturación casi total del mercado en nuestro repertorio de imágenes... La práctica artística ya no puede girar en torno a la construcción de objetos para ser consumismo por un observador

pasivo... Debe haber un arte de acción, que interactúe con la realidad, que tome pasos –así sean pequeños– para reparar el vínculo social.²⁴

En esta breve cita, Bishop nos hace ver que las prácticas artísticas son una forma de rehumanizar a una sociedad adormecida que prefiere la copia al original, una sociedad en donde la virtualidad empieza a ganar terreno a la realidad, una sociedad que normaliza e integra a su cotidianidad los problemas dentro y fuera de su entorno, el arte no puede seguir con la idea de hacer obras objetuales, tiene que tener una participación con el espectador en pro de visualizar las inquietudes de la comunidad y la sociedad, que ayuden a restablecer el vínculo social.

El vínculo social lo podríamos definir como “gestos artísticos de resistencia”.²⁵

De una reducida “pseudocomunidad atomizada de costumbre, nuestras sensibilidades nubladas por el espectáculo y la representación... el hecho de que tal comunicación ha sido enteramente apropiada por el mundo comercial”.²⁶ Estamos en una sociedad llena de imágenes que lo único que hacen es tenernos adormecidos y no nos permiten ver, conocer al otro en lo real, en la medida en que estamos mediatizados por el espectáculo y la representación de la realidad. Esta sociedad es la que llama Debord *La sociedad del espectáculo*, que define como “El espectáculo

²⁴ Bishop Claire, *Infiernos Artificiales*, arte participativo y políticas de la espectaduría (México: t-e-eoría, 2019) p. 25.

²⁵ Bishop Claire, *Infiernos Artificiales*, arte participativo y políticas de la espectaduría (México: t-e-eoría, 2019) p. 28.

²⁶ Ibid. p. 26.

no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizadas por imágenes”.²⁷ Estas imágenes, según Debord, están manipuladas por un capitalismo que saca ventaja al tener los medios de control de una sociedad que consume solo espectáculo.

“La apariencia fetichista de pura objetividad en las relaciones espectaculares”.

²⁸ Está creada por “medios de comunicación de masa”.²⁹ Unilaterales a favor de garantizar la existencia de las sociedades del espectáculo. El espectáculo es “la conservación de la inconciencia en medio del cambio práctico de las condiciones de existencia”.³⁰ El cambio práctico se encuentra bajo una conservación de la inconciencia, una conservación que mantiene a los espectadores adormecidos, borrando toda idea de comunidad y todo sentido crítico, esto alentado por un sistema económico que separa por una mediación a los miembros de una sociedad y tiene como consecuencia el control autónomo de las sociedades espectaculares. El espectáculo va a ser la representación de lo real cuyo objetivo es mantener unidas a estas partes separadas, es decir, que los miembros de una sociedad habitan en un mismo espacio, pero cada uno se percibe como unitarios y la idea de comunidad se borra, al individualizar y separar a las personas según el éxito que tengan con el objeto contemplado. El espectáculo tiene como consecuencia la alienación del

²⁷ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Rosario, Argentina: Último Recurso, 2007) p. 25.

²⁸ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Rosario, Argentina: Último Recurso, 2007) p. 30.

²⁹ *Ibid*, p. 31.

³⁰ *Ibid*, p. 32.

espectador que “se expresa así: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su existencia y su propio deseo”;³¹ esto contribuye con la existencia de un modelo de sociedades donde el consumidor está adormecido, no tiene una idea de crítica, es el tiempo de lo no-viviente, se conforma con lo irreal y su finalidad es llegar a la representación que se consume. Esta realidad de consumo nunca termina, puesto que la representación y el objeto contemplativo están en un constante cambio gracias a los mecanismos de consumo, “el consumidor real se convierte en consumidor de ilusiones. La mercancía es esta ilusión efectivamente real, y el espectáculo, su manifestación general”.³² Por lo tanto, nunca se llega a una realidad sin mediación, sino que se no-vive en una constante mediación entre el consumo de representaciones del objeto contemplado y las sociedades de consumo espectacular.

Esta denuncia que hace Debord en “la sociedad del espectáculo” cobra importancia en artes socialmente comprometidas, porque sus obras están basadas en reparar esta interacción irreal entre miembros de una sociedad que están mediados por representaciones de la realidad, por imágenes que el espectador ve. Los artistas con sus obras rompen con la mediación de lo virtual y pasan a lo real, al

³¹ Ibid, p. 33.

³² Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Rosario, Argentina: Último Recurso, 2007) p. 42.

darle al espectador un papel activo e involucrarlo con la obra que se ejecuta de manera real.

La motivación de estas prácticas artísticas colorativas que lleva a romper con la mediación son las problemáticas sociales, y es trabajo de los artistas generar empatía en el espectador con la idea que se involucren en la ejecución. Un problema que conlleva esto, es que puede pasar que se genera empatía con el espectador, pero no se logra romper con esta mediación, porque se genera la empatía y en general todos están de acuerdo con la causa social, ya sea dando su aprobación en medios digitales o simplemente al compartir un texto con una imagen en donde tú estés a favor de esa causa, automáticamente tiene un alivio en tu sentimiento de culpa. Bishop habla de este tema y lo escribe así: “La participación social es vista positivamente porque crea ciudadanos sumisos que respetan la autoridad y aceptan el ‘riesgo’ y la responsabilidad de hacerse cargo de sí mismo frente a los depreciados servicios públicos”.³³ Algunos espectadores, que aprueban la causa o el tema de la obra y no participan directamente, no contribuyen a una transformación o un cambio en la mediación, por lo tanto, tener empatía con el tema de la obra no garantiza que los espectadores se vuelvan activos, solo es una parte dentro de proceso del cambio espectador pasivo a espectador activo.

³³ Clarire bishop, *Infiernos Artificiales*, arte participativo y políticas de la espectaduría (México: t-e-eoría, 2019) p. 30.

Por eso es necesario que el espectador se tenga que volver activo para ser participe en la ejecución de la obra. La acción es el punto de partida para lograr que se rompa con esta mediación, estas prácticas abren un espacio para que el espectador *pasivo-irreal* pueda transformarse en un espectador *activo-real* que logre una empatía con la causa de la obra, ya sea que la finalidad de la obra sea tener resultados o no, la importancia radica en el hecho de participar, de esta manera el espectador se vuelve activo tomando conciencia de los problemas que se plantean por la obra. Este paso de lo pasivo a lo activo logra que el espectador deje lo virtual y participe en lo real, porque muchas de las problemáticas planteadas son necesariamente una participación real.

El arte conceptual empezó a intervenir en todas estas inquietudes, el público formó una empatía de adoptar las problemáticas del espectador y mostrarlas en su círculo como una situación en la cual las prácticas socialmente colaborativas se perciben todas “como gestos artísticos de resistencia igualmente importantes”.³⁴ Una de las razones por la que los artistas ya no están interesando en crear obras sujeto-objeto, es por el exceso de imágenes que tenemos en la sociedad. “Después de todo, actualmente uno puede recibir una experiencia artística en cada esquina”.³⁵ La artista Jeanne van Heeswijk refiere que “Una de las razones por las que los artistas ya no están interesados en un proceso pasivo de presentador-espectador me parece el

³⁴ Clarire bishop, *Infiernos Artificiales*, arte participativo y políticas de la espectraluría (México: t-e-eoría, 2019) p. 28.

³⁵ *Ibid*, p. 26.

hecho de que dicha comunicación ha sido totalmente apropiada por el mundo comercial".³⁶ Como forma de llevar al espectador entretenimiento.³⁷ Otra parte importante dentro de estas prácticas artísticas es que existe una intención de salir del museo como una forma de crítica y de expansión en la obra del artista, pero las obras fuera del museo no son nuevas y tampoco el arte participativo, todo depende de cómo se entienda la historia del arte, Crespo lo escribe así

la participación, la cooperación, el trabajo en grupo o el trabajar conjuntamente en el contexto artístico no es algo nuevo. Más al contrario, su genealogía es larga y compleja, y puede incluir una extensa relación de modelos de organizar la producción artística y sus estéticas, desde... en el arte contemporáneo, las motivaciones que impulsan hacia un trabajo participativo son de muy distinta y diversa índole, desde querer trabajar en pro de una sociedad más positiva e igualitaria de manera colectiva, a cultivar la generosidad de compartir como alternativa al individualismo contemporáneo, ofrecer al espectador una experiencia artística participativa física o simbólica, o simplemente como una manera de disfrutar y divertirse en grupo ³⁸

³⁶ Jeanne van Heeswijk, "Fleeting images of community", PUBLIC FACULTY NO 11, Sunnet park, Brooklyn, NY, USA, https://www.jeanneworks.net/essays/fleeting_images_of_community/

³⁷ No utilice el término experiencia estética porque tendría que definir qué se entiende por experiencia estética y afirmar que todas las obras realizadas bajo la forma sujeto objeto puede ofrecer dar al espectador una experiencia estética.

³⁸ Bibiana Crespo-Martín, *Acerca de las prácticas artísticas participativas contemporáneas como catalizadoras de la sociabilización* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2018-2019) p. 276.

La participación es el pilar de todas las artes en donde se involucra al público o espectador, cada una tiene características distintas y abordan temas sociales de diferente índole, cada una responde a las motivaciones, al contexto de cada sociedad y cada artista o colectivo las aborda de diferente manera. Las prácticas participativas no siempre se interpretan de la misma manera e incluso algunas de ellas tienen ciertas problemáticas, por ejemplo, el cómo las nombramos, Crespo piensa que no debemos referirnos como artes participativas sino como “prácticas artísticas participativas”.³⁹ Porque si analizamos cómo es que se ejecutan los procesos de participación estos pueden o ser, o no, un objeto, o puede no tener una finalidad, que no significa que la práctica artística sea un fracaso, porque una práctica refiere a un ejercicio o realización de una actividad que está dentro del mundo del arte.

El contexto donde la practica artística participativa se realiza tiene dos modos, el privado que es cuando se está bajo una institución que patrocina o ayuda con la ejecución de la obra de arte, por ejemplo la obra *Pad Thai* del artista Rirkrit Tiravanija. En el 2012, la obra tuvo su realización en el Grand Palais de París donde se cocinó por doce horas un platillo de comida tailandesa y se compartió con todos los asistentes, de esta forma el artista al realizar esta práctica artística colaborativa piensa en *crear relaciones* entre los espectadores que participan en la obra. La hora de la comida se ve a través de la práctica como un momento donde se generan

³⁹Ibid, p. 275

relaciones reales.⁴⁰ Los participantes conviven junto con el artista sin tener una distancia de autoría entre artista, público y obra. El segundo modo es la ejecución pública o fuera del museo en donde los artistas ejecutan la obra en la cotidianidad de los espacios públicos de una sociedad. Este espacio puede ser o no donde se realice la obra, un ejemplo de esto es la artista Suzanne Lacy dentro de su carrera como artista ha realizado prácticas públicas en comunidades, como *Between the Door and the Street* que es un proyecto junto con un grupo de mujeres activistas de New York que en la primera etapa realizaron una junta con 20 mujeres en donde se habló de las ideas que tenían como activistas, sus problemáticas y hacia donde querían llegar. La siguiente etapa de la obra involucró a 400 mujeres y algunos hombres que participaron cerrando el tráfico en el Barrio de Brooklyn con la intención que las entradas o porchetes de las casas se convirtieran en espacios de diálogo en donde se hablaron de diferentes temas relacionados con la identidad género, raza, etnia, etc.

Cada contexto de estas prácticas diferencia la manera de su ejecución, en principio parece que la ejecución se divide en dos: el contexto público y el contexto privado, y que el contexto público está fuera de los espacios designados para realizar arte y de esta forma no tendría una institucionalización. Pero al final las dos se institucionalizan, una nace dentro de una institución (museo, galería) y la otra se

⁴⁰ Me refiero a relaciones reales para diferenciarlas de una relación virtual, en la que se convive con la persona de manera directa y no se está mediado.

ejecuta fuera, posteriormente se institucionaliza al entrar a los mecanismos del mundo del arte. Por ejemplo, la documentación de las prácticas artísticas, ya que esta se exhibe a manera de testimonio en espacios designados para empatizar a más espectadores pasivos, pero todo se da dentro del marco de una institución del arte. El problema de la institucionalización es que estas prácticas artísticas están bajo condiciones impuestas por una institución que ve en las obras un valor de mercado y no una forma de abolición en la mediación entre personas de una sociedad y representaciones. Las artes, cuya intención es la míméis de la naturaleza, se institucionaliza al tener un valor de mercado como piezas únicas, este valor agregado es el que llama Debor “mercancía”. Se define como

ese movimiento esencial del espectáculo, que consiste en incorporarse todo lo que en la actividad humana existía en estado fluido para poseerlo en estado coagulado como cosas que han llegado a tener un valor exclusivo por su formulación en negativo del valor vivido ⁴¹

La mercancía es lo real, es la representación a la que accede el espectáculo como método de control de masas. La mercancía es la ilusión a la que accede las personas mediante representaciones, es la finalidad a la que las personas quiere llegar y, por lo tanto, se mantiene en una constante ilusión con alcanzar lo real, la mercancía.

⁴¹ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Rosario, Argentina: Último Recurso, 2007) p. 36.

Esta es la forma en como el deseo por alcanzar la mercancía permite el control y la explotación del obrero, en favor de una economía de consumo, que ve en el objeto y la fuerza de trabajo un modelo económico donde el espectáculo y la mercancía son una dupla para crear sociedades de consumo en favor de una economía de dominio.

La ilusión por el consumo de la mercancía es el incentivo para que la fuerza de trabajo siga funcionando. Los individuos de las sociedades espectaculares no viven, en primer lugar porque son vistos como fuerza de trabajo que operan a manera de garantizar el funcionamiento y la existencia de la mercancía; en segundo lugar por el tiempo de ocio, es decir, el tiempo en que los individuos no trabajan es controlado mediante el exceso de imágenes que generan en el individuo deseo por *la mercancía*. En este sentido se inculca en el individuo el consumo de la mercancía y la forma de consumo de la mercancía se obtiene mediante el trabajo, por lo tanto, es un círculo en el que los individuos están controlados para producir y consumir mercancía, esta es la denuncia que hace Debord al decir que *las sociedades espectaculares no-viven*, pues no son dueños de su tiempo. Debord lo dice de la siguiente manera

Mientras que en la fase primitiva de la acumulación capitalista "la economía política no ve en el proletario sino al obrero", que debe recibir el mínimo indispensable para la conservación de su fuerza de trabajo, sin considerarlo jamás "en su ocio, en su humanidad", esta posición de las ideas de la clase dominante se invierte tan pronto como el grado de abundancia alcanzado en la producción de mercancías exige una

colaboración adicional del obrero. Este obrero, redimido de repente del total desprecio que le notifican claramente todas las modalidades de organización y vigilancia de la producción, fuera de esta, se encuentra cada día tratando aparentemente como una persona importante, con solícita cortesía, bajo el disfraz de consumidor. Entonces el humanismo de la mercancía tiene en cuenta "el ocio y la humanidad" del trabajador, simplemente porque ahora la economía política puede y debe dominar esas esferas como tal economía política. Así, "la negación consumada del hombre" ha tomado a su cargo la totalidad de la existencia humana.⁴²

Los individuos de las sociedades del espectáculo son vistos como obreros, que tienen lo mínimo para seguir como fuerza de trabajo, a su vez la automatización del mundo moderno es cada vez *el sector más avanzando en la industria* y en el modelo en el que se resume perfectamente su práctica, pero esta automatización nunca es más que la fuerza de trabajo, de lo contrario esta fuerza de trabajo desaparecería junto con el consumidor. Debe existir un balance entre la automatización y la fuerza de trabajo para que el ciclo fuerza de *trabajo-consumidor* pueda seguir y así garantizar la existencia de la economía política.

La separación durante la ilustración entre conocimiento y religión, comenzaron con la individualización y la especialización del conocimiento, una de las consecuencias fue que el conocimiento fue cada vez mas específico y se separo entre ramadas del conocimiento, cada rama enfoco en su campo de estudio.

⁴² Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Rosario, Argentina: Último Recurso, 2007) p. 40.

Los artistas anteriores a las vanguardias se dedicaron únicamente a su campo laboral excluyéndose de interactuar con otro tipo de formas de conocimiento. Los artistas conceptuales se valieron de nuevas formas de expresar su obra, dejando de lado la separación del conocimiento realizaron obras interdisciplinarias que se valen de cualquier cosa para la realizarlas, con el fin de explorar nuevas formas y alcances, de los artistas, las obras, los espectadores y el mundo del arte. Por eso las prácticas artísticas colaborativas apoyan a la unión y a la cooperación entre individuos en contra de un modelo individualista de conocimiento, de creación de arte y con la abolición de la autoría del artista.

Dada esta política declarada, y el compromiso que moviliza este trabajo, es tentador sugerir que este arte forma en teoría la vanguardia que tenemos hoy: artistas que instauran situaciones sociales como un proyecto desmaterializado, antimercado, y comprometido políticamente para continuar la llama de las vanguardias de hacer al arte una parte esencial de la vida”⁴³

Recapitulando sobre lo que hemos trabajado durante este capítulo, los proyectos artísticos colaborativos contribuyen a romper con los mecanismos de creación de arte *binómica sujeto-obra*, ya que rompen con la representación, como lo hemos

⁴³ Clarire bishop, *Infiernos Artificiales*, arte participativo y políticas de la espectaduría (México: t-e-eoría, 2019) p. 28.

mencionado anteriormente. Dentro de las sociedades espectaculares la representación es la mediadora entre *sujeto-objeto*. La manera en que rompen con esta mediación es llevando al espectador de un estado pasivo-contemplativo, a un estado activo-participativo, donde ese espectador se vuelve parte de la realización de la obra, ya sea de manera individual o colectivamente con otros miembros de la sociedad. Las prácticas artísticas colaborativas tocan temas sociales debido a que el arte funciona como un espacio en donde se pueden mostrar problemáticas que no podrían mostrarse bajo otro contexto, gracias a que estas obras tienen un respaldo con las instituciones del arte y lo que representan dentro de una sociedad, puede realizarse obras artísticas de carácter activista, social y político. Esto trajo como consecuencia su institucionalización, no solo en el sentido de estar dentro de un espacio designado como obra de arte, un espacio real o virtual donde estas obras pueden ser exhibidas y así puedan contribuir con la re-humanización espectador. Las prácticas artísticas colaborativas abren un espacio para que los individuos creen relaciones entre ellos, pero muchas de estas prácticas tienden a ser críticas debido a la comparación con trabajos de labor social porque a menudo no es claro cuál es la diferencia entre un programa de labor social y una práctica artística colaborativa. Un programa de labor social no es llamada arte ni pertenece al mecanismo del mundo del arte, a pesar de que en su realización se involucran grupos de personas y se contribuye a un mejoramiento en la sociedad, mientras que una práctica artística

colaborativa, en su realización, se interactúa entre personas y se contribuye a un mejoramiento dentro de la sociedad.

Las diferencias que existen son pequeñas y no parecen ser suficientes como para que se distingan claramente la una de la otra. La primera diferencia es *la finalidad*, que en las prácticas artísticas no es condición para su realización, mientras que en una labor social sí lo es, porque de lo contrario no sería una labor social. La segunda diferencia es cómo nos referimos a ellas, una práctica artística y la otra es una labor social, pero las dos se arropan bajo una institución que puede ser pública o privada, y que otorga la posibilidad de realizarlas porque forman parte de una institución, es decir, que la censura –que se podría dar gracias a los temas sociales que se tocan– es minimizada al tener el respaldo de una institución, por lo tanto, las diferencias que se crean entre una y otra son muy pequeñas y en muchos casos lo que causa más controversia es porqué se les llama prácticas artísticas siendo que son muy parecidas a una labor social. Por lo tanto, no es clara cuál es la discrepancia entre una práctica social y un programa de razón social, lo que se puede argumentar para distinguir las es lo que hemos dicho anteriormente, pero básicamente una está ligada al mundo del arte y la otra no.

Dejando a un lado el problema del porqué no existe una clara diferencia entre las prácticas artísticas y los programas de labor social, sale a la luz un problema que, a mi parecer, sea el tema más difícil de resolver para estas prácticas artísticas. *La empatía en el espectador* con relación a su ejecución. Resulta un reto difícil de

resolver, puesto que no es garantía que el espectador al participar o ver prácticas artísticas se quiera involucrar, aun cuando el tema esté directamente relacionado con él, sin un espectador activo, no hay prácticas artísticas. Otro problema es que no se genere empatía en nuevos espectadores, por lo tanto, la obra sólo se realiza y difunde a un mismo grupo que se delimita y no genera nuevos alcances en términos de espectadores activos.

Hacia una empatía estética

A lo largo de toda la historia del arte han surgido diferentes teorías que tratan de explicar el fenómeno *obra de arte*, todas estas teorías han caducado con el surgimiento de nuevas prácticas artísticas. Estas teorías no alcanzan a describir lo que está pasando con la obra y su entorno, básicamente porque son cosas completamente distintas, aunque las bellas artes y las prácticas artísticas compartan los mecanismos del mundo del arte, parecen ser polos opuestos. Las bellas artes creaban objetos contemplativos que brindaban al espectador una experiencia estética y existe una importancia por el *objeto-obra* como algo único que solo pudo ser creado por un *genio-artistas*, mientras que el arte conceptual se preocupa más por la interacción con el espectador y lo que se pueda lograr de la relación *obra-espectador*, *obra-artistas* y *artista-espectador*. La estética cambió y parece no alcanzar a describir las cosas que pasan con estas prácticas conceptuales, porque muchas obras no tienen un canon estético como el de la belleza, surgen preguntas como: *¿Necesitamos una nueva estética? ¿Podemos prescindir de una teoría del arte que hable de las prácticas artísticas cooperativas?*

La idea de tener una estética o teoría del arte es que nos ayude a comprender la obra y todo lo que involucran, si pensamos en una estética *sujeto-obra* no aplicaría

para prácticas participativas, entonces ¿cómo explicar este tipo de arte? y ¿cómo es que el mundo del arte admite como obras estas prácticas? En principio lo que causa sorpresa es que no son objetos de creación con un valor estético, son prácticas en la que el espectador se involucra con la obra, algunos artistas piensan su obra con el fin de resolver algún conflicto o una problemática que englobe a un grupo de personas, otros más piensan que estas prácticas no deben tener una finalidad porque condiciona a la obra a tener un resultado, que no siempre puede ser favorable y podría darle un valor menos importante. La idea es generar en el público una *empatía* con el tema de obra, es decir, que los partícipes de la obra van a generar una “participación afectiva de una persona en una realidad ajena a ella”.⁴⁴ Si las prácticas artísticas van a estar *mediadas* por la forma en cómo un artista puede generar esta empatía en el espectador, la teoría del arte tendría que hablar del cómo estamos mediados por la empatía al llevar a cabo estas prácticas, parecería más una teoría sociológica de una práctica específica, que una teoría estética.

Yo sostengo que no es necesario tener una teoría estética para las prácticas artísticas colaborativas, para entender lo que la obra realiza porque estas no tienen un valor como un objeto único e irrepetible, y tampoco brinda una experiencia estética en el sentido de la reflexión del sujeto por el modo de ser de la obra. El espectador en las obras de arte objetuales interpreta cada obra según la experiencia

⁴⁴ Diccionario. Google. 16-02-2022.

<https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=empatia+significado&ie=UTF-8&oe=UTF-8>

estética que pueda tener con ella, por lo tanto, la interpretación no siempre es la misma en una obra, mientras que en las practicas artísticas no pueden existir múltiples interpretaciones del tema que se esté abordando, lo que cambia es la manera en que cada artista relaciona el tema, la obra y el espectador para generar empatía y quizás una finalidad o resultado en la obra.

Las prácticas artistas participativas tratan un problema social donde no se necesita una teoría estética, básicamente porque la obra se puede entender sin la teoría, pero es importante el registro para entender la obra, pero no quiere decir que este registro (como fotografías y videos) tenga un valor estético, tiene una función como testigos de la ejecución de obra. Algunas veces es necesario que el artista o los involucrados expliquen los registros de la obra, donde se mencionan la forma en cómo se realiza la obra, el tema al que está dirigido y si sirven para apoyar o empatizar al público que las observa, por ejemplo la obra *Project Row Houses* de James Bettison, Bert Long, Jr. Jesse Lott, Rick Lowe, Floyd Newsum, Bert Samples y George Smith, es una practica artística que forma interacciones entre personas como vecinos, artistas y empresas con la finalidad de reconstruir viviendas en barrios marginados. El proyecto empezó en Houston, en el barrio afroamericano más antiguo de la ciudad, en donde se remodeló una cuadra y media, se invitaron artistas a que salieran del espacio tradicional de un estudio y se integraran para que su participación ayude para un bien común. Lo interesante de esta practica es que todos los participantes se ven beneficiados por ejemplo, las empresas que participaron en

esta remodelación ganan fama de ser empresas socialmente comprometidas, que la sociedad ve como buenos gestos y esto apoya a tener una buena imagen empresarial y por lo tanto mas ventas. El proyecto se ha replicado en otras ciudades del mundo y la transformación no se quedó en la restauración de viviendas, se creó una comunidad que apoya al crecimiento de las personas, dando herramientas y la capacidad para hacer lo mismo por los demás. La acción colectiva es el principio de esta obra, tiene registro de video y fotográfico que se puede consultar en su sitio web.⁴⁵ El cual ayuda como testimonio y documentación para que estos artistas puedan explicar el proyecto y generar en nuevos espectadores empáticos que puedan participar en el proyecto de manera directa o se pueden hacer donaciones, por lo cual esta obra incluye participación activa del espectador y pasiva. Al final, la comunidad de personas se ve beneficiada junto con todos los participantes de ella, los artistas al convertirse en espectadores activos, las empresas por la publicidad y las personas marginadas al mejorar su entorno donde habitan.

La idea que estas prácticas artísticas apuesten por generar una *empatía* participativa va más allá de la forma en como interactúa el público con la obra, los participantes sufren un cambio en el modo de relacionarse con la obra, dando como resultados espectadores *activos*. La *empatía* genera en los espectadores un deseo de colaborar en la realización de la practica, esta participación es la obra en sí por lo cual no es necesario una teoría que explique en fenómeno que pasa al contemplar

⁴⁵ <https://projectrowhouses.org>

una obra, puesto que el espectador entiende la obra, genera empatía con la causa y participa en ella rompiendo con la idea que “la estética se convierte en sinónimo de mercado y jerarquía cultural conservadora”.⁴⁶ Al no crear objetos como obras de arte no hay mercado y no hay una jerarquía la cual elige que es arte y cuál no lo es, la intención no es crear un objeto con un valor como mercancía para el mundo del arte, debido a “la saturación casi total del mercado en nuestro repertorio de imágenes”.⁴⁷ Y porque “ha sido enteramente apropiada por el mundo comercial... Después de todo, actualmente uno puede recibir una experiencia artística en cada esquina”.⁴⁸ Las prácticas artísticas ayudan a restablecer el vínculo perdido por la *alienación* del espectador. En el mundo del arte la representación se da a partir de la creación de obras *sujeto-objeto*, la idea de crear un objeto único que brinde un valor cultural bajo los cánones estéticos no puede ser la única forma de hacer arte, una práctica artística colaborativa está en contra de “*el arte por el arte*”.⁴⁹ Por que solo se preocupa por ser arte y no sé incorporan otros elementos, como el espectador o “artes de acción, que interactúe con la realidad”.⁵⁰ “Desprendida de toda relación con la vida”.⁵¹ Desde mi punto de vista, la clave del éxito de estas prácticas se encuentra en la empatía que se pueda generar en el espectador y los alcances que

⁴⁶ Bishop Claire, *Infiernos Artificiales, arte participativo y políticas de la espectaduría* (México: t-e-eoría, 2019) p. 36.

⁴⁷ Bishop Claire, *Infiernos Artificiales, arte participativo y políticas de la espectaduría* (México: t-e-eoría, 2019) p. 25.

⁴⁸ *Ibid*, p. 26.

⁴⁹ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello* (España: Paidós, 2010) p. 60.

⁵⁰ *Ibid*, p. 25.

⁵¹ *Ibid*, p. 25-26.

se puedan dar. La obra no necesita ser explicada por una teoría, porque podría generar menos participación, esto implicaría que el espectador conozca la teoría y que quiera integrar en la práctica artística. Más que una teoría estética, se necesita simplificar y dar un mayor alcance a las problemáticas de una sociedad mediada por el espectáculo. El reto que tienen estas practicas es lograr que los espectadores quieran participar en la práctica y que estén en constante renovación, para que cada vez los alcances de las prácticas lleguen a más personas. Para esto es necesario generar en los espectadores empatía, como lo he dicho anteriormente es la clave de estas prácticas.

Pensemos por un momento que pasaría si alguien intentara explicar las practicas a través de una teoría estética, ya hablamos que al espectador le seria mas difícil inmiscuirse en esta practica si necesita entenderlas a través de una teoría estética, pero lo que pienso es que no necesita saberla para participar en ella, es decir, que una teoría estética seria útil para entender todos los aspecto de la practica artística pero no es condición necesaria para entenderla de modo que genere en el espectador una empatía sobre la problemática a la que va dirigida, pero si seria de gran utilidad para que tenga mas alcances, por ejemplo, el publico especializado, sean artistas o gente que esta involucrada en el mundo del arte pueda hablar, problematizar sobre la parte teórica y de esta forma se logre una mayor difusión.

Otra razón por la cual se necesita tener una teoría estética es que ayudaría para que el mundo del arte pueda justificar y diferenciar cómo es que existen estas

prácticas artísticas colaborativas pese a la gran similitud que tienen con una práctica de razón social. Como lo hemos dicho anteriormente, esta es una de las críticas más fuertes a estas prácticas, y el tener un sustento teórico-estético ayudaría a distinguirlas de mejor manera, aun que volveríamos con la misma problemática que tuvo la crítica institucional, la institucionalización de estas prácticas artísticas, debido a que estaría sujeta a los mecanismos de lo que representa estar dentro del mundo del arte. Si quisiéramos dar un sustento estético a estas prácticas artísticas participativas, podríamos entenderlas bajo el concepto de “*juego*”, descrito como:

La obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El “sujeto” de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constata, no es la subjetividad del que experimenta, sino la obra de arte misma. Y este es precisamente el punto en el que se vuelve significado el modo de ser del juego. Pues este posee en esencia propia, independiente de la conciencia de los que juegan. También hay juego, e incluso solo hay verdaderamente, cuando ninguno “ser para sí” de la subjetividad limita el horizonte temático y cuando no hay sujetos que se comporten lúdicamente.⁵²

La obra de arte modifica o cambia al que la experimenta, en este caso una práctica artística modifica al público que interactúa dentro de ella, porque se genera una

⁵² Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (España: Ediciones sígueme, 2012) p. 145.

empatía con la obra y una colaboración entre los participantes. En las prácticas artísticas participativas se da un juego que crea en los jugadores una seriedad con el juego mismo, es decir, que el juego logra que los jugadores se deslinden de toda su realidad para adentrarse en el juego, es un momento en el que los jugadores se encuentra inmersos en el juego mismo, tiene conciencia del juego y sus reglas. Los jugadores son el medio para que el juego exista, en el caso de las prácticas artísticas, los espectadores activos son el motivo por el cual la obra se puede ejecutar, pero no son la obra en sí. El término juego dentro de las prácticas artísticas describe la participación del público como un movimiento donde interactúan personas, con la finalidad de ser partícipes de la obra, ya sea dentro o fuera de ella, sin que sea necesario llegar a otro tipo de finalidades.⁵³ Por ejemplo, que la obra alcance cierto número de participantes. También lo podemos entender como el espectador activo que está dentro de un juego (en este caso una práctica artística participativa) donde existen reglas y estas reglas no tienen una finalidad en el sentido que el fin del juego es no tener fines, “el juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a una finalidad o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento”.⁵⁴ El automovimineto es la libertad de movimiento que va de un lado a otro sin que uno de estos sea más importante que otro, es decir, aquí podríamos explicar la idea que las

⁵³ Esto no quiere decir que la obra tenga esta finalidad, sino que el espectador al tener empatía con la práctica tiene como fin el involucrarse en ellas.

⁵⁴ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello* (España: Paidós, 2010) p. 67.

prácticas artísticas colaborativas no tienen un fin, sino que su intención es la realización de la práctica. También debemos entender que jugar significa “jugar-con”.⁵⁵ Esto refiere a que el espectador no participa solo en su subjetividad, sino que participa con todos los que están dentro y fuera de obra. Podemos entender al espectador activo dentro de una obra operativa, en donde la obra integra a más de una persona para su ejecución, y esta participación dentro de la obra es el movimiento “un movimiento de vaivén que se repite continuamente”.⁵⁶ Que va encaminada a reparar el vínculo social, de una sociedad adormecida por imágenes. Las prácticas artísticas colaborativas no necesitan un sustento teórico para que se realicen, pero si lo necesitan para diferenciarse de prácticas que no son artísticas. También el sustento artístico llamaría la atención en el mundo del arte, ya que algunos estarían en contra y otros no, generando obras controversiales que contribuirían con tener un mayor alcance en los espectadores.

⁵⁵ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello* (España: Paidós, 2010) p. 69.

⁵⁶ *Ibid*, p. 66.

Conclusiones

La historia del arte tiene un momento de ruptura, donde surgieron nuevas formas de hacer y percibir el arte. Por primera vez, los artistas cambiaron la forma clásica de realizar sus obras, utilizaron nuevos medios y recursos para ir más allá de las bellas artes, resultando una nueva forma de hacer arte. Todo empezó con las vanguardias a las que le debemos un cambio en la forma de representación mimética de la realidad, empujados los artistas, en gran medida por la fotografía y el cine posteriormente, que realizaban representaciones más fieles de la realidad. Aun la fotografía no se veía como arte y las artes clásicas tenían que innovar y explorar nuevas formas de representar la naturaleza.

Tras la crisis del realismo surgieron corrientes como el cubismo, impresionismo y surrealismo, artistas como René Magritte, Piet Mondrian, Marcel Duchamp, entre muchos otros, que generaron un cambio en los estilos y lo que representaba el arte, más tarde el arte con el paso del tiempo fue transformando los modos de hacer y consumir arte. Con la llegada de la reproductibilidad técnica del arte las sociedades pudieron acceder y consumir arte, ya no solo era para clases privilegiadas, sino que se convirtió en una forma masiva de consumo de arte, esta es un parte fundamental en las sociedades espectaculares, ya que gracias a esto el

arte sirvió como mediación y forma de control en las sociedades, un ejemplo de esto fueron las realizaciones cinematográficas por parte de la directora Leni Riefenstahl que creó dos películas de carácter documental y propaganda, “El triunfo de la voluntad” y “Olimpia” que funcionaron como una herramienta de manipulación de la sociedad favoreciendo al nacionalismo.

El último de los ismos es el arte conceptual, el cual su materia prima no era la creación de objetos, sino la creación de discurso, conceptos, lenguaje en sus obras. El arte llegó a un momento donde la técnica para realizar una obra de arte era una muy buena representación de la realidad, pero aún no llegaba a ser una copia como lo hacía la fotografía, que logró liberar al arte de su obsesión por la imitación. Este fue un hecho, entre otros por los cuales los artistas se obligaron a cambiar su estilo, la naturaleza ya no era el único tema para representar, como el surrealismo buscaba sobrepasar lo real a través de lo irreal y los sueños en el pensamiento o subconsciente. Cada ismo adoptó un estilo propio y un tema a representar, pero siempre bajo los lineamientos de las artes clásicas.

A lo largo de este trabajo hemos comprendido que es fundamental entender la historia del arte a partir de finales del siglo XIX, porque gracias a ello surgieron artistas que quisieron cambiar los cánones establecidos sobre lo que era y no era una obra de arte. Uno de los resultados fue la creación de diferentes estilos, entre ellos el arte conceptual. Esta corriente fue la culpable de que el arte fuera más allá de las artes clásicas, dejando de lado el objeto, la representación *sujeto-objeto* e

incorporando a los espectadores dentro de la obra. El lenguaje cobró importancia como medio de expresión en la obra, a pesar de que en un principio las obras conceptuales como *el mingitorio* de Marcel Duchan seguían siendo objetos, estos no representan una técnica, ni tienen la característica de ser único e irrepetibles, de esta manera la importancia de la obra no recae en el objeto sino en el concepto que está representando. El arte conceptual poco a poco fue abandonando los objetos y los lineamientos que tenían las instituciones del arte, obras de arte fuera del museo y prácticas artísticas fueron la parte de esta transformación que sufrió el arte a través de los ismos.

Las practicas artísticas colaborativas intentan restablecer el vinculo social en las sociedades espectaculares, estas surgen a partir de que el capital se apropia del tiempo de las personas. Las personas de las sociedades espectaculares se encuentran en una *no-vida*, porque no son dueños de su tiempo, al tener el capital, el control de la fuerza de trabajo y el tiempo de ocio las personas no tienen conciencia de como los mecanismos del capital actúan para controlarlos. Por lo tanto, la representación es a lo que acceden las personas y la mercancía es la forma de control de la fuerza de trajo que llego a tales alcances que se está en un constante ciclo de consumo con el fin de que el mecanismo de estas sociedades pueda seguir de manera autónoma.

En respuesta al exceso de consumo, de imágenes y mediación, surgen dentro del mundo del arte las prácticas artísticas colaborativas que intentan romper

con todos estos aspectos. Rompen con el exceso de consumo, al no crear obras consumibles que económicamente generan un valor en el mundo del arte, se crean obras con responsabilidad social, al no crear objetos de contemplación, se alejan del privilegio que tienen las artes visuales al tener un mayor consumo respecto a las artes no visuales, por último, la mediación no existe porque el espectador forma parte fundamental de la obra, ya que es el quien la realiza, pasamos de un espectador pasivo que solo contemplaba la obra a un espectador que forma de la obra. Las artes participativas intentan involucrar al espectador en los temas sociales, lo hacen generando en el espectador *empatía*, cada artista tiene su forma de hacerlo, por ejemplo, con la documentación de fotografías y videos el espectador observa la realización de la obra y se empatiza con la idea, de esta manera participa en la obra y se crean un vinculo a la hora de participar que puede o no contribuir con una problemática social.

Las prácticas artísticas intentan en su ejecución contribuir con una mejor sociedad, al rehumanizar a las sociedades espectaculares, rompiendo con la mediación entre imágenes y espectador creada por las sociedades del espectáculo. A mi punto de vista una de las problemáticas mas relevantes es la diferencia entre práctica artística colaborativa y una práctica de razón social, podríamos diferenciarlas al decir que una práctica artística contribuye en la sociedad dentro de la esfera del arte y las prácticas sociales ayudar desde otra ubicación institucional. Aunque las dos comparten la intención de contribuir con la sociedad, su principal problema es

que no es claro cuál es su diferencia. Su diferencia es que una pertenece al mundo del arte y la otra no, pero no se justifica como es que una pertenece y la otra no, a pesar de que no se nombran como obras de arte, puesto que no son objetos, sino que son prácticas artísticas que no tienen un fin económico. Las prácticas artísticas, a pesar de estar opuestas a los mecanismos del arte como mercancía, caen en la institucionalización, en primer lugar, porque la ejecución de la obra se da a partir de una posición dentro del mundo del arte que está sustentada a la práctica artística como artística, por ejemplo, su documentación dentro de un museo, es una institucionalización porque sigue los mecanismos del museo.

Bajo mi punto de vista, estas prácticas contribuyen en la sociedad y que estén dentro del mundo del arte, ayuda a que se puedan ejecutar, es decir, que su ejecución, en algunos casos, solo es posible dentro del mundo del arte, porque se justifican como obras artísticas. El tener un sustento estético ayuda a que estas prácticas tengan una mayor presencia en el mundo del arte, porque más personas se involucran en ellas, ya sea criticando o apoyando, todo contribuye para un mayor alcance de espectadores. El juego, dentro de la teoría estética de Gadamer, es un buen comienzo para explicar y apoyar la ejecución de estas obras, porque mediante este concepto podemos describir lo que pasa en una práctica artística. Este concepto de *juego* en la teoría Gadamer lo podemos utilizar para explicar cuando una práctica se ejecuta, pero hace falta explicar en antes y él después de su realización, que a mi punto de vista resulta ser más importante.

La parte fundamental de estas prácticas artísticas es generar en el espectador *empatía* que no se da dentro del juego, esta se da antes y después de la práctica artística, puesto que se necesita tener empatía con el tema de la práctica para colaborar en ella, por lo tanto, la empatía se vuelve parte fundamental de la obra, sin ella no hay práctica artística colaborativa. Para generar empatía en los espectadores se generan estrategias de difusión como la documentación, que funciona para empatizar con la causa de la práctica artista. También estas prácticas se realizan en espacios públicos con el fin que personas ajenas al mundo del arte se acerquen más y puedan participar.

Por último, las prácticas artísticas colaborativas como proyecto rehumanizador están en contra de ver a los individuos de las sociedades espectaculares como fuerza de trabajo y como consumidores, por lo tanto, la rehumanización apela a la idea de ver al individuo como persona, de manera que las prácticas artísticas colaborativas posibiliten verdaderamente la ruptura de la alienación en las sociedades mediadas por el espectáculo. A mi parecer esta es una tarea titánica, que las prácticas artísticas colaborativas no son capaces de realizar por sí sola, porque no todas las personas están dispuestas a participar, por diferentes cuestiones, como el no empatizar con el tema de la práctica. Aunque cualquier cosa que contribuya con ruptura de las sociedades espectaculares suma, como lo dice

Bishop “debe de haber un arte de acción, que interactúe con la realidad, que tome pasos –así sean pequeños– para reparar el vínculo social”.⁵⁷

⁵⁷ Clarire bishop, *Infiernos Artificiales*, arte participativo y políticas de la espectaduría (México: t-e-eoría, 2019) p. 28.

Bibliográfica específica:

- Andrea Fraser (2016). *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. Ciudad de México: Siglo veintiuno.
 - Benjamín, H. D. Buchloh (2004). *Formalismo e Historicidad, Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
 - Bibiana Crespo-Martín (2018). *Acerca de las prácticas artísticas participativas contemporáneas como catalizadoras de la sociabilización*. Barcelona: Universidad de Barcelona
 - Bishop Claire (2019). *Infiernos Artificiales, arte participativo y políticas de la espectadoría*. México: t-e-eoría.
 - Jeanne van Heeswijk, "Fleeting images of community", PUBLIC FACULTY NO 11, Sunnet park, Brooklyn, NY, USA, https://www.jeanetworks.net/essays/fleeting_images_of_community/
 - Guy Debord (2007). *La sociedad del espectáculo*. Rosario, Argentina: Último Recurso.
 - Hans-Georg Gadamer (2010). *La actualidad de lo bello*. España: Paidós.
 - Hans-Georg Gadamer (2012). *Verdad y método*. España: Ediciones sígueme.
- Isabel María García Fernández (2010). *¿La nueva crítica institucional?*
España: Universidad Complutense de Madrid

Bibliografía General:

- Buden Boris, Butler Judith, De la Nicola Alberto, Kastner James, Lazzarato Mauricio, Lorey Isabell, Nowotny Stefan, Raunig Gerald, Roggero Gigi, Sánchez Cedillo Raúl, Steley Hito, Trannsforn, Vecchi Benedetto, von Osten Marioin (2008). *Producción cultural y practicas instituyentes*, líneas de ruptura en la crítica institucional. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Kant Immanuel (2005). *Crítica del Juicio*. Argentina: Losada.
- Ortega y Gaset José (2020). *La deshumanización del arte*. México: Austral México.
- Rancière Jacques (2004). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Varios Autores (1999). *Internacional Situacionista*. Madrid: Literatura Gris
- William S. Burroughs (2009). *La revolución electrónica*. Caja Negra