



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS Y AUDIOVISUALES

EL ARTE COMO PRÁCTICA AMABLE:

**UNA APROXIMACIÓN A LOS VALORES POLÍTICOS Y SOCIALES DE LA
ESTÉTICA RELACIONAL A PARTIR DEL CONCEPTO DE AMABILIDAD.**

Tesis presentada para obtener el grado de:

Licenciatura en Artes Plásticas

PRESENTA:

JOSÉ MARÍA NAVA JIMÉNEZ

DIRECTORA DE TESIS:

MTRA. GABRIELA FARÍAS ISLAS

PUEBLA, PUEBLA Julio de 2023

ÍNDICE

Resumen	1
Introducción	3
Hipótesis:	8
Objetivo general:	9
Objetivos particulares:	9
Justificación:	9
CAPITULO I.....	11
El arte como estado de encuentro: análisis de la estética relacional	11
Introducción a la estética relacional.....	12
El arte relacional como estado de encuentro	16
La obra como acontecimiento	18
El artista como sujeto generador de relaciones.....	24
El espectador como co-autor y elemento constitutivo de la obra de arte. ..	30
La dimensión política del arte relacional.....	37
De las paradojas al arte político a la necesidad de un cambio de trayectoria.....	45
El paradigma estético y una política de las formas.....	51

Lo amistoso y los encuentros: un preámbulo hacia el tema de la amabilidad.....	57
CAPITULO II	61
Encuentro y amabilidad, proyecto político desde el arte relacional.	61
Hipermodernidad y la necesidad de un nuevo paradigma de emancipación	62
Análisis de la amabilidad (Filosofía del budismo zen)	69
Amabilidad y poder en la conformación de comunidad	76
Vuelta a <i>Estética relacional</i>: la obra relacional como obra de arte amable ..	89
Ausencia de subjetividad excluyente	90
El arte sin substancia.....	93
Arte sin poder o la poesía del encuentro	97
Validez, alcances y limitaciones políticas y sociales del arte relacional. ..	103
CAPITULO III	111
Análisis de obra: tres casos de arte relacional en la ciudad de Puebla	111
<i>Di que vienes de allá</i>: del vecindario a lo colectivo en la práctica artística	112
Trazo al aire: la instalación como espacio relacional o la disolución de las fronteras	119
¿Cómo unir las paralelas? El juego como dispositivo	126

Conclusiones:..... 132

Bibliografía:..... 135

Índice de imágenes

Imagen 1: Georg Friedrich Kersting (1811). Caspar David Friedrich en su estudio	77
Imagen 2: “GuggenSITO” de Eder Castillo.	96
Imagen 3: Rafael Lozano-Hemmer, "Border Tuner, Sintonizador Fronterizo, Relational Architecture 23", 2019.	101
Imagen 4: Di que vienes de allá. Tapete de aserrín. Galería de Arte del Palacio Municipal de Puebla. 2022.....	117
Imagen 5: Di que vienes de allá. Comida entre artistas y vecinos dentro de la galería. Galería de Arte del Palacio Municipal de Puebla. 2022..	118
Imagen 6: Trazo al aire. Instalación. Casa Chargoy, Puebla. 2022.	124
Imagen 7: Trazo al aire. Taller de barro. Casa Chargoy, Puebla. 2022..	125
Imagen 8: ¿Cómo unir las paralelas? Majo Benitez. Proceso Abierto, Cholula, Puebla. 2019.....	130
Imagen 9: ¿Cómo unir las paralelas? Majo Benitez. Intervención de fotografía a travez de historias de Instagram.	131

Resumen

La presente tesis propone desarrollar una investigación de carácter descriptivo asociativo no causal entre la estética relacional, teoría planteada por el curador francés Nicolas Bourriaud, y el concepto de amabilidad del filósofo surcoreano Byung Chul Han, para hallar correspondencias entre ambas variables y encontrar, en la medida de lo posible, nuevos elementos y puntos de vista, dentro del marco conceptual, que hagan posible una aproximación más profunda al analizar las cualidades de las obras de arte relacionales, verificar los valores políticos y sociales del arte relacional y generar una herramienta conceptual que permita analizar obras de arte contemporáneas.

En el primer capítulo introduzco el tema de la Estética Relacional, planteando un estudio cualitativo del tema a partir del análisis conceptual de los planteamientos de Nicolas Bourriaud desarrollados en *Estética relacional* (2008) y de algunas aportaciones puntuales de autores como Umberto Eco, Walter Benjamin, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Felix Guattari, quienes han realizado aportaciones teóricas al tema de los nuevos modelos y paradigmas del esquema del arte. Asimismo, planteo una revisión de la dimensión política del arte, desde sus alcances y paradojas, a partir de las formulaciones de Guattari en *Caosmosis* (1996) y *Las tres ecologías* (1996), así como las aportaciones de Jaques Rancière en *El espectador emancipado* (2013) y *Sobre políticas estéticas* (2005) principalmente.

En el segundo capítulo realizo una revisión del contexto social contemporáneo a partir de las teorías de Byung Chul Han en *La sociedad del cansancio* (2012) y de

Guilles Lipovetsky en *Los tiempos hipermodernos* (2006) para señalar la necesidad de generar nuevos paradigmas de lo político en el arte. De igual forma, expongo el concepto de amabilidad, desde un análisis conceptual del pensamiento de Byung Chul Han a partir de dos textos principales: *Filosofía del budismo Zen* (2015) y *Hegel y el poder. Un ensayo sobre la amabilidad* (2019). Esto con la intención de describir y comprender las características del arte relacional desde un punto de vista crítico, e interpretar y explicar las aportaciones teóricas de Byung Chul Han que puedan ser pertinentes para el tema. Por otra parte, para aclarar el tema de la conformación de la comunidad a partir de la amabilidad recupero las formulaciones del filósofo italiano Roberto Esposito en *Communitas, origen y destino de la comunidad* (2003) donde se propone una nueva noción de comunidad que encuentra correspondencias teóricas con el concepto de amabilidad.

Finalmente, en el capítulo tres realizo un análisis de tres proyectos artísticos de artistas poblanos emergentes que podrían entrar dentro de la categoría de arte relacional partiendo de las cualidades del arte como práctica amable.

Introducción

En 1996, el historiador y crítico de arte Nicolas Bourriaud utilizaría por primera vez el concepto de arte relacional en el catálogo de "Traffic", una exposición organizada en el Cap Musée d'Art Contemporain en Burdeos, Francia. Dos años después, en medio de un momento de replanteamientos y nuevos paradigmas en el campo del arte, Bourriaud ofrece un análisis teórico de lo que bautizaría como *Estética relacional*, un concepto que busca describir un nuevo tipo de tendencia artística comenzada en los noventa que toma como tema y como forma la esfera relacional y la colaboración. A partir de entonces, la estética relacional se ha convertido en un marco teórico fundamental para comprender un tipo particular de prácticas realizadas por artistas que se ocupan de lo relacional hasta nuestros días, prolongándose además de la estética, a la esfera de lo social y de lo político.

Bourriaud parte de una crítica al mundo contemporáneo para generar su teoría estética en la cual describe una sociedad regulada por la división del trabajo y por la ultra especialización, y observa que en la actualidad las relaciones humanas se han convertido en un producto. Al respecto, Bourriaud (2008) dice:

(...) el espacio de las relaciones más comunes es el más afectado por la cosificación general. Simbolizada o remplazada por mercancías, señalizada por logotipos (...) Es ahí donde se sitúa la problemática más candente del arte de hoy: ¿es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico -la historia del arte - tradicionalmente abocada a su "representación"? (pp. 7-8)

Con esto, Bourriaud problematiza la esfera de las relaciones humanas en el mundo contemporáneo y plantea un discurso político y social para el arte, pues, si el sistema actual traslada el modelo de consumo al espacio de las relaciones humanas, como un “régimen del encuentro” que impone “espacios específicos y preestablecidos que limitan las posibilidades de intercambio humano” (Bourriaud N. 2008, p. 16); el arte relacional puede proponerse como una alternativa, o como lo llama Bourriaud: un *intersticio social*, es decir, un espacio para las relaciones humanas y el intercambio fuera de las posibilidades que el sistema sugiere (Bourriaud N. 2008). En otras palabras, con la estética relacional, Bourriaud propone un proyecto de emancipación que permite el desarrollo de direcciones culturales y políticas nuevas a partir de la idea del “estar juntos”.

No obstante, la teoría de Bourriaud presenta una profundización parcial en algunos temas, como los de la amabilidad, la cultura de la amistad y la convivencia pacífica, lo que ha provocado una amplia e interesante discusión dentro del panorama de la crítica de arte contemporáneo internacional, centrándose en el valor político y de transformación social que Bourriaud otorga a las prácticas relacionales. Dentro de las críticas realizadas a la teoría de Bourriaud podemos resaltar los comentarios realizados por Claire Bishop, para quien los valores políticos y éticos de la estética relacional son cuestionables toda vez que no se profundiza en el análisis de las cualidades de las relaciones que las obras producen (Bishop C. 2004). Con esto Bishop plantea la necesidad de reconsiderar y cuestionar la validez de los aspectos políticos del arte relacional.

El debate en torno al tema de la efectividad del arte relacional como proyecto artístico con alcances sociales, políticos y éticos ha sido controversial y fascinante, entre otras cosas, porque ha permitido reflexiones desde distintos puntos de vista sobre prácticas artísticas contemporáneas y sus posibilidades transformadoras de la sociedad. No obstante, parece que la crítica y la reflexión no ha profundizado, o se ha mantenido al margen, de un aspecto importante de la estética relacional, aunque abordado parcialmente en la teoría de Bourriaud, a saber: la amabilidad¹.

Es aquí oportuno introducir a escena al filósofo surcoreano Byung Chul Han, no solo por la vitalidad y popularidad de su pensamiento, sino más bien, por la pertinencia de sus reflexiones. Byung Chul Han, a lo largo de su pensamiento filosófico, intenta diagnosticar el presente a partir de un marco caracterizado por las nuevas técnicas de poder del neoliberalismo de nuestro mundo occidental y capitalista en tiempos globalizados. Han describe un tiempo en el que el poder opera sin coerción ni amenaza, sin lucha ni conflicto, y más bien se manifiesta en la lógica neoliberal del mercado, de la economía, del consumo, la competencia y el cálculo. Es decir, a la sociedad disciplinaria le sigue una sociedad del rendimiento (Byung Chul Han, 2012). Al respecto, Han (2012) explica que:

Con el fin de aumentar la productividad se sustituye el paradigma disciplinario por el del rendimiento, por el esquema positivo del poder hacer, pues a partir

¹ Este tema es abordado principalmente dentro de la tipología del arte relacional propuesta por Nicolas Bourriaud en *Estética relacional*, en la categoría de *lo amistoso y los encuentros*. En esta categoría, artistas como Rirkrit Tiravanija junto con Heimo Zobernig aparecen como los principales exponentes de lo que se podría llamar relaciones amistosas o cultura de la amistad. Más adelante, se hace mención, por ejemplo, del intersticio como programa relacional donde se aprende de nuevo la amistad y el compartir. Así, aunque este aspecto del arte relacional sea mencionado solo un par de veces, este es insinuado a lo largo del libro como un modelo de convivencia propuesto por el arte relacional.

de un nivel determinado de producción, la negatividad de la producción tiene un efecto bloqueante e impide un crecimiento ulterior (p. 17).

Es decir, nuestro sistema político y económico ha evolucionado; hemos pasado de la modernidad a la posmodernidad, y ahora a la hipermodernidad. Las reflexiones de Han parten en gran medida del análisis de la sociedad contemporánea que realiza el sociólogo Gilles Lipovetsky, quien describe nuestra época como una tercera etapa de la modernidad (hipermodernidad) caracterizada por el hipercapitalismo que absorbe e integra cada vez más las partes de la vida social al sistema mercantil; el hiperindividualismo que encierra al individuo sobre sí mismo imposibilitando su relación con la otredad; y el hipercosumo, desmedido y en función de la satisfacción individual, como bien afirma Lipovetsky (2004):

Lejos de haber muerto la modernidad, asistimos a su culminación, que se concreta en el liberalismo universal, en la comercialización casi general de los modos de vida, en la explotación «hasta la muerte» de la razón instrumental, en una individualización vertiginosa. (pp. 55-56).

A Byung Chul Han se le reprocha constantemente su extensivo señalamiento de los problemas de la sociedad contemporánea, pero sin ofrecer realmente un proyecto de emancipación. No obstante, el proyecto existe, solo que no corresponde con el modelo tradicional occidental de resistencia y revolución, sino que sigue una lógica que nos parece ajena. En *Filosofía del Budismo zen* (2002) Han propone un ensayo en el que a partir de una reflexión filosófica sobre el budismo zen se descubren temas y conceptos que, en menor o mayor medida, pasaran a formar parte del resto de su pensamiento filosófico. A partir de ahí, conceptos como la amabilidad y la

hospitalidad se convertirán en su principal propuesta para dar una solución a los malestares de nuestro tiempo.

Sin embargo, críticos ven en esto una especie de rechazo a la acción política o un elogio a la inacción (Espinosa L. 2018). Para poner un ejemplo, podemos citar a la Dra. María Cristina Ruiz del Ferrier (2018), quien en su aportación dentro de la publicación *¿Por qué (no) leer a Byung Chul Han?* dice:

La amabilidad comporta ciertas condiciones para ser tal, cuyo efecto final termina por detener el decurso del poder de expandirse, para regresar a sí mismo: el dar sin esperar nada a cambio. (...) Se trata menos de la estrategia de una lucha colectiva contra el poder que nos oprime, y más de un repliegue sobre el sí mismo. (pp. 41-42)

Es decir, la Dra. Ruiz del Ferrier interpreta el gesto amable como un retorno al sí mismo y que, por tanto, refuerza la esfera individual, no obstante, parece ignorar el hecho de que la base del pensamiento de Byung Chul Han se encuentra en el budismo, es decir, en una filosofía que es en esencia una crítica del “yo”. En este sentido, Byung Chul Han (2015) respondería: “el vacío des-interioriza el yo para convertirlo en una “cosa amiga”, que se abre como una fonda” (pp. 151). Esta misma lógica siguen las críticas a la eficacia política de la teoría de Nicolas Bourriaud, pues ahí donde la estética relacional propone el “estar-juntos” armonioso como proyecto político, la crítica pide la confrontación como elemento fundamental de cualquier proyecto eficaz de emancipación.

Nuestra época, la época de lo “hiper”, la sociedad del rendimiento ha superado los antagonismos y el conflicto: “La modernidad de la que salimos era negadora, la supermodernidad es integradora.” (Lipovetsky, 2004, p. 60). Nicolas Bourriaud (2008) lo dice de esta forma:

El modernismo está inmerso en un "imaginario de oposición" (...) que actuaba separando y oponiendo, descalificando de buena gana el pasado y valorando el futuro; se basaba en el conflicto, mientras que el imaginario de nuestra época se preocupa por las negociaciones, por las uniones, por lo que coexiste. Ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos (pp. 54-55)

En suma, hemos entrado a un nuevo paradigma del poder, ¿no es entonces necesario un nuevo paradigma de emancipación? ¿es posible hacer un proyecto político a partir de la amabilidad?

Hipótesis:

El valor político y social de la estética relacional radica en la amabilidad de la forma artística, entendidos como modelo propuesto por las obras de arte relacionales.

Objetivo general:

- Demostrar que el concepto de amabilidad abordado por Byung Chul Han tiene un valor político y social que es visible en la estética relacional como modelo propuesto por las obras de arte relacionales.

Objetivos particulares:

- Establecer un grado de correlación no causal entre el pensamiento de Byung Chul Han y la estética relacional, para encontrar nuevos elementos que hagan posible una aproximación más profunda al analizar las cualidades de las obras de arte relacionales y sobre todo el tipo de relaciones humanas que producen estas obras.
- Analizar las características de tres obras de arte de artistas locales y emergentes, para verificar los valores políticos y sociales de la estética relacional.
- Identificar el contexto social y político contemporáneo desde los cuales se desarrolla el discurso político del arte relacional.

Justificación:

Con base en lo expuesto anteriormente, podemos notar que la discusión en torno a la estética relacional de Nicolas Bourriaud permanece en suspenso. Esto es así porque, entre otras cosas, el tema del vínculo entre arte y política ya plantea dificultades desde un principio. Nuestro contexto plantea un problema más, pues

asistimos a una época de grandes cambios de paradigmas tanto en la esfera artística como en la política; cambios vertiginosos, muy acordes con el prefijo con el que filósofos y sociólogos de nuestro tiempo diagnostican el presente: “hiper”. Esto plantea la necesidad de conferir al arte un nuevo valor político; de crear nuevas formas de activismo artístico, que se inserten directamente en la configuración de lo social y que permitan crear nuevas realidades más pacíficas y solidarias.

A partir de esto, considero que reflexionar alrededor de la estética relacional es importante, entre otras cosas, porque se trata de una teoría que plantea un nuevo paradigma de acción política desde el arte. De igual forma, considero conveniente recuperar el pensamiento del filósofo Byung Chul Han, pues, al igual que Nicolas Bourriaud, plantea un proyecto político que responde directamente a las características y necesidades de nuestros tiempos; proyecto político que además resulta fascinante al tener sus fundamentos teóricos en una filosofía milenaria como lo es el budismo, una filosofía que encuentra su máxima expresión en la amabilidad. En este sentido, establecer un grado de correlación entre el pensamiento de Byung Chul Han y la estética relacional puede aportar nuevos elementos y puntos de vista que hagan posible una aproximación crítica más profunda al analizar las cualidades de las obras de arte relacionales y sobre todo el tipo de relaciones humanas que producen estas obras. Además, y como resultado de esta aproximación, el presente trabajo busca contribuir a una posible resolución del debate en torno a los alcances y las limitaciones del valor político y social de la estética relacional, o en todo caso, plantear un nuevo punto de vista para un desarrollo teórico más extenso.

CAPITULO I

El arte como estado de encuentro: análisis de la estética relacional

Fue en los años noventa cuando el concepto de estética relacional surgió, acuñado por el crítico de arte francés Nicolas Bourriaud, para hablar de una tendencia artística que empezaba a volverse común en el contexto del arte europeo e internacional. En un principio, Bourriaud introdujo el concepto en el texto del catálogo de la exposición Traffic (1996) en el Centro de Arte contemporáneo de Burdeos, Francia, para hablar de las obras de los artistas presentes en la exposición. Dos años más tarde, Bourriaud abordaría de manera más amplia los temas de aquella exposición en una publicación titulada *Estética relacional* (1998), un libro que resulta en una especie de antología de diversos artículos, algunos ya publicados anteriormente en la revista *Documents su l'art* o en el propio catálogo de la exposición, ordenados todos para tratar de abordar lo relacional en el arte. Desde un principio, el concepto de estética relacional ha tenido un importante impacto tanto en la esfera de la crítica y la curaduría del arte contemporáneo, así como en el ámbito de las prácticas artísticas, surgiendo, a nivel internacional, artistas y teóricos del arte que comenzaron a adoptar y exponer las teorías de Nicolas Bourriaud. De igual forma, proliferaron los comentarios, las críticas y las discusiones en torno a los temas abordados por el crítico francés en su libro.

En lo siguiente, realizaré un análisis de las propuestas de Nicolas Bourriaud, contrastando su teoría con la crítica que se ha desarrollado alrededor del concepto de estética relacional por parte de autores como Claire Bishop y Jacques Rancière. Así mismo, exploraré la dimensión política del arte relacional retomando el

pensamiento de autores como Rancière y Guattari, centrándome en lo amistoso y los encuentros como propuestas del arte relacional. El objetivo de este capítulo es identificar las características del arte relacional y definir este concepto atendiendo tanto a las afirmaciones de Nicolas Bourriaud, como a las posturas divergentes y los cuestionamientos sobre la eficacia y la naturaleza de la estética relacional.

Introducción a la estética relacional

En el prólogo de *Estética relacional* Nicolas Bourriaud hace evidente la necesidad de un discurso teórico del arte contemporáneo que sea capaz de explicar los nuevos enfoques y planteamientos que los artistas realizan hoy. Bourriaud (2008), ante esta necesidad, formula la siguiente pregunta: “¿Cómo decodificar estas producciones aparentemente inasibles, ya sean procesuales o comportamentales -en todos los casos "explotadas", para los estándares tradicionales- sin esconderse detrás de la historia del arte de los años sesenta?” (p. 5-6). Con base en esta pregunta, podemos identificar la postura a partir de la cual Bourriaud inicia su teoría, pues el autor observa que la lectura de la producción artística contemporánea se ha realizado con una mirada inadecuada que tiene sus bases en el arte de los años sesenta y que, si bien el arte contemporáneo se presenta como procesual o comportamental así como el arte de décadas anteriores, es necesario observar las características particulares de cada época e identificar las diferentes formas en las que los artistas responden a su contexto.

Siguiendo esta lógica, Bourriaud continúa describiendo de manera general una sociedad contemporánea caracterizada por la degradación de las relaciones humanas. Al respecto, Bourriaud (2008) dice:

“Hoy la comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados (...) En un mundo regulado por la división del trabajo y la ultra especialización, por el devenir-máquina y la ley de la rentabilidad, es importante para los gobernantes que las relaciones humanas estén canalizadas hacia las desembocaduras previstas y según ciertos principios simples, controlables y reproducibles”. (p. 6-7).

Es decir, para Bourriaud actualmente las relaciones humanas, reguladas por una lógica comercial, se han vuelto un producto para el que los seres humanos no somos más que simples consumidores. Con esto, podemos decir que Bourriaud identifica, como principal característica de esta época, un problema de tipo relacional en el que las condiciones de vida, políticas y económicas, muestran un escenario desalentador en que las relaciones humanas ya no se viven sino como mercancía. Ante este escenario, el autor formula lo que para él será el enfoque del arte frente a esta problemática, y lo hace mediante una pregunta: “¿es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico -la historia del arte - tradicionalmente abocada a su "representación"?” (Bourriaud, 2008, p. 8). De esta forma, Bourriaud introduce el concepto de la forma relacional en el arte que, en lo que sigue, trataremos de definir.

Nicolas Bourriaud, como hemos visto, parte de un análisis del contexto social de los artistas de los años noventa para introducir el tema de la estética relacional, ya que, como dice el autor: “La actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tiene una esencia inmutable.” (Bourriaud, 2008, p. 9). Esta afirmación, que en principio parece evidente, muestra uno de los principales obstáculos a los que se enfrenta la crítica del arte contemporáneo: de acuerdo con el autor existe una falta de un discurso teórico que sea capaz de explicar y reflexionar en torno a la producción artística actual sin limitarse a las herramientas y puntos de vista que la crítica ha utilizado para el arte de los años sesenta.

Siguiendo esta lógica, Bourriaud hace una diferenciación entre las vanguardias del siglo XX y el arte contemporáneo, pues, para el autor, si bien muchas de las formas que las vanguardias presentaban se repiten hoy en la producción artística, existe una gran diferencia en el proyecto cultural que proponen. Para Bourriaud el espíritu de la modernidad política se caracterizó por “la voluntad de emancipación de los individuos y de los pueblos” (Bourriaud, 2008, p. 10). Voluntad que las vanguardias del siglo XX adoptarían y la manifestarían mediante sus intenciones de cambiar la cultura, las mentalidades, las condiciones de la vida individual y social; en este sentido, como afirma el autor: “lo que se llamaba vanguardia se desarrolló a partir del baño ideológico que brindaba el racionalismo moderno” (Bourriaud, 2008, p. 11). Ahora bien, para Bourriaud, aunque algunos de los aspectos de la modernidad ya han acabado, esta intención fundamental de emancipación aun continúa y se ve

reflejada en las prácticas artísticas contemporáneas. En este sentido, Bourriaud (2008) dice:

el arte de hoy continúa ese combate, proponiendo modelos perceptivos, experimentales, críticos, participativos, en la dirección indicada por los filósofos del Siglo de las Luces, por Proudhon, Marx, los dadaístas o Mondrian. (...) No es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica. (p. 11)

En otras palabras, parece que los postulados políticos del arte han cambiado pero la voluntad original de emancipación permanece. La visión idealista de modificar el mundo a un nivel global, de liberar a los individuos y a las sociedades y construir realidades utópicas han desaparecido, así como se ha desvanecido el soporte ideológico que alimentaba estas ideas. Como resultado de esto, los artistas contemporáneos buscan formas de transformar su realidad inmediata, de manera más modesta y sutil pero igual de legítima que en los grandes proyectos políticos y culturales de las vanguardias. Bourriaud (2008) enuncia ésta labor del artista contemporáneo de la siguiente manera: “las obras 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.” (p. 12). Es decir, el proyecto político se prolonga hasta nuestros tiempos mediante la transformación directa de la vida cotidiana y de las condiciones de nuestra realidad social. Con esto Bourriaud no solo adelanta una explicación general de los alcances políticos y sociales del arte relacional, sino que justifica los esfuerzos de los artistas que para él desarrollan un proyecto político y cultural, y

además nos revela una característica fundamental del arte relacional, a saber, que la obra relacional no construye realidades imaginarias, sino que se inserta directamente en la configuración de lo real.

El arte relacional como estado de encuentro

Bourriaud continúa introduciendo el concepto de arte relacional definiéndolo como: “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” (Bourriaud, 2008, p.13). Este tipo de arte es el resultado de las condiciones sociales en las que vivimos. El interés de Bourriaud se dirige, como hemos visto, hacia las problemáticas en las relaciones humanas que se manifiestan en nuestra época. En este sentido, el autor identifica una transformación importante, de carácter sociológico, a partir del fenómeno de urbanización global. De acuerdo con Bourriaud (2008), esta urbanización general “(...) permitió un crecimiento extraordinario de los intercambios sociales, así como un aumento de la movilidad de los individuos a través del desarrollo de redes y de rutas, de las telecomunicaciones y de la conexión de sitios aislados, que tuvieron consecuencias en las mentalidades.” (p. 13) Estas consecuencias se manifiestan en el mundo del arte con un cambio de paradigma, tanto en la forma en que se presentan las obras, como en el papel que juega el artista y el espectador.

Para Bourriaud, el arte resultante de estos cambios en la comunicación y el intercambio social se puede entender como “una forma de arte que parte de la

intersubjetividad, y tiene por tema central el "estar-junto", el encuentro entre observador y cuadro, la elaboración colectiva del sentido." (Bourriaud, 2008, p.14). En otras palabras, en una sociedad donde se impone una estrechez social, el arte se funda en la idea del encuentro entre los individuos. Ahora bien, el arte relacional, dentro del sistema global del intercambio social actual, tiene un carácter alternativo y emancipador. La razón de esto es que el contexto social actual, regulado por la división del trabajo y la ultra especialización, por el devenir-máquina y la ley de la rentabilidad, impone modelos de sociabilización preestablecidos, por lo que el arte relacional, respondiendo ante esta problemática, intenta "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, p.16). Con base en esto, Bourriaud utiliza el concepto de *intersticio social* para definir el lugar de la obra de arte dentro del sistema global de la economía simbólica y material. Bourriaud retoma el concepto de *intersticio* de Karl Marx, quien identificaba con este término a las comunidades de intercambio fuera de la lógica económica capitalista, y lo utiliza para nombrar "(...) 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." (Bourriaud, 2008, p.16). En otras palabras, el arte relacional se debe entender como un intersticio social, como una alternativa para generar relaciones humanas más justas, pacíficas y democráticas, al margen de los modelos impuestos por el sistema social. Ahora bien, estas alternativas no se representan, sino que se construyen dentro de la realidad, sobre esto Bourriaud dice: "Dentro de este intersticio social, el artista debe asumir los modelos simbólicos que expone:

toda representación reenvía a valores que se podrían trasponer en la sociedad, pero el arte contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella.” (Bourriaud, 2008, p.16). En suma, el arte relacional es un tipo de arte que surge de la idea del encuentro y la elaboración colectiva de sentido, modelando realidades posibles en la obra, introduciéndose directamente en la configuración de lo social, y que encuentra un proyecto político al configurar nuevas alternativas de modelos de sociabilización diferentes a las propuestas por el sistema social vigente.

La obra como acontecimiento

Antes de comenzar con una descripción de las cualidades que tiene el arte relacional debemos entender que lo que Bourriaud propone con su estética relacional no es una teoría del arte sino una teoría de la forma. Para Bourriaud, que se inscribe dentro de la tradición materialista del pensamiento, una forma es: “una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo” (Bourriaud N. 2008, p. 19). Es decir, una forma es una configuración de elementos, una entidad que conjunta una serie de elementos que la conforman de manera coherente y autónoma. La forma, en un sentido materialista, surge del encuentro de las partes. Al respecto Bourriaud (2008), que recupera el pensamiento atomista de los filósofos Epicuro y Lucrecio, dice: “así nacen las formas, a partir del "desvío" y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos. Para crear un mundo, este encuentro debe ser duradero: los elementos que lo constituyen deben unirse en una forma” (p. 19). En

otras palabras, las formas plantean nuevos mundos cuando la contingencia de las partes que las constituyen se vuelve duradera en una unidad coherente y estructurada. Con base en esto, para Bourriaud la obra de arte, que es también una forma, “es el modelo de un mundo viable. Cada obra, hasta el proyecto más crítico y más negador, pasa por ese estado de mundo viable, porque hace que se encuentren elementos hasta entonces separados” (Bourriaud N. 2008, p. 20).

Ahora bien, la forma no se reduce a la materialidad de la obra de arte ni a su calidad de objeto. La forma es entendida como un principio dinámico, porque, como dice Bourriaud (2008): “la “cosa” artística se plantea a veces como un “hecho” o un conjunto de hechos que se producen en el tiempo o el espacio, sin que su unidad - que hace de ella una forma, un mundo - sea replanteada.” (p. 21). Es decir, la forma no necesita de un material unificador, sino que se puede presentar como una dispersión de elementos aun así estructurados en una forma. Si pensamos en la forma de una obra de arte tradicional, pongamos como ejemplo una escultura de mármol o una pintura al óleo, podríamos decir que su forma se encuentra en la piedra finamente modelada o en la pintura sobre la superficie del cuadro. No obstante, nuestra experiencia visual contemporánea nos permite ahora identificar como formas los elementos más diversos; así, una instalación artística o un programa informático son formas, aunque su unidad se extienda más allá de su materialidad, adoptando una naturaleza dinámica que se desarrolla en el tiempo y el espacio.

Sobre esta base, Bourriaud propone utilizar el concepto de “formaciones” que se diferencia de la “forma” entendida como un objeto cerrado sobre sí mismo. Las

“formaciones” ilustran de mejor manera la naturaleza de la obra de arte contemporánea, pues muestra su calidad de objeto dinámico constituido constantemente. De igual forma, revela una cualidad fundamental de estas, pues las formas no existen de manera natural, sino que están en constante formación, dependen de la mirada del individuo para ser creadas; en este sentido, las formas se vuelven inter-subjetivas. Volvemos al enfoque materialista que adopta Bourriaud, donde la esencia del mundo es trans-individual, y por tanto “la forma toma consistencia, y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas” (Bourriaud, 2008, p. 23). En otras palabras, la obra de arte no existe sino en el encuentro con el espectador, hasta que el objeto artístico entra en diálogo con el individuo. Ahora bien, hablando de arte relacional, este juego intersubjetivo da un paso más allá, pues como dice Bourriaud (2008): “La intersubjetividad, en el marco de una teoría "relacionista" del arte, no representa solamente el marco social de la recepción del arte, que constituye su "campo", sino que se convierte en la esencia de la práctica artística.” Es decir, la intersubjetividad se convierte en un aspecto fundamental en la constitución del objeto artístico, ya no es únicamente un espacio de interacciones intersubjetivas dentro del cual se introduce la obra, sino que le da un nivel de realidad efectiva.

Esto nos recuerda a algunas formulaciones de Umberto Eco, para quien el arte de vanguardia ya planteaba nuevos retos para la teoría del arte y que él abordaría mediante el uso de categorías como la de *obra abierta* y *obra en movimiento*. El libro *Obra abierta* de Umberto Eco aborda los vínculos entre la obra y el espectador y señala una tendencia participativa en las producciones artísticas contemporáneas.

Las formulaciones de Eco pueden ayudarnos a profundizar en algunas características del arte relacional, sobre todo, en lo que respecta a la relación entre el artista, la obra y el espectador.

La forma, como veíamos, tiene una naturaleza inter-subjetiva, al estar conformadas desde determinada perspectiva individual. Esta cualidad le brinda a la forma artística cierta apertura que se manifiesta por las múltiples comprensiones e interpretaciones del espectador. Al respecto, Umberto Eco (1992) dice: “la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma” (p. 33). En este sentido, toda obra de arte tiene cierta apertura pues, en tanto forma, siempre está sujeta al juego intersubjetivo que la crea. No obstante, existe otro tipo de obras que se convirtieron en una tendencia a partir de los años 60, que lejos de soportar inevitablemente esa apertura inherente a cualquier objeto artístico, parecen proponer su propia apertura para que el espectador termine la obra. A este tipo de obras Eco las llama *obras en movimiento* y las define como obras que tienen la “capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas” y que “tratan de instaurar armónicas y concretas relaciones de convivencia y —como ocurre en las recientes experiencias musicales— entrenamientos de la sensibilidad y la imaginación, sin pretender constituir sustitutos órficos del conocimiento.” (Eco U. 1992, p. 38-39). Siguiendo la misma lógica, Bourriaud (2008) dice:

La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar

un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito. (p. 23)

En ambos casos vemos cómo el trabajo del artista es proponer el encuentro y la convivencia a través de sus obras mediante la propia forma del objeto artístico. Este modelo se diferencia de otros, como el modelo autoritario de la obra como mensaje pedagógico o del modelo subjetivo característico del arquetipo teológico del arte, al concebirse la obra como inacabada. Así pues, surge un nuevo modelo intersubjetivo del arte, posibilitado por una profunda transformación de la forma del objeto artístico, a saber, su indeterminación. En suma, ya desde los años sesenta el objeto artístico es concebido como un objeto inacabado y transitivo, que necesita de la participación del espectador para que este concluya la obra y así posibilite su existencia.

Ahora bien, Bourriaud (2008) nos dice que “las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces [años 90’s] en “formas” artísticas plenas” (p. 31). En este sentido, podemos observar una diferencia entre la idea de la obra en movimiento de Eco y el concepto de arte relacional que vale la pena revisar pues para Bourriaud se trata de una característica fundamental de la obra relacional, a saber: la obra de arte es el intercambio social. En otras palabras, mientras que para Eco en la obra en movimiento la participación del espectador concreta la forma, para Bourriaud la participación del espectador es la obra en sí misma. Parece que para ambos autores la obra de arte se entiende como procesos, no obstante, la diferencia se encuentra en la materialización de la obra. Para Eco, la obra de arte se materializa en una forma luego del dialogo interpretativo con el

espectador. El énfasis se hace en el resultado de la interpretación, en la intervención personal del espectador que concreta la obra y que la define en un resultado único e irreplicable de entre las múltiples posibilidades de conclusión; así, en obras como *livre* de Mallarmé o *Scambi* de Pousseur, ejemplos mencionados por Eco, la obra encuentra su resolución en su resultado interpretativo. Por otro lado, para Bourriaud (2008) “ya no existe la primacía del proceso de trabajo sobre los modos de materialización de ese trabajo” (p. 57). Es decir, ya no hay diferencia entre el gesto y las formas producidas por este, la participación del espectador, su intervención es ya el resultado. ¿Cuál es la diferencia entre las diversas formas de arte colaborativo (performance, happening, arte conceptual) que surgieron a partir de los sesenta y el arte relacional? que la obra relacional surge y resulta en las interacciones humanas. La obra ya no es un objeto entendido como la conclusión de un trabajo, sino que se entiende como un acontecimiento. En este sentido, la obra es ahora más que nunca tiempo y espacio, efímera, lo que queda es solo su documentación que no es la obra en sí.

En conclusión, la obra relacional es la interacción humana que posibilita el artista. Se entiende más como tiempo que experimentar, como conjunto de instantes o acontecimientos, por lo que resulta efímera y en constante formación. Además, la obra se extiende más allá de su forma material, dinámica y flexible, incluyendo al espectador, que no se limita a ser únicamente un agente externo que interviene en la obra, sino que se convierte en la obra misma, pues, como hemos visto, la esfera de las relaciones humanas son formas artísticas plenas.

El artista como sujeto generador de relaciones

Ya desde la década de los sesenta se empezaba a teorizar sobre el nuevo papel que adquiriría la figura del artista en el mundo del arte. La figura del artista o el autor fue, durante mucho tiempo, la figura central en la discusión artística. No obstante, a partir de los años sesenta las nuevas manifestaciones culturales y artísticas cuestionaron las concepciones tradicionales y así como la obra dejó de ser un objeto que se entendía como una extensión del artista, de igual forma el autor pasó a adoptar nuevas características que cambiarían el paradigma de la figura del artista hasta nuestros tiempos. Nicolas Bourriaud, con su teoría del arte relacional describe un paradigma del artista que sigue con la lógica que describen autores como Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, entre otros, quienes definieron nuevos planteamientos en torno a la figura del autor dentro de la teoría literaria contemporánea. En este sentido, es posible identificar las características de la figura del artista que opera dentro de la estética relacional a partir de la teoría que se ha formulado en torno a este nuevo paradigma del autor.

Como bien dice Roland Barthes al inicio de su celebre ensayo *La muerte del autor*:

El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la “persona humana” (Barthes R. 1994, p. 66)

Como vemos, para Barthes la figura del autor fue concebida en nuestra sociedad moderna dentro de un aparato ideológico bien definido en el que se enfatizaba la figura del individuo. Barthes nos habla de un *imperialismo del autor*, inaugurado a partir del racionalismo y el positivismo propios de la ideología capitalista, en el que la crítica y la cultura común se centra en la figura del autor, sacralizando su imagen. No obstante, Barthes observa un derrumbamiento de esta imagen sacralizada del autor con la llegada de la literatura moderna. Para Barthes, en la literatura moderna surge un distanciamiento o alejamiento del autor. Sobre el quehacer del escritor moderno Barthes (1994) dice: “para él [el moderno] (...) la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje (...)” (p. 69). Esta desaparición de la voz o de la expresión del “yo” la retoma Nicolas Bourriaud en su teoría para quien el artista contemporáneo “posee un universo de formas, una problemática y una trayectoria que le pertenecen totalmente: ningún estilo, ninguna temática o iconografía los relaciona directamente” (Bourriaud N. 2008, p. 51). Como vemos, en ambos casos el concepto de autor ya no designa a un ente que entrega sus confidencias, como diría Barthes, a través de su obra, individualizada mediante la adopción de un estilo o una firma personal; sino que hace referencia a un ente que solamente realiza un gesto: el gesto de la inscripción. En general, todas las críticas y reflexiones en torno a la figura del autor son contrapuestas a la imagen del *autor-dios*, recuperando la expresión de Barthes, y al sentido teológico del arte. El arte ha estado acompañado de un valor sagrado y un efecto religioso que se ha comentado ampliamente por diversos autores y que

verificamos constantemente en el mundo del arte: nos congregamos dentro de la galería, pulcra y blanca, como si de un templo se tratara, guardando compostura, cuidando incluso el volumen de nuestra voz; así mismo, las obras se despliegan ante nosotros como reliquias o imágenes sagradas, manifestando su aura a través de la lejanía, como diría Walter Benjamín (Benjamin W. 1989), mediante la vitrina o la regla de permanecer a un metro de distancia. La figura del artista no es la excepción y de igual forma ha sido objeto de especulaciones divinas. Esta sacralización del arte, iniciada en el siglo XVIII pero ya vislumbrada desde la época del Renacimiento, se enfatizó durante el Romanticismo con la mitificación de la figura del artista, elevado a la condición de genio, y la sobrevaloración de la obra. No obstante, las vanguardias de la primera mitad del siglo XX significarían el inicio de un proceso de desacralización del arte que se desarrolló principalmente gracias al desmantelamiento de los valores de autenticidad y originalidad.

Walter Benjamín da cuenta de esto y ya en 1936 en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* diría que “La índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto.” Y que “por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual.” (Benjamin W. 1989, p. 27). Es decir, para Benjamin la obra de arte devenía en objeto de culto gracias a su naturaleza como objeto auténtico y original, identificado bajo el concepto de *aura*, pero la reproducción de las obras, es decir, la desvinculación de la obra de su tradición elimina el aura, y aleja la obra de su condición de objeto de culto. Sumado a esto, Walter Benjamin dice: “a medida que

las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos” (Benjamin W. 1989, p. 29). En otras palabras, dejando de ser único e irrepetible, el arte ha perdido su autoridad y su carácter sacro, para volverse más accesible.

Cabría preguntarse ahora, qué ocurre con el artista cuando el objeto artístico ha perdido su aura. Si antes el artista era visto como un genio o un artista-dios, capaz de crear objetos de culto, ¿qué es ahora un artista? Primeramente, debemos resaltar el hecho del distanciamiento del autor en la obra. Barthes (1994) nos hace observar como “la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe” (p. 68). Es decir, el autor se aleja de su obra toda vez que esta, como enunciado, se convierte en un proceso vacío que no necesita de la persona más que como sujeto enunciante. En este sentido, el autor deja de ser un autor-dios para llegar a ser, de forma más modesta, únicamente un ente que enuncia o inscribe. Este distanciamiento del autor se refleja en la falta de expresión interior en la obra contemporánea. Michael Foucault (1998) advierte esto cuando dice:

En la escritura funciona la manifestación o la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la aprensión de un sujeto a un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer. (pp. 39-40)

En otras palabras, la obra contemporánea se ha liberado del tema de la expresión de tal forma que ya no se identifica con una interioridad cerrada en una firma o estilo,

sino que se identifica con su despliegue hacia afuera, con esa apertura que aleja constantemente al autor de su obra. Ahondando en esto, Jaques Derrida, siguiendo una corriente estructuralista, nos muestra cómo los nuevos estatutos del discurso han abandonado la idea de un origen, un centro, un sujeto o una referencia privilegiada (Derrida J. 1966). Analizando la obra de Lévi-Strauss y reflexionando en torno a las características del discurso mitológico, Derrida (1966) observa:

El foco o la fuente son siempre sombras o virtualidades inaprehensibles, inactualizables y, en primer término, inexistentes. Todo empieza con la estructura, la configuración o la relación. El discurso sobre esa estructura acéntrica que es el mito no puede tener a su vez él mismo ni sujeto ni centro absolutos. (...) La ausencia de centro es aquí la ausencia de sujeto y la ausencia de autor (p.10-11)

De acuerdo con esto, la estructura discursiva del mito nos da pistas de lo que podríamos llamar un discurso sin sujeto, que vendría a ser el nuevo paradigma del autor que se manifiesta a partir de la década de los sesenta. En otras palabras, podemos decir que el artista desaparece como centro y origen de la obra de arte, ya no se entiende como un individuo expresivo que encuentra en su obra la manera de liberar sus confidencias, sino que ahora el artista se presenta como aquel que abre espacios y posibilidades a través de su obra, obra que no existe sino a través de la estructura, la configuración y la relación. Bourriaud (2008) lo dice de la siguiente manera: “producir una forma es inventar encuentros posibles, es crear las condiciones de un intercambio, algo así como devolver la pelota en un partido de tenis.” (p. 24).

De igual forma, al desaparecer la autoridad del artista se da paso a la polifonía de la obra de arte. En un modelo centralizado en la figura del artista, la obra adquiere un único sentido, establecido por su creador y puesta ante el espectador para su desciframiento. Por otro lado, en este nuevo modelo en el que el artista no unifica y cierra la obra bajo su autoridad como creador, surge la apertura de la obra, la polifonía o multiplicidad de subjetividades donde el artista, como dice Roland Barthes (1994): “ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás” (p. 70). El artista trabaja bajo una lógica rizomática, recuperando el concepto de Gilles Deleuze y Félix Guattari, donde la obra es entendida como una multiplicidad, nunca original, donde se proponen conexiones y lo heterogéneo. Siguiendo esta lógica, sí la obra de arte es entendida como una multiplicidad entonces carece de sujeto y objeto; es decir, el artista contemporáneo se aleja de su obra, ya no permanece en el centro como genio y creador de objetos estéticos, sino que desaparece constantemente en una obra que se inscribe dentro del juego de aperturas y conexiones. El artista, en fin, se convierte en un operador de sentido que, como nos dice Bourriaud (2008), tiene “la preocupación de “dar su oportunidad” a cada uno a través de formas que en lugar de establecer una idea previa del productor en el espectador (una autoridad divina) negocian con él relaciones abiertas, no establecidas a priori” (p. 70)

En suma, con el advenimiento del nuevo paradigma de la obra de arte, en el que la obra es entendida como una estructura a-céntrica, abierta e inacabada, que necesita de la interacción con el espectador para cobrar sentido y forma, la figura

del artista adquiere nuevas características. Estas características se manifiestan gracias al proceso de desacralización del arte iniciado con las vanguardias en el siglo XX que, entre otras cosas, desmantelaron la idea de originalidad y autenticidad, así como la idea de expresión del artista dentro de la obra. De esta forma, el artista pasa a ser considerado un operador de sentido que se encarga de realizar un gesto de inscripción, nunca original, en lugar de ser entendido como un artista-dios, siguiendo un sentido teológico del arte. En otras palabras, el artista pierde su autoridad y protagonismo como creador y, en su lugar, se convierte en un sujeto que genera relaciones a través de su obra.

El espectador como co-autor y elemento constitutivo de la obra de arte.

Como hemos visto hasta ahora, la reflexión artística contemporánea resultó en un profundo cambio en la concepción de la obra y de la figura del artista, no obstante, el elemento dentro del sistema del arte que sufrió mayores transformaciones fue, sin duda, el espectador. De hecho, y adelantando ya desde ahora ciertas consideraciones, el espectador se convirtió en el elemento central de la producción artística y de la crítica a partir de los sesenta, sobre todo cuando hablamos de ese tipo de arte que vio en la relación entre la emancipación intelectual y la cuestión del espectador los presupuestos teóricos para generar un arte político. La estética relacional, como hemos visto por las nuevas cualidades que adopta la obra de arte, continúa con estos presupuestos teóricos y coloca al espectador en el centro de la discusión con ciertas implicancias políticas.

Con el célebre planteamiento de la muerte del autor, viene igualmente el nacimiento del lector. De acuerdo con Roland Barthes, suprimir al autor en beneficio de la escritura es devolver su sitio al lector. Al respecto, Barthes (1994) dice:

existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología. (p. 71)

Siguiendo esta lógica, podemos decir que el lector o el espectador se convierte en el punto donde se unifican toda la multiplicidad de las obras y donde esta adquiere sentido. La lectura, por tanto, se vuelve más importante que la escritura. El desmantelamiento del autor y la apertura de la obra suponen una nueva forma de relacionarse con las obras: ya no se trata de atravesar la obra en busca de un sentido último que imprimió el autor mediante su gesto creativo, sino que ahora se recorren las obras, se desenredan, como dice Barthes, en un ejercicio donde se instaura sentido constantemente.

De igual forma, podemos decir que el espectador, así como el autor, pierden su individualidad. Para Barthes, el lector, como destino del texto, ya no es personal. En este sentido, el carácter individual de la categoría “hombre-obra” no se traslada al lector, como podríamos pensar cuando observamos que el lector se ha convertido en un espacio que unifica la multiplicidad de la obra y le instaura sentido, convirtiéndolo en el nuevo soberano de la obra de arte, sino que este carácter

individual desaparece al desmontarse los signos de individualidad particular del autor y del espectador. En suma, se sustituye el sujeto individual por un sujeto colectivo o transindividual².

Retomando a Nocilas Bourriaud (2008), quien reflexiona sobre las situaciones con el público que surgen en exposiciones de artistas contemporáneos como González-Torres, Angela Bulloch o Gabriel Orozco, "el espectador oscila entonces entre el estatuto de consumidor pasivo y el de testigo, socio, cliente, invitado, coproductor, protagonista." (p. 70). Es decir, hoy los artistas toman en cuenta en sus producciones a los espectadores que van a recibir la obra y se preocupan por darle una oportunidad de participación dentro de las formas que construyen, de tal manera que en los procesos de producción y de exposición los artistas buscan generar "una colectividad instantánea de espectadores-partícipes" (p. 71). En este sentido, el espectador entendido como un voyeur pasivo es sustituido por un participante activo.

Esta es la fórmula que ha seguido la teoría en torno a los debates entre arte y política desde la década de los sesenta. En el caso del arte relacional, lo que se propone es un modelo del arte en el que el espectador es sustraído de su posición como observador para ser integrado dentro de la acción de la obra. Como hemos visto, en la estética relacional la obra es la interacción humana, con base en esto, vemos que la distancia entre el espectador y la obra desaparece por completo, para pasar a un modelo en el que el espectador constituye la obra de arte en sí.

² Doble relación, simultánea y recíproca, entre los individuos, donde se construye la existencia colectiva

Como vemos, las transformaciones que surgen dentro de la estructura “artista-obra-espectador” parten de una crítica a las estructuras de poder y jerarquías que se construyeron en el mundo del arte. En este sentido, el espectador se emancipa de la antigua autoridad que guardaba la figura del autor y la obra, y se coloca al mismo nivel, eliminando, hasta cierto punto, las jerarquías. El filósofo francés Jacques Rancière da cuenta de esto y retoma las proposiciones de la emancipación intelectual para reformular la problemática en torno al espectador. De acuerdo con Rancière (2013) “la emancipación intelectual es la verificación de la igualdad de las inteligencias. Ésta no significa la igualdad de valor de todas las manifestaciones de la inteligencia, sino la igualdad en sí de la inteligencia en todas sus manifestaciones” (p. 17). En otras palabras, en todos los individuos opera la misma inteligencia, de lo que se deduce, a su vez, que no hay diferencia entre la inteligencia del docto y del ignorante. Ahora bien, trasladando el tema de la emancipación intelectual a la discusión del espectador, Rancière (2013) dice:

El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa; en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose a por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone. (p. 19-20)

Es decir, para Rancière la participación del espectador frente a una obra no surge de la oposición entre ver/actuar. Al contrario, parece que esta oposición arbitraria supone una desigualdad de inteligencias donde se identifica la pasividad con la contemplación. Rancière (2013) continúa diciendo que “los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas.” (p. 20) Con base en esto, no existe diferencia entre el espectador y el artista, la emancipación intelectual concibe al espectador como productor. Esta transformación en la forma de concebir al espectador ha generado cambios profundos en la forma de crear obras y exhibirlas, y aunque aún hoy la institución del arte mantiene cierta estructura jerárquica que distingue entre los que pertenecen al interior del sistema y los que no, lo cierto es que la progresiva emancipación del espectador ha marcado el camino hacia la democratización del arte. Es como lo explica Walter Benjamin en su ensayo *El autor como productor*, cuando retoma el fenómeno de la prensa soviética como ejemplo de democratización cultural que convertía la competencia literaria en patrimonio común, y nos dice:

La persona que lee está lista en todo momento para volverse una persona que escribe, es decir, que describe o que prescribe. (...) es posible reconocer que aquel inmenso proceso de fusión del que hablaba hace un momento, no sólo pasa por sobre las separaciones convencionales entre géneros, entre escritor y poeta, entre investigador y vulgarizador, sino que somete a una revisión incluso a la separación entre autor y lector.” (Benjamin W. 1972, p. 9).

En suma, el desarrollo de una serie de procesos de democratización cultural ha resultado, entre otras cosas, en la progresiva emancipación del espectador, quien pasó de ser un receptor pasivo de obras a adquirir competencias que anteriormente eran atribuidas únicamente a la figura del autor. Hoy más que nunca, el espectador se parece más al creador.

Ahondando en esto, y retomando las reflexiones que realiza Nicolas Bourriaud sobre las obras de Gonzáles-Torres:

[el artista] incitaba "al que mira" a encontrar su lugar en un dispositivo, a vivir completar el trabajo y participar en la elaboración del sentido. (...) Este tipo de obras (que llamamos erróneamente "interactivas") encuentra sus raíces en el arte mínimo, cuyo segundo plano fenomenológico especulaba sobre la presencia "del que mira" como parte integrante de la obra. (Bourriaud N, 2008, p. 71).

De acuerdo con esto, el espectador es considerado parte integral de la obra artística gracias a que ha adquirido la capacidad de completar la obra y de elaborar sentido alrededor de esta. Así, las obras se definen bajo la idea de la intersubjetividad. La forma autoritaria de la relación entre el artista y el espectador se ha extinguido para dar lugar a una suerte de negociación, en la que surge un constante intercambio entre el autor y el espectador. Como explica Burriaud (2008): "Los artistas buscaron interlocutores: ya que el público permanecía como un ente irreal, los artistas incluyeron a ese interlocutor en el mismo proceso de producción." (p. 102). Así, el espectador se convierte en co-autor, en cómplice del artista, colaborador,

interlocutor de un dialogo mediado por la obra, creador y parte constitutiva y fundamental de la obra en sí.

En resumen, la estética relacional describe un tipo de arte que presenta características particulares que podemos enumerar de la siguiente manera: 1) la obra relacional resulta efímera y en constante formación. 2) La obra en sí es el conjunto de relaciones humanas que se producen en el momento, incluyendo el tiempo, el espacio y los sujetos participantes. 3) El artista pierde su autoridad y protagonismo y pasa a ser considerado un operador de sentido que busca generar relaciones con su obra. 4) Finalmente, el espectador adquiere protagonismo al volverse co-autor, cómplice, colaborador, creador y parte constitutiva de la obra de arte. Como ya hemos visto, muchas de las características del arte relacional continúan o recuperan ciertas estrategias y modelos de otras épocas, como la progresiva apertura de la obra de arte ya descrita por Umberto Eco o el sucesivo distanciamiento y *desaparición* de la figura del artista. No obstante, dos cualidades resultan distintivas de este tipo de arte, a saber, la completa superación de la producción de objetos artísticos como dispositivos visuales y la colocación del espectador como centro y pieza fundamental del ejercicio artístico, dotándolo de cierta emancipación. En este sentido, podemos decir que el arte relacional es un tipo de arte que continua con ciertos postulados inaugurados por los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX pero que enfatiza el aspecto relacional del arte, otorgando aún mayor autonomía al espectador y sustituyendo el objeto por la acción directa y el vínculo.

La dimensión política del arte relacional

Uno de los aspectos fundamentales de la teoría que Bourriaud desarrolla alrededor de su estética relacional es la dimensión política de este tipo de arte. Este, además, es el aspecto más controversial de la teoría de Bourriaud toda vez que ha sido objeto de numerosas críticas que cuestionan la efectividad política de las manifestaciones artísticas relacionales. Es quizá desde finales del siglo XIX y sobre todo en el siglo XX, suscitado por los diversos movimientos sociales alrededor del mundo, las revoluciones y las dos guerras mundiales, que se enfatizó la importancia del arte como agente de cambio en la sociedad e inició la discusión en torno al contenido político del arte. Fueron las vanguardias del siglo XX, sobre todo, las que aspirando a abandonar los museos buscaban formar parte activa de la vida moderna como agentes de cambio. Basta con leer los diversos manifiestos que surgieron para notar inmediatamente el tono político que los movimientos artísticos de las vanguardias adoptaban y los discursos ideológicos que planteaban el deseo de conseguir la emancipación del individuo o en todo caso la crítica de los valores de la cultura burguesa. En México contamos con celebres ejemplos de este tipo de arte político en el muralismo revolucionario de Orozco, Rivera y Siqueiros. Así, alimentada por la voluntad de emancipación y el contenido ideológico de la modernidad política, el arte tomó el aspecto de una insurrección revolucionaria.

El arte de los años ochenta continuó con un renacer del espíritu político del arte, provocado por los profundos cambios culturales y sociales fruto de la globalización. La conformación de estos nuevos paradigmas ha dado origen a un conjunto de

prácticas artísticas que tienen sus bases en el reconocimiento de la función social del arte y en la intervención del espacio público.

La teoría de la estética relacional de Bourriaud se inserta, podríamos decir, dentro de esta tradición política del arte. Al respecto, Bourriaud (2008) dice: “El arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola.” (p. 16) En este sentido, podemos ver que de acuerdo con Bourriaud las bases del proyecto político que el arte relacional desarrolla están en su compromiso para intervenir en las relaciones humanas, tema que, para el autor, se ha convertido en un problema urgente dentro de nuestra sociedad contemporánea. Recordemos ahora el concepto de intersticio social que Bourriaud aborda en su teoría y que recupera de las teorías de Marx para hablar de lo que representa la obra de arte relacional. El intersticio social se describe como “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.” (Bourriaud N. 2008, p. 16). Con base en esto, vemos como el arte relacional se propone con un carácter de insurrección revolucionaria al promover la emancipación de los individuos en el aspecto relacional. El aspecto de las relaciones humanas, la comunicación y la interacción entre individuos es problematizada dentro de la teoría de la estética relacional, de tal forma que el arte relacional se propone como un generador de espacios y tiempos de relaciones diferentes a los que las formas de la vida social contemporánea imponen. En otras palabras, el contenido político del arte relacional nace de la premisa de que “el contexto social actual crea espacios específicos y

preestablecidos que limitan las posibilidades de intercambio humano (y) la mecanización general de las funciones sociales reduce poco a poco el espacio relacional.” (Bourriaud N. 2008, p. 16). Vemos pues que Bourriaud en su estética relacional identifica una problemática de nuestro tiempo en el aspecto de las relaciones sociales y a partir de eso propone el arte como estado de encuentro capaz de generar nuevos modelos más armoniosos de sociabilización.

No obstante, el modelo propuesto por Burriaud de un arte relacional con dimensiones políticas parece distanciarse del modelo del arte político del siglo XIX Y XX. Aprovecharé ahora para comentar algunas aproximaciones políticas que se han hecho desde el arte y así tratar de definir de qué hablamos cuando decimos arte político. Si revisamos la historia del arte nos daremos cuenta inmediatamente que la expresión *arte político* es un pleonasma, esto porque el arte siempre es político. Si atendemos a la afirmación de Aristóteles de que los hombres son animales políticos y de que la naturaleza arrastra instintivamente a todos los hombres a la asociación política (Aristóteles, 1989), entonces sabemos que no podemos concebir al ser humano ni sus acciones fuera de sus relaciones políticas. La política es el modo natural de existencia del hombre, y como tal, todas sus acciones están encaminadas hacia lo político. En otras palabras, lo político no es una esfera independiente de la que se pueda salir, en su lugar, lo político es un sistema de asociaciones que contiene todos los demás aspectos de la vida humana. Esto se ve más claramente en la célebre declaración feminista popularizada por Carol Hanish: *lo personal es político*, frase que subraya las implicaciones políticas de la vida privada de las mujeres, definiendo la política más allá de sus límites

tradicionales y desmontando la vieja dicotomía de la vida pública y la vida privada. Así pues, podemos decir que todo arte, así como toda acción humana en general, es política.

Ahondando en esto, podemos retomar la definición aristotélica de política que es de carácter relacional. Aristóteles dice:

Toda polis es, en alguna manera, una comunidad. Y pues vemos que toda comunidad es instituida en vista de un bien (los hombres obran siempre por lo que les parece bueno), es claro que todas tienden a un bien; pero al principal de todos [tiende], con mayor razón, la más poderosa de todas, que abarca a las demás. Esta es la llamada polis y comunidad política (Aristóteles, 1989, p. 131-132)

Es decir, la política se define esencialmente como la institución de las relaciones humanas encaminadas al bien de la comunidad. Esta institución supone un ordenamiento jerárquico de los poderes que busca dirigirse a un bien común. Con base en esto, podemos entender como arte político manifestaciones tan diversas como el arte rupestre que ya se instauraba dentro de una comunidad con fines rituales o mágicos; el arte al servicio del poder de la iglesia o de sistemas políticos como el fascismo y el nazismo; o incluso la obra de artistas como Jeff Koons, que parecería que en principio escapa de cualquier dimensión política para reducirse a un carácter kitsch y superficial, pero que en realidad tiene un importante peso político al introducirse dentro de la lógica del capitalismo tardío y la cultura estadounidense de consumo. Así pues, es imposible pensar el arte fuera de su dimensión política pues todo arte es político en tanto existe dentro de un grupo de

seres humanos. No obstante, cuando pensamos en el carácter político del arte, lo primero que viene a nuestra mente es un arte crítico y de protesta, más acorde al ideal de emancipación que al método propagandístico al servicio del poder. Es pues necesario distinguir de la definición general de política una más específica, acorde al carácter contestatario de algunas manifestaciones artísticas.

Sumado a la definición aristotélica de política, podemos recuperar la distinción que hace la filósofa y politóloga Chantal Mouffe entre el concepto de “la política” y “lo político”. De acuerdo con Chantal Mouffe (2011): “[lo político es] la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a “la política” como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político” (p. 16). Con esto, Mouffe destaca el carácter conflictual que es propio de las sociedades y el antagonismo potencial que surge en cualquier forma de las relaciones sociales. Con base en esto, podemos entender la política desde su carácter antagónico esencial en cualquier encuentro entre individuos. La política, entendida como prácticas e instituciones para ordenar la coexistencia humana, se manifiesta la mayoría de las veces como un aparato para reprimir el conflicto. Por otra parte, lo político se refiere al modo en que se instituye la sociedad, mediante el antagonismo y la confrontación. Sumado a esto, Jacques Rancière define la política como “la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes.” (Rancière J. 2013, p.61) Es decir, la política para Rancière, así como lo político para Mouffe consiste en un rompimiento, en una reconfiguración de la vida social ordenada por

las prácticas e instituciones de la política (o la policía según Rancière) para rediseñar e instituir los espacios colectivos, no obstante, Mouffe hace énfasis en el ejercicio de poder, mientras que Rancière destaca la idea de configurar espacios específicos. En este sentido, podemos decir que lo político en el arte se ve representado a través de la confrontación y el antagonismo, en una forma que no impone un orden autoritario o reprime los conflictos, sino que reconoce y potencia las formas de oposición y la crítica.

Pensemos por ejemplo en el trabajo de artistas como Daumier y Courbet, quizá los pioneros de lo que podríamos llamar arte político, quienes en el contexto de las revoluciones en Francia generaron una pintura de carácter crítico y testimonial, “realista” y de protesta, producto del descontento y la sublevación contra el poder establecido. De igual forma, podemos pensar en Goya, referencia necesaria del arte político, con sus cuadros que tocan el tema del 2 y 3 de mayo de 1808, en el contexto de la guerra de independencia española contra Napoleón. Pero también podemos retomar el arte de las vanguardias del siglo XX que buscaban revelarse ante la dominación de la burguesía y sus convenciones culturales; el arte del Situacionismo de los años sesenta que buscaba acabar con la sociedad de clases que actuaba como sistema opresivo y combatir el sistema ideológico contemporáneo de la civilización occidental; igualmente, podemos mencionar ejemplos contemporáneos en la obra de Teresa Margolles, Santiago Serra o Tania Bruguera, por mencionar algunos nombres, quienes exploran las problemáticas sociales y desarrollan un contenido crítico y de señalamiento. Así mismo, es necesario pensar en la vuelta hacia el espacio público y urbano por parte de

colectivos de artistas, que bajo la idea de un arte crítico y de denuncia, pero también propositivo en cuanto a dar soluciones inmediatas, han adoptado la bandera del feminismo, de la denuncia de la xenofobia y la homofobia, de la marginación, de la crisis ecológica y en general del estado del mundo, para intervenir directamente en la esfera de lo social, a través del arte urbano y callejero, que, modesto en comparación con la magnificencia que otorga el espacio museal pero de gran importancia en cuanto a sus efectos, genera transformaciones dentro de las comunidades. Por mencionar algunos ejemplos de estos colectivos en el escenario local en México, puedo nombrar al colectivo *Los ingravidos* de Tehuacán, Puebla; el colectivo *Prras!* de la Ciudad de México, el colectivo Tlacolulokos de Oaxaca, o colectivos feministas como *La sandía digital* o *Las brillantinas MUAC*, entre otros.

Como habíamos mencionado antes, la teoría en torno a la estética relacional de Nicolas Bourriaud se inserta dentro del arte político, pero al mismo tiempo difiere de estas manifestaciones militantes, que aún hoy en día continúan siendo el modelo principal de lo político en el arte. El arte relacional difiere del arte político que hemos enumerado anteriormente en dos aspectos principales: uno es que el arte relacional se manifiesta con prácticas que en principio parecen despolitizadas, ya que no hacen referencia directa a alguna problemática social, es decir, no realizan ningún señalamiento político, así como no enfatizan ningún antagonismo o conflicto; por otra parte, la mayoría de las prácticas artísticas relacionales que Bourriaud propone como ejemplos dentro de su texto se presentan dentro de museos y galerías, contrario a la idea del retorno a lo urbano y el contacto directo con el espacio público propio del modelo tradicional de arte político. Sobre esto, Claire Bishop, en su

artículo *Antagonismo y estética relacional*, observa una especie de superficialidad en la teoría estética relacional y dice:

although the works claim to defer to their context, they do not question their imbrication within it. (...) Bourriaud wants to equate aesthetic judgment with an ethicopolitical judgment of the relationships produced by a work of art. But how do we measure or compare these relationships? The quality of the relationships in "relational aesthetics" are never examined or called into question. (Bishop C. 2004, p. 65)³

En este sentido, la crítica cuestiona la eficacia política de las practicas relacionales, pues hace falta un análisis de las cualidades de las relaciones que generan las obras relacionales. Para Claire Bishop parece que para Bourriaud cualquier obra de arte que genere relaciones inter-subjetivas y permita un diálogo es automáticamente entendida como democrática y emancipadora. Bishop, además de señalar la falta de análisis sobre las características de las relaciones que se generan dentro del arte relacional, retoma el modelo político del arte del siglo XIX Y XX y a partir de las ideas de autores como Ernesto Laclau y Chantal Mouffee, enfatiza el valor del conflicto y el antagonismo en la construcción de democracia, de igual forma, poniendo como ejemplo la obra de los artistas Santiago Sierra y Thomas Hirschhorn, Bishop destaca el carácter disruptivo del arte político y nos habla de un tipo de arte que podría ser llamado antagonismo relacional. Comparando el trabajo de Rirkrit

³ Traducción propia: Aunque las obras pretenden diferir a su contexto, no cuestionan su imbricación dentro de él. (...) Bourriaud quiere equiparar el juicio estético con un juicio ético-político de las relaciones producidas por una obra de arte. Pero ¿cómo medimos o comparamos estas relaciones? La calidad de las relaciones en la "estética relacional" nunca se examina ni se cuestiona.

Tiravanija con el de Santiago Sierra Bishop dice: “Sierra’s work did not achieve a harmonious reconciliation between the two systems, but sustained the tension between them” (Bishop C. 2004, p. 73)⁴. De igual forma, Bishop dice sobre la obra de Hirschhorn: “the viewer is no longer coerced into fulfilling the artist’s interactive requirements, but is presupposed as a subject of independent thought, which is the essential prerequisite for political action” (Bishop C. 2004, p. 77)⁵. Es en este sentido que Bishop distingue las pretensiones políticas del arte relacional propuesto por Bourriaud de la obra de Sierra y Hirschhorn, y explica que este tipo de arte demuestra mejor democracia que los ejemplos dados por el autor de estética relacional.

De las paradojas al arte político a la necesidad de un cambio de trayectoria.

Para lograr identificar la verdadera dimensión política del arte relacional y la validez de los postulados políticos propuestos por Nicolas Bourriaud en *Estética relacional*, revisaremos la teoría contemporánea que se ha construido en torno a la relación de arte y política, a partir de la lectura de Jacques Rancière. Igualmente, con esto, reflexionaremos en torno a la vigencia del modelo tradicional de arte político y si es o no necesario generar nuevos modelos para abordar lo político en el arte.

⁴ Traducción propia: El trabajo de Sierra no logró una reconciliación armoniosa entre los dos sistemas, sino que mantuvo la tensión entre ellos.

⁵ Traducción propia: El espectador ya no es obligado a cumplir con los requisitos interactivos del artista, sino que se presupone como un sujeto de pensamiento independiente, que es el requisito previo esencial para la acción política.

Jacques Rancière, en su libro *El espectador emancipado*, ofrece un interesante análisis de la situación actual del arte político e introduce a la cuestión de la política del arte el tema de la emancipación intelectual, reflexionando así sobre la eficacia política del arte y sus límites. Rancière, hablando sobre las desventuras del pensamiento crítico en el dominio del arte comienza hablando de un fenómeno que nos parece sorprendente y al mismo tiempo familiar, a saber: la radicalización política como fenómeno de moda. Examinando la obra de artistas como Martha Rosler y Josephine Meckseper, quienes, mediante el recurso del collage, ya sea con la fotografía o con la instalación, pretenden mostrar al espectador una problemática que de otra forma ignoraría, teniendo una función de señalamiento y culpabilización, Rancière señala la dialéctica inherente a la denuncia del paradigma crítico en el arte y dice:

Se trata siempre de mostrar al espectador lo que no sabe ver y de avergonzarlo de lo que no quiere ver a riesgo de que el dispositivo crítico se presente a su vez como una mercancía de lujo perteneciente a la lógica que él mismo denuncia (...) esta no nos manifiesta su agotamiento sino para reproducir su mecanismo (Rancière J. 2013, p.34)

Es decir, el paradigma crítico de señalamiento en el arte ha devenido en una dialéctica que se inserta en la propia lógica del sistema que intenta denunciar. Denunciar se convierte en un gesto de impotencia en el que se señala una incapacidad de conocer y un deseo de ignorar, dentro de un contexto en el que el mercado ha absorbido todos los dispositivos críticos para integrarlos dentro del mecanismo capitalista. Estos gestos de denuncia se presentan desconectados de

cualquier pretensión de emancipación y se reducen a un mero ejercicio de señalamiento. A esta posición política dentro del arte Rancière la identifica con la forma de la ironía y la melancolía de izquierda que: “se nutre de su propia impotencia. Le alcanza con poder convertirla en impotencia generalizada y con reservarse la posición del espíritu lúcido que arroja una mirada desencantada sobre un mundo en el que la interpretación crítica del sistema se ha convertido en un elemento más del sistema”. (Rancière J. 2013, p.41)

Siguiendo la lógica de Rancière, estos modelos críticos carecen de efecto precisamente porque existe una disyunción en el paradigma crítico entre los procedimientos críticos y una perspectiva de emancipación. Ilustrando esto mediante la imagen de un círculo vicioso que reproduce constantemente el mecanismo, Rancière (2013) dice:

Los procedimientos de la crítica social, en efecto, tienen la finalidad de curar a los incapaces, a los que no saben ver, a los que no comprenden el sentido de lo que ven, a los que no saben transformar el saber adquirido en energía militante (...) Para curar las incapacidades, necesitan reproducirlas indefinidamente. (p.50)

Este círculo vicioso del paradigma crítico, que podríamos llamar también modelo pedagógico de la eficacia del arte, lo podemos ver manifestado en el arte a través, principalmente del modelo de arte de señalamiento y denuncia, que actúa como sanador de incapacidades en el espectador, que es visto como un ente pasivo o incapaz al que hay que informar del estado del mundo para activarlo. En este punto, podemos mencionar el trabajo de Rosler y Meckseper, pero también el de otros

tantos artistas activistas como Teresa Margolles o Ai Weiwei; incluso podríamos recuperar el ejemplo de Santiago Sierra propuesto por Claire Bishop.

Es a partir de esta reflexión que Rancière propone un cambio de trayectoria en el paradigma crítico del arte. Este cambio de trayectoria, de acuerdo con el autor, debe partir de la idea del disenso, en el que no hay un mecanismo fatal que mantiene a los individuos sumergidos en la incapacidad, ni una comunidad que debe restaurarse, sino únicamente disenso, es decir, “una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia.” (Rancière J. 2013, p.51). En otras palabras, una organización de lo sensible que permita reconfigurar, bajo otro régimen de significación y percepción, la realidad, y modificar el espacio de las posibilidades, capacidades e incapacidades. Así pues, hablamos de un proceso de subjetivación política que, de acuerdo con Rancière: “consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos.” (Rancier J. 2005, p.6) En este sentido, la eficacia del arte residiría en su capacidad de colectivizar las capacidades de cualquier individuo. Las nuevas posibilidades y, por tanto, la posible transformación del mundo común, surgen a partir de la disposición de las capacidades de todos a través del disenso.

Es interesante retomar ahora la reflexión que realiza Rancière en torno a la eficacia política del arte. Para Rancière, el arte político se encuentra actualmente sumergido dentro de un círculo sin efecto, caracterizado por una polaridad de dos tipos de

pedagogías que se desarrollan a través del arte: una es una pedagogía de la mediación representativa (el arte que pretende corregir las costumbres y los pensamientos del espectador) y una pedagogía de la inmediatez ética (el arte que conserva estas mismas intenciones, pero sin representación, el arte devenido vida). Estos dos modelos pedagógicos del arte político tienen en común una fórmula de relación directa entre el gesto del artista, sus intenciones, y los sentimientos, pensamientos y acciones de los espectadores. De tal forma que, ambos modelos pedagógicos, que hasta ahora han sido los principales modelos del arte político, reproducen sin saberlo un modelo jerárquico y de desigualdad intelectual. Frente a esta problemática Rancière habla sobre una tercera forma de eficacia del arte que el autor describe de esta forma: “la suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad.” (Rancière J. 2013, p.59). En otras palabras, la discontinuidad entre la producción artística y las formas en las que el espectador se apropia de ellas. Rancière nos habla aquí de una indiferencia radical y de una falta de voluntad por parte del artista, quien al sustraer toda intención de su producción artística suspende cualquier relación directa de causa y efecto, entre la producción de las formas del arte y sus efectos en el público. A esta forma del arte, Rancière la llama régimen de la separación estética y es para el autor la forma en la que el arte se acerca más a la política.

Con base en esto, lo que Rancière propone como arte eficazmente político es un arte desinteresado y sin intención que, precisamente por esta carencia de voluntades y finalidad, se propone en un espacio tiempo neutralizado y crea una

experiencia de disenso y colectivización de las capacidades de todos. No se trata de transmitir un mensaje y anticipar un efecto en el espectador sino de inventar una instancia de enunciación colectiva. De acuerdo con esto, y describiendo la función política del arte relacional, Rancière nos dice:

“El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos, o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. (Rancière J. 2005, p.5-6)

El ejercicio político en el arte no consiste pues, en transmitir un mensaje, evidenciar y explicar los malestares del mundo o señalar culpables, es, ante todo, un ejercicio anónimo; no surge de la autoridad de la voz soberana de un individuo, ni se dirige a un público específico, pues carece de finalidad e intenciones; sino que, como dice Rancière, “la cuestión política es antes que nada la de la capacidad de unos cuerpos cualesquiera de apoderarse de su destino.” (Rancière J. 2013, p.81). ¿Dónde está la eficacia del arte político? Rancière nos dice que los efectos del arte político no pueden ser garantizados precisamente porque para ser un arte político debe eliminar toda relación directa de causa y efecto entre las intenciones del artista y sus efectos en el espectador, sus efectos no se pueden anticipar; el arte así conserva siempre una parte indecible. Así, en suma, como dice Rancière (2013): “Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Ellas contribuyen

a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto." (p. 103). En otras palabras, las imágenes reconfiguran el espacio de lo posible, es decir se vuelven políticas, cuando no son anticipadas por su sentido ni anticipan su efecto. Con base en esto, la eficacia del arte político es paradójica, el arte debe renunciar a cualquier pretensión de un efecto para generar así un efecto, solo en este sentido el arte opera bajo la lógica de la igualdad intelectual y le da la capacidad de provocar una subjetivación política.

El paradigma estético y una política de las formas

La noción de subjetivación constituye la base en el discurso político que elabora Nicolas Bourriaud en su teoría estética, y corresponde también al principal hilo conductor que desarrolla el psicoanalista y filósofo francés Felix Guattari en su cuerpo filosófico. Bourriaud retoma las teorías y postulados de Guattari y les dedica la última parte de su libro para explicar una pretendida política de las formas relacionales, en este sentido, el arte es visto en su carácter de productor de subjetividad, que da la posibilidad de lograr una toma de autonomía y una reapropiación de la subjetividad, definida como "conjunto de condiciones por las que instancias individuales y/o colectivas son capaces de emerger como Territorio existencial sui-referencial, en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad a su vez subjetiva" (Guattari F. 1996a, p. 20).

Felix Guattari desarrolla un paradigma estético de la subjetivación, el cual enfatiza el carácter artificial y creacionista de la subjetividad y señala la posibilidad de ser creada y recreada. Para Guattari, continuando con este paradigma estético, las discursividades desarrolladas en el campo del arte son semejantes a las del campo de la psiquiatría toda vez que pueden crear las condiciones para recomponer los universos de subjetivación. Al respecto, Guattari dice: “su eficiencia radica en su capacidad para promover rupturas activas, procesuales, en el seno de tejidos significacionales y denotativos semióticamente estructurados, a partir de los cuales pondrá en acción una subjetividad de la emergencia” (Guattari F. 1996a, p. 33) En otras palabras, el arte, así como el ejercicio psiquiátrico, se vuelven dispositivos de subjetivación en tanto provocan una ruptura o una bifurcación que altere el orden ya clasificado o dominante.

Los dispositivos de subjetivación se plantean como una posible resolución de los malestares del mundo al inscribirse directamente en la restitución de la existencia o, como diría Rancière, al reconfigurar los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes, en una época en la que, siguiendo a Guattari, estamos amenazados por “la degeneración del tejido de solidaridades sociales y de los modos de vida psíquicos que conviene, literalmente, reinventar.” (Guattari F. 1996a, p. 34). Es decir, la refundación de lo político debe tomar en cuenta la noción de subjetivación como elemento emancipador, la reconfiguración de las mentalidades y la promoción de nuevas formas de vivir en sociedad. Mas aún, en una época donde la homogeneización capitalista, como explica Guattari, desemboca en una homogeneización de todos los territorios de existencia bajo determinaciones

económicas, valor de uso y valor de cambio. Con base en esto, Guattari nos habla de una toma de conciencia ecosófica que articula los tres registros ecológicos que modelan los territorios de existencia: el medio ambiente, las relaciones sociales y la subjetividad humana, como única forma de aprehender las problemáticas del mundo, sustituyendo al antiguo paradigma de la lucha de clases. Para Guattari, en este aspecto, las artes tienen un carácter privilegiado como dispositivos de subjetivación; persiguiendo el paradigma estético, el arte aporta potenciales modelizaciones para la existencia humana gracias a que en este campo los modos de conocimiento y de acción pueden engancharse libremente.

Respecto a esta conciencia ecosófica y a su valor como medio para aliviar los malestares del mundo, Guattari nos dice:

la nueva referencia ecosófica (indica) líneas de recomposición de las praxis humanas en los dominios más variados. (...) siempre se trata de interesarse por lo que podrían ser dispositivos de producción de subjetividad que van en el sentido de una resingularización individual y/o colectiva más bien que en el de una fabricación «mass-mediática» sinónimo de angustia y de desesperación. (Guattari F. 1996, p. 18)

Es decir, la referencia ecosófica pretende abordar la problemática de la producción de existencias humanas en los nuevos contextos de nuestro tiempo. Lejos ha quedado el modelo binario de antagonismos que caracterizaba una época anterior de lucha de clases o la defensa de los Estados, ahora el escenario conflictivo se manifiesta como un sistema multipolar, fragmentado, descentralizado, que requiere una nueva problematización. Así, Guattari propone la ecosofía como el medio para

desarrollar practicas específicas que modifiquen y reinventen las formas de la existencia colectiva y de las formas de estar juntos.

Con base en esto, Bourriaud nos dice que las teorías sobre la subjetividad de Guattari aportan a la estética un paradigma operacional en el que el arte es visto como un dispositivo productor de subjetividad y que esto se ve reflejado claramente en el nuevo carácter que adquiere la figura del artista (Bourriaud N. 2008). La figura del artística, como hemos visto, ha perdido su carácter de creador para comportarse como un operador que genera relaciones a través de su obra; es en este sentido que el arte reencuentra su polifonía, capaz de curar los efectos desastrosos de la homogeneización. Así, trasladando la teoría de Guattari al campo del arte, Bourriaud nos dice que la obra de arte funciona como vector de subjetivación, capaz de desterritorializar nuestra percepción y conectarla con otras posibilidades. La obra es concebida entonces como un objeto parcial, inacabado o en continua construcción, descentralizado, plural y heterogéneo. De esta forma, el autor de Estética relacional muestra como el valor político del arte contemporáneo, que, así como las practicas ecosóficas descritas por Guattari se centran en un carácter global y de interdependencia, se encuentra en su aspiración a reconstruir los territorios existenciales a partir de los modos de funcionamiento de la subjetividad. El arte es pues, como nos dice Guattari: “una empresa de desencuadramiento, de ruptura de sentido, de proliferación barroca o de empobrecimiento extremo, que conduce al sujeto a una recreación y una reinención de sí mismo.” (Guattari F. 1996a, p. 161)

El arte para Guattari, como podemos verlo a lo largo de su libro *Caosmosis*, puede cumplir un papel como operador de bifurcaciones de la subjetividad. Aún más, el autor enfatiza la necesidad de que la sociedad tome en cuenta las técnicas de ruptura y sutura propiamente estéticas en todas las dimensiones de la vida. Para Guattari las ciencias, las técnicas y las relaciones sociales deben derivarse hacia los paradigmas estéticos so pena de continuar con los procesos de uniformización y homogeneización de la vida de los individuos propios de la cultura capitalista (Guattari F. 1996). En las últimas páginas de *Caosmosis* Guattari formula la siguiente pregunta: ¿cómo hacer vivir una clase escolar como una obra de arte? Mostrándonos la transversalidad entre lo estético y lo ético-político. La misma pregunta podría plantearse de una manera más general de la siguiente forma: ¿cómo hacer vivir lo social como una obra de arte?

En este punto vale la pena retomar a Rancière con su análisis de la política en el arte que realiza en *El espectador emancipado* y en su ensayo sobre *Políticas estéticas*, y más aún a la breve crítica que realiza en torno al tema de la estética relacional. Para Rancière el arte relacional tendría que ver con la política en tanto crea desplazamientos de la percepción, cambios de estatuto de los participantes y reconfiguración de los espacios materiales y simbólicos (Rancière J. 2005), sin embargo, no adquieren sentido sino hasta que se manifiestan así mismos con ejemplaridad en el espacio museístico (Rancière J. 2013). Es decir, Rancière dice que el modelo del arte relacional, así como otros tipos de arte que tienen en común el hecho de crear directamente formas de relaciones en lugar de formas plásticas, colapsa cuando la obra se presenta como la realización anticipada de su efecto,

como la metáfora que reúne la presentación de un dispositivo sensible, su sentido y la realidad encarnada de ese sentido. En otras palabras, la eficacia política del arte relacional desaparece con la monumentalización de la imagen, con la museificación que convierte la acción en metáfora. No obstante, pienso que ya que la obra de arte relacional se propone como un momento por experimentar no se debe confundir su registro (susceptible de devenir en metáfora) con la obra en sí. En este sentido, es imposible anticipar los efectos de una obra de arte relacional toda vez que esta solo existe y se desarrolla en el momento. La obra relacional se presenta como una potencial mutación. La imagen monumental del arte relacional o su museificación que retoma los cadáveres (el registro) de lo que alguna vez se planteó como un generador de campos de lo posible no es la obra de arte en sí, por lo tanto, no es posible anticipar sus efectos. El arte relacional no es una metáfora porque no pretende representar nada, al contrario, modeliza formas de lo posible a partir de las relaciones humanas; no sugiere un valor simbólico, sino que propone formas.

Ahora bien, la crítica de Rancière evidencia una problemática con el arte relacional, a saber, su dependencia de las instituciones y del mercado del arte. Esta problemática no es exclusiva de la estética relacional, sino que absorbe otras formas del arte y más aún otras formas de resistencia política. Diversos críticos y teóricos del arte han señalado esta problemática, entre ellos podemos recuperar, a propósito del arte relacional, la crítica que realiza el filósofo y crítico Stephen Wright quien centra su análisis en la institucionalización del arte relacional y en su incapacidad de escapar de los espacios artísticos codificados, contraponiendo este modelo con

el de proyectos artísticos que se desarrollan en el espacio público y en la esfera social (Wright S. 2004). Para Wright el arte relacional que pertenece a lo mainstream del arte contemporáneo y que se desarrolla dentro de la lógica de la institución y del mercado del arte pierde autonomía y libertad al acoplarse a los modelos dominantes. En este sentido, la eficacia política del arte relacional se reduce. No obstante, si analizamos detenidamente esta problemática nos daremos cuenta de que el activismo político y el arte comprometido políticamente se encuentra encerrado en una paradoja, pues en muchas ocasiones la eficacia política de estos movimientos depende de la permisividad con la que las instituciones y el mercado los adopten. Institucionalizado o no, dentro o fuera del museo, el arte sufre las mismas consecuencias, es por esta razón que la eficacia política de las propuestas artísticas debería ser juzgada, no por el espacio en el que se desarrolla sino por sus contribuciones a diseñar nuevos paisajes, nuevas formas y ficciones.

En este punto, considero que existen varias características del arte relacional que merecen ser analizadas con detenimiento como propuestas capaces de generar nuevas formas de subjetividad y que contribuyen a diseñar nuevas posibilidades en la realidad. Estas características se pueden agrupar dentro de un mismo concepto, a saber, la amabilidad.

Lo amistoso y los encuentros: un preámbulo hacia el tema de la amabilidad

Lo amistoso y los encuentros es el título con el que Nicolas Bourriaud clasifica una forma particular de arte relacional caracterizada por promover un dispositivo

relacional en el marco de la cultura de la amistad, descritos por Bourriaud como: “[dispositivos] que contiene cierto grado de variables aleatorias, una máquina que provoca y administra los encuentros individuales o colectivos.” (Bourriaud N. 2008, p. 33) Dentro de los ejemplos que el autor da para ilustrar este tipo de arte se encuentran artistas como Philippe Parreno con sus proyectos centrados en la forma de la fiesta o Rirkrit Tiravanija que explora los espacios de relajación y las comidas comunitarias.

Si bien la amabilidad y lo amistoso en el arte relacional solo es mencionado un par de veces a lo largo del libro *Estética relacional*, esta cualidad se sugiere indirectamente a lo largo del texto como una característica particular del arte relacional. Afirmaciones como que el arte relacional es propuesto como un modo de estar juntos y de dar la oportunidad a cada uno a través de las formas, o que el arte contemporáneo se preocupa por las negociaciones, uniones y la coexistencia en lugar de insertarse dentro del imaginario de la oposición y del conflicto, nos habla de un tipo de arte que pretende generar espacios para la construcción de relaciones amistosas y de la convivencia pacífica. Esto es así tanto con el contenido como con la forma del arte relacional, pues, debemos recordar que en la teoría de la estética relacional el gesto y la forma están íntimamente ligadas, de tal manera que la forma es gesto y el gesto es forma. En este sentido, podemos decir que el arte relacional propone formas amables y amistosas o, enunciado de otra manera, que el arte relacional es una forma de la amabilidad.

¿Puede generarse un proyecto político a partir de las formas de la amabilidad y de la convivencia pacífica? En el escenario convencional del arte estamos

acostumbrados a pensar el arte políticamente comprometido bajo la forma de la denuncia, el antagonismo y la protesta. Ciertamente, la definición de lo político supone siempre un enfrentamiento y un conflicto, una reconfiguración y una institución de la sociedad siempre contrapuesta a un régimen establecido. El arte relacional no es la excepción, pues parte de un análisis de un modelo de relaciones sociales impuesto y propone una alternativa, un modo de emancipación. No obstante, las formas relacionales escapan del esquema tradicional de arte político por su “suavidad” o su aparente frivolidad. Existe un contraste evidente cuando comparamos la subversiva obra de Santiago Sierra, quien contrata un grupo de jóvenes cubanos para tatuar una línea sobre sus espaldas y con eso reflexionar sobre las condiciones políticas y sociales de desigualdad en las relaciones mercantiles y de trabajo⁶, con la obra de Tiravanija quien celebra el acto de compartir con sus comidas comunitarias⁷. Un arte modesto, como diría Rancière, situaciones casi indistinguibles de la vida cotidiana, que se presentan como momentos lúdicos o irónicos más que como críticos y denunciadores (Rancière J. 2005). ¿En qué momento compartir un plato de comida o cohabitar la casa de un artista⁸ se puede volver eficazmente político?

Nicolas Bourriaud propone el arte relacional como un modelo crítico de las construcciones de las relaciones amistosas. Encuentros, finalmente, que se presentan como momentos amigables y de reconciliación. Hace falta pues prestar

⁶ 250 cm Line Tattooed on Six Paid People. (1999)

⁷ Sin título (free) 1992-2012

⁸ Hago referencia a dos obras del artista Rirkrit Tiravanija: *Sin título* (free) de 1992-2012, obra realizada en diferentes ocasiones consistente en un espacio dentro de la galería con todo lo necesario para que las personas puedan preparar arroz y curri y comerla ahí. Y *Tomorrow is another day* de 1996 donde el artista inserta una réplica de su propio departamento en una galería para que los visitantes puedan “vivir” ahí.

atención a la idea de la amabilidad detrás de las formas relacionales propuestas por los artistas, explorar los alcances políticos de los gestos amables.

CAPITULO II

Encuentro y amabilidad, proyecto político desde el arte relacional.

En el capítulo anterior se ha visto, a partir de un análisis del texto *Estética relacional*, las características del arte relacional descritas por Nicolas Bourriaud en el marco del arte político. Observamos, a partir de la revisión de las teorías políticas del arte de Jacques Rancière y el paradigma estético de Guattari, cómo las obras relacionales sí pueden inscribirse dentro del arte político, aunque con ciertas particularidades, entre ellas su condición como arte institucionalizado y su distanciamiento del tradicional modelo del arte político. De igual forma, hemos señalado cómo el supuesto valor político del arte relacional puede encontrarse en ciertas cualidades de estas propuestas artísticas, de contenido y forma, que hemos reunido bajo el concepto de *amabilidad*. No obstante, antes de describir el arte relacional desde la amabilidad es necesario analizar con detenimiento la idea de la amabilidad en su potencial valor político y de emancipación.

En el ámbito del pensamiento filosófico contemporáneo resalta para nosotros la obra del filósofo surcoreano Byung Chul Han, entre otras cosas porque en su cuerpo filosófico ha comentado reiteradamente el tema de la amabilidad, hasta colocar este concepto como contraparte del concepto de *poder*. En este sentido, para este capítulo partiremos del análisis de las teorías de Byung Chul Han para plantear la obra relacional como obra de arte amable y construir una teoría de la amabilidad desde su valor político, definiendo, en último momento, la validez, alcances y limitaciones políticas, éticas y sociales del arte relacional.

Hipermodernidad y la necesidad de un nuevo paradigma de emancipación

Para propósitos de esta investigación he decidido partir del concepto de la *hipermodernidad*, concepto utilizado por sociólogos y filósofos como Gilles Lipovetsky y Byung Chul Han, para describir o diagnosticar el presente, con el afán de comprender las condiciones de los tiempos actuales, en el entendido de que toda época presenta características particulares que necesitan revisarse antes de delinear un proyecto político acorde al momento.

En el centro del análisis de la hipermodernidad aparece la idea del individualismo como el núcleo valórico que ha dado forma al mundo moderno. Lipovetsky, al respecto, ha caracterizado nuestra época a partir del término del *hiper individualismo*. Para Lipovetsky la época hipermoderna se puede describir como una culminación de la modernidad caracterizada por una excesiva individualización, la imposición de la sociedad del mercado, la continuación de las características modernas solo que ahora de forma exponencial, desinstitucionalizadas y globalizadas, basada en los tres componentes esenciales de la modernidad, a saber, el mercado, la eficacia técnica y el individuo (Lipovetsky G. y Charles S, 2006). De acuerdo con Lipovetsky, estas características las podemos ver reflejadas en cada uno de los dominios de nuestra vida bajo la lógica del exceso y la exageración. Asistimos a una época en la que los intercambios económicos y las actividades financieras ascienden a un ritmo acelerado; existen productos, marcas y servicios para todo y diariamente nos exponemos a su publicidad mientras compañías como Amazon reducen el ejercicio de la compra a un solo click. Los medios de comunicación, internet y televisión, explotan constantemente los

cuerpos, hasta transformar la imagen en una transparencia total, bajo el modelo del *porno*, el *influencer* o el *reality show*. Desde las aglomeraciones urbanas hasta los comportamientos individuales, todos los aspectos de nuestra vida están caracterizados por el exceso, todo mientras la incertidumbre y la inseguridad se coloca como estado emocional generalizado. Al respecto, Lipovetsky en *Los tiempos hipermodernos* ofrece un profundo análisis de las diversas características particulares de nuestra época, no obstante, aquí me centraré en revisar el aspecto de la individualización hipermoderna que se impone como principal componente de nuestro tiempo.

Nuestro tiempo es una modernidad que ha perdido cualquier tipo de límite o regularización institucional o ideológica. De acuerdo con Lipovetsky este fenómeno viene acompañado del surgimiento y la aceleración del principio de la individualidad autónoma. Al respecto, Lipovetsky (2006) nos dice:

El hiperindividualismo coincide no sólo con la interiorización del modelo del *homo economicus* que persigue la maximización de sus intereses particulares en casi todas las esferas de la vida (...) sino también con la desestructuración de las formas antiguas de la regulación social de los comportamientos, con una marea creciente de patologías, trastornos y excesos conductuales. (p. 58-59)

En otras palabras, el individualismo y la desregularización son factores que han generado problemáticas en el comportamiento social. El individuo, desregularizado por la desaparición de las instituciones tradicionales, se inserta dentro de una modernidad individualista y comercial donde lo que se persigue es satisfacer los

intereses individuales; surgiendo así un nuevo modelo de vida caracterizado por la individualización de las condiciones de vida, el culto a uno mismo y la felicidad privada. El individuo contemporáneo se ve ahora arrojado a un mundo acelerado, huérfano y solitario. Y así una serie de conflictos, íntimos y sociales, surgen; la vida se vuelve más estresante y ansiosa, parecería que el consumo y la productividad o la productividad para el consumo son las máximas de nuestra vida. Somos hombres, a secas y a solas, como diría Octavio Paz (1999) en una sociedad con rasgos paradójicos entre la frivolidad y la ansiedad, la euforia y la vulnerabilidad, el divertimento y el temor. El individuo parece ahora amo de sí mismo, pareciera que es dueño de todas sus facultades, no obstante, sus esfuerzos, sus modos de vida siguen la lógica del mercado y el consumo manifestados bajo la forma del tiempo acelerado. Como dice Lipovetsky (2006): “la nueva sensación de que somos esclavos del tiempo acelerado se manifiesta a la vez que aumenta la capacidad de organización individual de la vida” (p. 83). Nos creemos autónomos, pero somos esclavos de nosotros mismos.

Lipovetsky nos habla de una vulnerabilidad psicológica fruto del peso extenuante de las normas del éxito y de la intensificación de las presiones que recaen sobre los sujetos, pero más aún de la desarticulación de los antiguos sistemas de defensa y encuadramiento de los individuos, el declive de lo colectivo. Sobre esto, Lipovetsky (2006) dice: “la individualización extrema de nuestras sociedades es lo que, al debilitar las resistencias de «dentro», sustenta la espiral de los trastornos y desequilibrios subjetivos (...) cuanto más libre e intensa se quiere la vida, más se recrudescen las expresiones del dolor de vivir.” (p. 89) Asistimos así a una situación

paradójica, pues si bien el siglo pasado vio el derrumbamiento de muchas de las instituciones que oprimían a los sujetos, en una suerte de emancipación del individuo, eso no ha aliviado el malestar, al contrario, ha acentuado las problemáticas psicológicas y emocionales.

Con base en esto, vemos como las problemáticas políticas y sociales de nuestro tiempo tienen como núcleo valórico una ruptura individualista del vínculo social, es decir, la problemática es de carácter relacional. Al respecto, Byung Chul Han en *La sociedad del cansancio* nos habla de una eliminación de la otredad y de un exceso de positividad en la sociedad contemporánea. Estas ideas siguen la lógica de la desregularización que hemos comentado con Lipovetsky. El exceso de positividad puede ser entendido como la desaparición de la otredad y la extrañeza, es decir, la sobreabundancia de lo idéntico. El otro ya no existe ni como sujeto amigo o enemigo, los procesos de globalización han limado cada vez más las asperezas, las instituciones, las fronteras, lo extraño, haciéndolas desaparecer para dar paso a un mundo excesivamente positivo, sin tensiones ni conflictos.

De acuerdo con Byung Chul Han la positivización del mundo genera nuevas formas de violencia. La violencia contemporánea, carente de negatividad, es decir del otro, se manifiesta de forma más sutil bajo el modelo de la disuasión, la pacificación y el control. Es por esto que ya no podemos hablar de una sociedad disciplinaria como lo haría Foucault, dice Han, sino de una sociedad del rendimiento. ¿Quién ejerce la violencia? ¿De quién tenemos que emanciparnos? Siguiendo las formulaciones de Han, las formas de control y prohibición propias del modelo disciplinario ya no son suficientes para explicar las problemáticas sociales y políticas de nuestro tiempo.

Aunque la violencia disciplinar se sigue practicando, desde la represión política hasta la persecución y las guerras, esta parece cada vez más extraña y arcaica, el viejo modelo de *la bota sobre la cabeza* para describir el sometimiento ya no es suficiente para explicar las nuevas formas de violencia propias de nuestra época. De acuerdo con esto, Han (2012) nos dice: “La sociedad de rendimiento se desprende progresivamente de la negatividad. Justo la creciente desregularización acaba con ella. La sociedad del rendimiento se caracteriza por el verbo modal positivo *poder* sin límites.” (p. 16-17). En este sentido, la violencia contemporánea no está definida por la prohibición y la obediencia sino por la permisividad, la motivación y la iniciativa. Este cambio de paradigma no es gratuito, sino que responde al desarrollo del mercado. Sobre esto Han (2012) explica que:

A partir de cierto punto de productividad, la técnica disciplinaria, es decir, el esquema negativo de la prohibición alcanza de pronto su límite. Con el fin de aumentar la productividad se sustituye el paradigma disciplinario por el rendimiento, por el esquema positivo del poder hacer. (p. 17)

En otras palabras, a un sujeto de obediencia le sigue un sujeto más rápido y productivo que responde a las exigencias del mundo globalizado. Surge así un modelo que induce al individuo a la iniciativa personal. En este punto, mientras que para Lipovetsky los malestares de nuestra época surgen principalmente de la fragmentación y la atomización social, para Han las consecuencias y los malestares fruto de estos nuevos ejercicios de violencia son provocados por la presión por el rendimiento, de esta forma el individuo contemporáneo colapsa bajo la forma de la depresión, el desgaste y el fracaso. Sin embargo, aunque Han pone el énfasis en

este imperativo por el rendimiento, nuevamente en el núcleo del problema se encuentra el declive de lo colectivo, pues la desaparición de la sociedad disciplinar y la consecuente hiper individualización del sujeto conduce al surgimiento de un sujeto contemporáneo desamparado al mismo tiempo que adquiere responsabilidad propia e iniciativas.

En este contexto, sumado a la violencia estructural que aún sobrevive en nuestro tiempo: la represión política y de instituciones religiosas, problemas laborales, explotación humana, conflictos ideológicos, guerras, etc. Hay que agregar un nuevo tipo de violencia sistémica en el que la víctima es al mismo tiempo el victimario. Al respecto, Han (2012) nos dice: “el sujeto de rendimiento se encuentra en guerra consigo mismo y el depresivo es el invalido de esta guerra interiorizada. La depresión es la enfermedad de una sociedad que sufre bajo el exceso de positividad” (p. 20). En este sentido se puede decir que el sujeto de rendimiento no está sujeto a un poder exterior que ejerza violencia sobre él, sino que se ve dueño y soberano de sí mismo al mismo tiempo que se auto somete. En otro tiempo, en la primera modernidad diría Lipovetsky, existía una extrema mediación ideológico política, las instituciones y los aparatos reguladores de la sociedad tenían fuerza, existía un encuadramiento social, político e ideológico; ahora, luego de la progresiva disolución de estos encuadramientos, la mercantilización de la vida, la desregularización económica y la hiper individualización, surge un nuevo enemigo, a saber, nosotros mismos, que, operando bajo la lógica del mercado en todos los aspectos de nuestra vida, nos esclavizamos a una vida de rendimiento.

Byung Chul Han, de carácter más pesimista que Lipovetsky, nos describe una sociedad donde uno de los cambios de paradigma más importante ha sido la desaparición del “otro” en favor de una individualización de la sociedad o de lo “igual”. Para Han las problemáticas del cuerpo social contemporáneo se deben principalmente a la desaparición de lo distinto, a la positivización de la vida, que elimina al “otro” provocando así un tipo de violencia autodestructiva que solo puede surgir del interior del propio sujeto contemporáneo. Esto es, como veremos más adelante, un ejercicio de poder, donde, como dice Byung Chul Han (2019), “el poder es la capacidad de continuarse en el otro” (p. 17). De este modo, presenciamos la disolución de “lo otro” en favor de la continuación del “sí mismo”, de lo idéntico; la realidad exterior es configurada únicamente a partir de la subjetividad interior excluyente, de tal forma que “el otro” es reducido a la mismidad, es decir elimina la diversidad del otro transformándolo en la estrechez de “lo propio” o la propiedad. Lo “igual” alcanza todas las esferas de nuestra vida y de nuestra experiencia y nos imposibilita el verdadero vínculo mutuo. Nuestro consumo cultural, nuestras experiencias, el trabajo, las relaciones amorosas, nuestra vida social, todo se dirige hacia eliminación de la alteridad. ¿Cómo engendrar nuevas realidades si cada vez son más difíciles las relaciones con lo distinto?

El sujeto contemporáneo se encuentra aislado y atrapado en sí mismo. En este sentido, es necesario generar nuevos proyectos de emancipación que contemplen el contexto social y político de desfragmentación institucional e individualización sistémica. ¿Hacia quien se dirigen las consignas de nuestro tiempo? ¿Cómo emanciparnos de nosotros mismos? El nuevo paradigma de emancipación debería

ir acompañado de un rescate del “otro” y de su valoración como elemento constitutivo de la formación de un yo estable. Es decir, el proyecto de emancipación debería ser relacional.

Pienso en la dirección que deberían tener todos los esfuerzos humanos, como los culturales y científicos, y, si se puede definir esto, yo diría que sería la conformación de una *comunidad afectiva*. Como decía Castoriadis en su ensayo sobre *Transformación social y creación cultural*: “desear una sociedad autónoma y justa, en la que los individuos autónomos, libres e iguales viven en el reconocimiento recíproco. Reconocimiento que no es solamente una simple operación mental, sino también y sobre todo afecto.” (Castoriadis C. 1993, p. 22). Con base en esto, creo que debemos enfatizar la idea del afecto como elemento esencial en nuestras formas de socialización como dice Castoriadis. Siguiendo esta lógica, pienso que, afirmando el afecto como forma de socialización esencial, el arte puede volverse verdaderamente ético y político.

Análisis de la amabilidad (Filosofía del budismo zen)

En el ámbito del pensamiento filosófico contemporáneo resalta para nosotros la obra del filósofo surcoreano Byung Chul Han, sobre todo por la constante revisión que este autor hace del concepto de la amabilidad. Byung Chul Han ha dedicado distintas publicaciones para comentar el tema de la amabilidad contraponiendo esta idea con la idea del poder, presentando así una suerte de alternativa o salida para los malestares de la sociedad actual. Las teorías de Han están fuertemente

influenciadas por las filosofías orientales, en este sentido vemos cómo muchas de las formulaciones que realiza este autor con respecto al concepto de la amabilidad tienen su base en el análisis filosófico que hace del pensamiento del budismo zen. Llama la atención que desde el principio de su carrera Han dedique una publicación para analizar la filosofía Zen, estableciendo desde entonces las bases de lo que desarrollaría luego en su crítica del sistema contemporáneo y en su cuerpo filosófico. Uno de estos conceptos bases es la amabilidad que en *Filosofía del budismo Zen* resuena constantemente y aparece como la máxima expresión de esta forma del budismo. En este sentido, la amabilidad no es un tema marginal en la obra de este autor, por el contrario, representa uno de los conceptos fundamentales en el pensamiento de Han. Con base en esto y para propósitos de este capítulo revisaremos el tema de la amabilidad partiendo de dos libros fundamentales: *Filosofía del budismo zen* (2015) y *Hegel y el poder, un ensayo sobre la amabilidad* (2019) para definir una teoría de la amabilidad desde su valor político.

Para Han la amabilidad puede ser entendida como hospedaje, es decir como una forma singular de relación interpersonal que se des-interioriza para abrazar todas las cosas del mundo. Han lo describe de la siguiente manera: “[la] amabilidad se debe a que no excluye nada ni se aísla. Es aquella estructura del vacío que expande y cohesiona” (Byung Chul Han, 2019, p. 46). En este sentido, las formulaciones de Han sobre la amabilidad descansan sobre una estructura de dos aspectos, a saber, la interioridad y la alteridad. Sobre esto, el análisis de Han describe la amabilidad como la supresión de la interioridad en favor de la relación con la alteridad, es decir,

la amabilidad como estructura del vacío es en realidad la ausencia de una subjetividad excluyente.

La ausencia de subjetividad excluyente es la primera característica del budismo zen que puede ayudarnos a comprender el sentido del concepto de amabilidad. Para Han, el vacío, del que tanto se habla en torno al tema del budismo, es una ausencia de subjetividad, siendo esta la cualidad constitutiva de la amabilidad y de lo pacífico del budismo precisamente porque no hay una substancia o sujeto que se manifieste a través del poder. Al respecto Han nos dice:

Este vacío, esta ausencia de “subjetividad excluyente” confiere al budismo un carácter precisamente amistoso (...) le falta el centro dominador. Podríamos decir también: el centro está en todas partes. Cualquier ser constituye un centro. Como un centro “amistoso” que no excluye nada, es en sí un reflejo del todo (2015, pp. 22-24)

En otras palabras, la ausencia del “yo” como subjetividad excluyente supone la apertura amable hacia lo otro. Para Han, el budismo zen es una religión amable toda vez que se encuentra liberado del *anthropos* y del *theos*, es decir de toda subjetividad. La amabilidad surge pues de un carácter que no se concentra en sí mismo, sino que se abre amablemente hacia lo otro, contraria a la mismidad que, como una fortaleza degenerada en el lenguaje del individuo, en la lógica de lo “propio” y la propiedad del “yo”, se aísla de la otredad imposibilitada de vincularse con lo demás.

Un espíritu vaciado o des interiorizado supone también abandonar toda idea de voluntad, deseo o aspiración. En este sentido, la amabilidad descrita por Byung Chul Han sería una amabilidad desinteresada y sin voluntad. El hecho de que la amabilidad descrita por Han surja del vacío o de la ausencia de subjetividad excluyente es fundamental para comprender las diferencias entre este tipo de amabilidad y otras formas de relacionarse con la alteridad. En este punto me gustaría recuperar el ensayo *Hospitalidad e inmunidad virtuosa* de la filósofa española Patricia Manrique, publicado a propósito de la pandemia del COVID-19 en el año 2020, y en el que la autora nos hace cuestionarnos cuál es nuestra idea del “nosotros” y nos hace reflexionar sobre los peligros de la retórica antisocial y anticomunitaria. Manrique nos habla de una sociedad que ha distorsionado y desvirtuado la propia idea del *communitas* “reduciéndola al lenguaje de la identidad y la particularidad, del sujeto y la metafísica, convirtiéndola al lenguaje de la totalidad, de la unidad, de la homogeneidad, al lenguaje del individuo.” (Manrique P. 2020). En otras palabras, Manrique cuestiona la idea de una comunidad bajo el modelo del individuo: los “nosotros”, un grupo que solo se da hospitalidad a sí mismo. Frente a esta idea, Manrique, comentando a Derrida, nos habla de la hospitalidad y dice: “merece la pena —literalmente— ser hospitalarias con la otredad. Una hospitalidad, subraya Derrida, que para ser verdadera sólo puede ser infinita: absolutamente abierta a lo que tiene que llegar, al arribante absoluto.” (Manrique P. 2020). Es decir, esta hospitalidad, que ahora podemos tratar como un sinónimo del concepto de amabilidad de Han, debe manifestarse de forma radical, sin límites, porque, como dice Manrique: “no se trata de «integrar» aquello, aquella, aquel, lo que quiera que venga, no es cuestión de darle una forma soportable,

moldearlo a nuestro placer para que nos suene conocido, sino asumirlo en su singularidad y otredad.” (Manrique P. 2020). Es en este sentido que la amabilidad es desinteresada y sin voluntad porque está absolutamente abierta, desprendida de cualquier espíritu interiorizado, responde honestamente a lo que llega. Una amabilidad universal con todas las cosas del mundo, una hospitalidad abierta a la totalidad de los seres que, a fuerza de exponer al “yo” frente al “otro” o de eliminar al individuo excluyente por completo como en el budismo zen, responde con radical honestidad y una apertura sin límites.

Como podemos ver hasta ahora, hablar de amabilidad es hablar también de identidad. El sujeto liberado de subjetividad excluyente es también vaciado de toda substancia. Para Han el concepto de substancia descansa sobre la idea de la separación y la distinción, separando lo uno de lo otro, manteniendo la mismidad. Por otra parte, el vacío, elemento fundamental de la amabilidad, se presenta como lo contrario a la substancia. En otras palabras, en el plano de la substancia las cosas adquieren características perfectamente reconocibles que las diferencian del otro, y permite que surja el discurso de lo propio y de lo extraño, mientras que en el plano del vacío no existen elementos tales que permitan crear esa oposición. Al respecto Han (2015) dice: “el vacío des-limitador suprime toda oposición rígida (...) el vacío es una compenetración recíproca. Produce amabilidad. En un ente se refleja todo y el todo habita en un ente. Nada se retira a un aislado ser para sí.” (pp. 62-63). La hospitalidad y la amabilidad como formas de relacionarse con la otredad surgen precisamente de ese vacío en el que el sujeto liberado del peso de la identidad (del peso de la delimitación substancial), imposibilitado de aferrarse a sí mismo, se libera

en una compenetración recíproca con lo otro. Es importante resaltar esta idea del vacío porque, como hemos visto antes, el arte contemporáneo ha sufrido un progresivo desvanecimiento de sus fronteras y límites. Ahora más que nunca el artista y el espectador se confunden constantemente, la obra parece perder su forma como objeto definido y adopta una naturaleza más caótica, el espectador entra y sale constantemente y es al mismo tiempo creador, obra y audiencia. Sobre este tema ahondaremos más adelante, pero por ahora cabe preguntarnos si el cambio de paradigma en el arte, o el progresivo “vaciamiento” del arte, recuperando el concepto de Byung Chul Han, ha generado un entorno artístico más amable y hospitalario.

Volviendo al tema, de acuerdo con las formulaciones de Han, la amabilidad brota de un sujeto sin aspiraciones, precisamente porque ese sujeto carece de voluntad al estar liberado de subjetividad. De acuerdo con Han (2015): “la aspiración tiende a conferir al mundo el carácter del yo, a igualarlo al yo, a determinar el no yo mediante el yo. Todo lo que no es yo, no es otra cosa que el material en el que el yo ejercita su fuerza y libertad.” (p. 89). En este sentido, al carecer de aspiración se logra una verdadera relación con la otredad pues el mundo deja de estar articulado por el yo. Es posible reconocer en este punto ciertas similitudes entre las formulaciones de Byung Chul Han y las teorías de Rancière sobre la emancipación del espectador que revisamos en el capítulo anterior, a saber, así como el individuo debe abandonar toda intención para abrirse honestamente a la otredad en un gesto amable y hospitalario, el artista que busca crear un arte eficazmente político debe optar por un arte desinteresado y sin intención que, precisamente por esta carencia

de voluntades y finalidad, se propone en un espacio tiempo neutralizado y crea una experiencia de disenso y colectivización de las capacidades de todos. En el arte eficazmente político la expresión del artista no existe, no hay una huella o un estilo que limite la obra, ni la anticipación de un efecto, ésta más bien se presenta abierta y sin intención, surge de un “nadie” y no se dirige a alguien en particular, y precisamente por esto, es capaz de abrirse afable a la alteridad.

En suma, la amabilidad es una modalidad afable de relación. Surge de la des-interiorización o vaciamiento del individuo. Solo en el abandono de la subjetividad excluyente, del “yo” y de lo “mío”, es posible un verdadero encuentro amable con la otredad. Como dice Byung Chul Han (2015): “el vacío des-interioriza al “yo” para convertirlo en una “cosa amiga”, que se abre como una fonda” (p. 151). Ahora bien, este vaciamiento no debe ser entendida como una homogeneización de los seres; lo que se niega con el vaciamiento es precisamente la rigidez substancial del “yo”. Es decir, no se trata de una homogeneización de los individuos parecida al fenómeno capitalista que revisábamos anteriormente con Guattari, sino de una apertura amable hacia la otredad; deja de existir entonces un “yo” o un “nosotros” como muralla que excluye, la amabilidad deja de girar en torno a la mismidad y surge entonces entre los individuos una compenetración recíproca radical, abierta a todo lo que llega, que no es excluyente sino indiferente y por tanto afable sin límites.

Amabilidad y poder en la conformación de comunidad

En *Hegel y el poder* (2019) Byung Chul Han contrapone la idea del poder con la idea de la amabilidad. Han ve la amabilidad y el poder como modelos o formas de vincularse con lo otro radicalmente opuestas. En este sentido, Han (2019) define el poder como: "(...) la capacidad de continuarse en el otro" (p.17). Es, en otras palabras, la continuidad del sí mismo, de la interioridad. La interioridad, como hemos visto anteriormente, es excluyente, es una subjetividad excluyente. El poder, por tanto, como modelo de relación interpersonal, es la continuidad del sí mismo en el otro, que no permite un vínculo real con la otredad sino una configuración de lo otro a partir de la interioridad subjetiva.

Han se sirve del arte para explicar mejor esta distinción entre el poder y la amabilidad y, partiendo de las formulaciones de Hegel sobre lo bello, en la que lo bello es entendido como una estructura de poder toda vez que es manifestación de la subjetividad interior, afirma que el ideal romántico sería el modelo del poder en el arte por excelencia. El modelo romántico del arte surge del sujeto totalmente interiorizado; para ejemplificar esto me gustaría retomar un cuadro, véase *imagen 1*, del pintor alemán Georg Friedrich Kersting pintado en 1811 y que representa al pintor Caspar David Friedrich, máximo representante de la pintura romántica, en su estudio.



Imagen 1: Georg Friedrich Kersting (1811). Caspar David Friedrich en su estudio [Pintura al óleo]. Galería Nacional de Berlín, Alemania. Recuperada de: <https://www.artrenewal.org/artworks/georg-friedrich-kersting/caspar-david-friedrich-in-his-studio/24410>

La pintura (Kersting, 1811) muestra a Caspar David Friedrich pintando dentro de su estudio. Friedrich fue principalmente un pintor paisajista romántico, no obstante, lejos de lo esperado, en lugar de ver al pintor frente al paisaje natural, lo vemos sumergido dentro del espacio cerrado de su estudio, del que apenas se deja ver unas trazas de cielo iluminando el interior a través de la ventana. Esta pintura no muestra simplemente una representación técnica del ejercicio de pintar de Caspar David, sino que revela su sentido más profundo al mostrarnos cómo el paisaje romántico surge de la interioridad subjetiva del artista, sin siquiera la necesidad de una referencia directa de la exterioridad de la naturaleza. De esta forma vemos como el artista romántico no necesita salir de su interioridad para representar el exterior, sino que se encierra en sí mismo, modelando la exterioridad a partir de su

subjetividad, dotando así de interioridad espiritual a su obra. Solo así, el paisaje romántico deja de ser solamente paisaje para convertirse en expresión directa del alma del artista. El artista se entiende entonces como un sujeto autorreferencial. Así, el alma del artista ejerce su poder al transforma al ciprés y las montañas en templo para sí mismo, conforme a la subjetividad del espíritu.

Contrario al modelo romántico, cuyo rasgo fundamental es la interioridad, Han menciona la pintura china tradicional en la que “el paisaje es visto tal y como él se ve a sí mismo, sin la perspectiva del pintor que observa” (2015, p.100) Es decir, en la pintura tradicional china, que para Han está inspirada en el budismo zen, el pintor aparta la mirada de sí mismo y la dirige al paisaje tal cual es para representarlo, la pintura en este caso no surge de la interioridad del artista sino de la exterioridad del paisaje; también podría decirse que el paisaje se pinta a sí mismo, pues el pintor se hunde por entero en el paisaje hasta pasar a ser “nadie”, es decir hasta abandonar su subjetividad excluyente y volverse él también paisaje. Este tipo de paisaje, contrario a la belleza espiritual romántica, no expresa nada pues no surge de ninguna interioridad subjetiva que pudiera dotarle de un sentido; no se continúa el “yo” en el “otro”. De esta forma, Han retoma la pintura tradicional china del paisaje como ejemplo de amabilidad, pues es des interiorizada y carece de límites; surge de un vínculo profundo con la otredad, que es el paisaje, y no ejerce sobre él ningún poder. ¿Qué diría Byung Chul Han al respecto sobre el fenómeno del arte relacional?

Con base en esto, podemos decir que el poder es autorreferencial, mientras que la amabilidad es abierta, empática con “lo otro”. Al respecto de la amabilidad, Han nos

dice: “la amabilidad está vinculada con aquel “estado de vacío mental” que no se caracteriza por la apatía sino por la mayor atención, esto es, por la sensibilidad para aquello a lo que, en un contexto de dominación, se hace desaparecer.” (2019, p. 46). En este sentido, la amabilidad consiste en expandirse sin excluir ni discriminar, en hospedar todo aquello que el poder invisibiliza. En este punto es imposible no notar ciertas consonancias con las formulaciones de Rancière, para quien la política consiste principalmente en permitir una subjetivación política y, recordando lo que el autor nos dice en *Políticas estéticas* (2005): “(...) reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos.” (p.6). Con base en esto ¿podríamos concebir la política de Rancière como una práctica de la amabilidad? Retomando lo revisado en *El espectador emancipado* (2013) el poder, que en las teorías de Rancière se manifiesta a través del modelo pedagógico embrutecedor, es decir “la lógica de la transmisión directa de lo idéntico” (Rancière, 2013, p.20), se distingue de la disociación o emancipación que no es otra cosa que la desaparición de la identidad entre la causa y el efecto, o en otras palabras, a la des-interiorización de las prácticas, a la amabilidad que no surgen de la autoridad de la voz soberana de un individuo y que, por tanto, descarta toda transmisión de lo idéntico permitiendo visibilizar aquello que antes permanecía opacado por el poder.

En la lógica del poder “lo otro” no desaparece completamente. Hemos comentado anteriormente que, en nuestra sociedad contemporánea, marcada por una ruptura individualista del vínculo social, la otredad desaparece en favor de una

individualización de la sociedad o de lo “igual”, no obstante, esta desaparición no significa la ausencia de lo “no-yo” sino su asimilación e interiorización en la continuidad de lo idéntico. Esto explica desde luego que la degradación del vínculo social se acreciente en una época de la disolución de las fronteras políticas y sociales, de la mass media y los medios de comunicación y de la globalización. La creciente interconexión del mundo ha estado acompañada de una progresiva asimilación de lo otro, es por esta razón que Byung Chul Han nos dice que el poder es unificador. Al respecto, Han (2019) dice: “la tendencia fundamental del poder no es su tendencia contra los otros, que sería la violencia, sino la tendencia hacia sí que arrebató a los otros” (p. 67). En este sentido, el poder produce continuidad del sí mismo, que se refiere al otro como a sí mismo, que asimila el exterior y lo reconfigura en algo aceptable; es el mundo reconfigurado bajo el poder de la subjetividad: “[el poder] transforma la relación con algo ajeno en una relación con uno, (...) hace crecer el espacio del sí-mismo y hace coincidir al sí-mismo con el mundo” (Byung Chul Han, 2019, p. 67). Es así como, en última instancia, el poder se revela como una práctica de comunidad; se construye a partir del poder una comunidad que, sin embargo, es distorsionada bajo el lenguaje del individuo, la propiedad, la identidad y la particularidad: los “nosotros”, un grupo que solo se da hospitalidad a sí mismo, como diría Patricia Manrique.

Por otra parte, la amabilidad no supone ninguna asimilación y aun así configura una forma de comunidad sin estar basada en el poder. Bajo la lógica de la amabilidad el concepto de comunidad deja de ser entendido como una subjetividad expandida y pasa a ser una compenetración recíproca.

Sumado a lo que se ha estado exponiendo en torno a la noción de comunidad, quiero recuperar las formulaciones del filósofo italiano Roberto Esposito quien, en su libro *Communitas, origen y destino de la comunidad* (2003) revisa el concepto de comunidad y propone una nueva noción contraria a la idea de la comunidad como pertenencia o propiedad de un conjunto de sujetos. Para Esposito la discusión en torno al tema de la comunidad ha adquirido relevancia en nuestras sociedades interculturales y en las filosofías políticas contemporáneas, sin embargo, esta noción de comunidad se encuentra distorsionado bajo el lenguaje del sujeto, tanto que, como dice Esposito (2003):

se concibe a la comunidad como una cualidad que se agrega a su naturaleza de sujetos, haciéndolos también sujetos de comunidad. Más sujetos. Sujetos de una entidad mayor, superior o inclusive mejor, que la simple identidad individual, pero que tiene origen en esta y, en definitiva, le es especular.
(p.23)

En este sentido, la comunidad en su concepción más común hoy en día es concebida bajo la lógica de lo propio y la apropiación. La comunidad, concebida como una subjetividad expandida a la que pertenezco y que al mismo tiempo me pertenece porque la comunidad tiene su origen en la identidad individual, es, como diría Byung Chul Han, una continuación del sí-mismo en el otro, una continuación de lo idéntico.

Contrario a estas ideas, Esposito propone una nueva concepción de la noción de comunidad y señala cómo ésta no tiene su origen en lo común o en la propiedad sino en lo impropio o en “lo otro”. Sobre esto, Esposito (2003) dice:

No es lo propio, sino lo impropio —o, más drásticamente, lo otro— lo que caracteriza a lo común. (...) En la comunidad, los sujetos no hallan un principio de identificación, ni tampoco un recinto aséptico en cuyo interior se establezca una comunicación transparente o cuando menos el contenido a comunicar. No encuentran sino ese vacío, esa distancia, ese extrañamiento que los hace ausentes de sí mismos: «donantes a», en tanto ellos mismos «donados por» un circuito de donación recíproca cuya peculiaridad reside justamente en su oblicuidad respecto de la frontalidad de la relación sujeto-objeto, y por comparación con la plenitud ontológica de la persona (si no en la formidable duplicidad semántica del término francés *personne*: «persona» y «nadie»). (p. 31)

Es interesante observar como en las formulaciones de Roberto Esposito aparecen igualmente la idea del vaciamiento. En la concepción de Esposito, al igual que en la idea de la amabilidad de Byung Chul Han, la desaparición del sujeto o de la subjetividad excluyente es fundamental en la conformación de comunidades. Siguiendo esta lógica, la comunidad no puede ser entendida como un individuo expandido o como una unidad de individuos, sino que el concepto debe partir de un vaciamiento o de una desaparición de esas individualidades. Para clarificar esto, Esposito (2003) comenta:

La comunidad no es un modo de ser —ni, menos aún, de «hacer»— del sujeto individual. No es su proliferación o multiplicación. Pero sí su exposición a lo que interrumpe su clausura y lo vuelca hacia el exterior, un vértigo, una síncope, un espasmo en la continuidad del sujeto. (p. 32).

Así, el no-sujeto, la no-identidad, en fin, la desaparición de la subjetividad se colocan como los elementos necesarios en la conformación de comunidad. Esta idea de vaciamiento del sujeto, desde luego, conmueve: renunciar a lo que nos es propio en favor de la comunidad. Al respecto, Esposito (2003) explica: “la *communitas* es al mismo tiempo la más adecuada, si no la única, dimensión del animal «hombre», pero también su deriva, que potencialmente lo conduce a la disolución (...) la cosa pública es inseparable de la nada. Y nuestro fondo común es, justamente, la nada de la cosa. (p.33) Siguiendo esta lógica, Byung Chul Han diría en clave aún más dramática que para alcanzar la amabilidad haría falta darse muerte a uno mismo. En otras palabras, esta noción de comunidad, así como el concepto de amabilidad, nos hace reconocer nuestro origen en la nada, en el vacío (finito, heterónimo y no-subjetivo). Y es por eso quizá que el proyecto de la modernidad ha transformado la mayoría de las relaciones humanas en favor de la preservación del individuo y aún más de su enfatización. Pero para Esposito, esta solución dada supone un vacío aún más terrible, a saber: “la abolición de toda relación social extraña al intercambio vertical protección-obediencia. Nula conexión de «no relación».” (Esposito R. 2003, p. 42). Bajo el modelo del poder y la violencia desaparece la relación entre los hombres, lo que al mismo tiempo desaparece al hombre en sí pues la comunidad es su única dimensión. Como podemos observar, de estas formulaciones se desprende una dialéctica entre el poder y la supervivencia. En este sentido, continuarse en el otro es preservarse a uno mismo. La configuración de la sociedad basada en la identidad, la propiedad de lo idéntico y la subjetividad sigue la lógica de la supervivencia y por tanto del poder; es en otras palabras una sociedad como unidad sin vínculo. Ya Thomas Hobbes, como nos recuerda Esposito sobre este

filósofo inglés del siglo XVII considerado uno de los fundadores de la filosofía política moderna, plantearía esta respuesta a la crisis de las relaciones humanas proponiendo la absoluta disociación de los individuos para edificar un Estado que excluya el conflicto recíproco. De esta forma, el vínculo se elimina por la pretendida aspiración a la inmortalidad, a la conservación de la individualidad. A la luz de esta racionalización, el mundo contemporáneo se ha configurado sobre la base de la preservación del individuo a costa de la aniquilación del vínculo entre ellos. La configuración de nuestra sociedad y de la política contemporánea parte pues de un miedo original, que atraviesa y constituye a todos los seres humanos: el miedo a la muerte.

Retomando las formulaciones de Esposito, el Estado se entiende entonces como la des-socialización del vínculo comunitario toda vez que establece una estructura de unidad sin vínculo, una participación en la que nada se comparte, a la vez que se define y divide lo “mío” de lo “tuyo”, es decir que se preserva la individualidad. Aquí, Esposito, partiendo del análisis de las teorías políticas de Hobbes nos explica las características de la estructura social y política actual:

[el presupuesto de la norma política es] la coincidencia de conservación y sacrificabilidad de la vida en un marco previamente definido por la relación primaria de enemistad. (...) Lo que la comunidad sacrifica —a su autoconservación— no es otra cosa que ella misma. Ella se sacrifica no sólo en el sacrificio de cada uno de sus enemigos, sino también en el de cada uno de sus miembros, dado que cada uno de estos halla en el fondo de su ser la figura originaria del primer enemigo. A este origen —al miedo que provoca—

responde el sacrificio: reactivándolo infinitamente en un círculo del que aún no hemos salido del todo. (Esposito R. 2003, pp.74-75)

Es decir, hablamos de un presupuesto que elimina la obligación recíproca debida entre seres humanos que sólo somos en comunidad y que deja fuera a toda otredad. Hablamos de una política conformada bajo la figura del poder, es decir la conservación de lo idéntico, que impone la noción de comunidad identitaria, y que, siguiendo la lógica de la preservación, se sacrifica a sí misma, es decir sacrifica la idea real de *communitas*, que como nos decía Esposito es la única dimensión en la que el ser humano puede ser. El conflicto, por tanto, se encuentra en la incapacidad del ser humano de reconciliarse con su finitud o de arriesgar su subjetividad, pues *communitas*, como explica Manrique (2020) es: “vivir expuesta, es comprometerse, estar comprometido, concernida, expuesto... incluso a la muerte que me puede dar el otro/a”. La sociedad actual se ha configurado bajo la idea de la diferencia, marca límites precisos que aíslan al mismo tiempo que protege, permitiendo así que los individuos sean individuos, es decir que conserven su identidad. No obstante, Esposito nos hace ver lo paradójico de la situación: que al mismo tiempo que la política define estas fronteras y preserva al individuo lo aniquila, lo sacrifica, en favor de algo más grande a saber, el Estado mismo, que se entiende como una unión de los individuos bajo la lógica de la identificación, pero sin vínculo real. Una paradoja que revela la lógica interna de la filosofía política basada en el paradigma individualista y del poder: “el vínculo productivo entre conservación y sacrificio: una comunidad conservada mediante el sacrificio está, por ello mismo, prometida a la muerte. En la muerte se origina y a ella retorna” (Esposito R. 2003, p. 87).

Del análisis del discurso hobbesiano y de la definición de la más radical retórica anti-comunitaria de la filosofía política saltamos ahora a la revisión que hace Esposito del pensamiento de George Bataille, de la que creo podemos encontrar el contenido conceptual que puede sumar a la definición del concepto de amabilidad. Esposito recurre a Bataille sobre todo por su pensamiento autodisolutivo y sus ideas de destitución de toda subjetividad o, en otras palabras, la disolución del sujeto en la conformación de comunidad. De acuerdo con Esposito, la concepción Batailleana de comunidad encuentra relación con la muerte toda vez que la comunidad se entiende como una apertura a la alteridad inmanente en la que el sujeto se suprime en favor del vínculo sin posesión, ósea sin continuación del sí mismo en el otro. En esta apertura a la inmanencia, el sujeto se disuelve en la nada, en una disolución recíproca a la vez del “yo” y del “otro” ya que, como explica Bataille: “la presencia del otro (...) se revela plenamente sólo si el otro, por su parte, se asoma también él al borde de su nada, o si cae en ella (si muere).” (Como se cita en Esposito R. 2003, p. 198). Dicho de otra manera, Bataille ve la comunidad en la ruptura de los límites individuales, es decir en la muerte del individuo; muerte que, además, debe ser contagiada en el otro, solo para que el vínculo se manifieste plenamente. Volviendo a Manrique, se trata de esa exposición, que siempre conlleva un riesgo, a través del desgarramiento o la herida común en el ser humano que es el miedo a la muerte. Aquí, la disolución del individuo es a la vez la pena y la bendición, como fundamento de la comunidad. Como dice Esposito (2003): “El abandono de cada identidad no a una identidad común, sino a una común ausencia de identidad.” (p. 202). En este sentido, y siguiendo la lógica de Bataille, el abandono de sí mismo es el modo más abierto de comunicarse.

Hasta aquí podría objetarse el paradigma sacrificial presente en todas estas formulaciones: la retórica del sacrificio forzado y más aún su imposibilidad, como observaría Esposito al analizar la obra de Bataille. Y que, a propósito de esta investigación, contrariaría igualmente el discurso emancipador de Rancière que hemos retomado a lo largo de esta investigación. No obstante, la lógica del budismo Zen analizada por Byung Chul Han parece ofrecer una salida a esta cuestión. Esposito retoma de un comentario sobre la obra de Bataille del filósofo francés Jean-Luc Nancy la idea de cómo la propia finitud de la existencia humana es al mismo tiempo la causa de la imposibilidad de sacrificarse, pues si es finito significa que ya está entregado a la muerte, de esta forma el sacrificio consentido o forzado es imposible. El problema con las formulaciones de Bataille es que enfoca su pensamiento en la idea del sacrificio cuando en realidad no se trata de dar(se) muerte sino de un despertar a la muerte. Un despertar que, explicado en el principio budista de *satori* que se podría traducir al mismo tiempo como despertar o iluminación, es un despertar a lo ordinario o a lo cotidiano. Una inmanencia que abraza el vacío y la nada. Cualidades de la existencia que siempre están ahí y que más bien se ocultan por el pretendido deseo de conservarse del ser humano. En este sentido, no se trata de sacrificarse o renunciar a la individualidad en un sentido dramático, sino de abandonarla, de apartarse de ella. Con esto el ser queda intacto y más bien retorna al vacío original, que en términos budistas se entiende por *Shunyata*, es decir, “la ausencia de naturaleza propia o de realidad substancial” (Villalba D. 2015, p.72). En otras palabras, la aparente retórica del sacrificio forzado de la amabilidad y de la construcción de comunidad no anula la idea de

emancipación, pues toda vez que el principio de finitud está presente en todas las cosas del mundo, se franquea la ilusión de un ego permanente.

Así, la idea de la amabilidad encuentra consonancia conceptual con el concepto de *communitas* al suponer una hospitalidad infinita y radical, absolutamente abierta que clausura la continuidad del sujeto. Una amabilidad absoluta es irreconciliable con la idea del individuo pues la individualidad surge de una retórica identitaria, necesita de la diferencia y de la exclusión para ser, mientras que la amabilidad, para que verdaderamente responda sin límites a lo que llega y permanezca absolutamente abierta a “lo otro”, no excluye ni aísla nada. Ya con Byung Chul Han vemos como la resistencia a la muerte y a la caducidad produce una mismidad enfática; el poder, la comunidad distorsionada bajo el modelo del individuo y en fin todos los malestares sociales derivados de la hiper-individualidad siguen esta lógica de conservación que, no obstante, cae en una fatal paradoja: a fuerza de preservar la individualidad del ser humano, éste se da muerte alienándose.

De esta forma, a la pregunta de cómo pensar el puro vínculo sin llenarlo de sustancia subjetiva se coloca la idea de comunidad y de amabilidad como la solución al malestar. Frente al miedo a la muerte, el concepto de comunidad y la amabilidad propone un desasimiento, libre de egoísmo y deseo, que abraza la finitud y la caducidad de la vida. El eterno drama humano, el conflicto surgido del miedo originario a la muerte se resuelve entonces de la siguiente manera: “si yo me doy a la muerte, si me vacío, la muerte ya no es “mi” muerte. Ya no queda en mi nada dramático. Ya no estoy encadenado a la muerte, a una muerte que sea la “mía”. Despierta así un desprendimiento, una libertad para la muerte (...) una posibilidad

de no ser yo” (Byung Chul Han, 2019, p.142). Aquí la muerte se aborda en un sentido de giro inmanente como ya se intuye desde Bataille, que, dicho de otra forma, puede ser entendida como abrazar la finitud como una forma singular de escapar de la catástrofe. ¿Si no soy yo entonces qué soy? El no-ser individuo en favor de la continuación del mundo, la interrupción de la continuación del “yo” en “el otro”; como el pintor chino que, a diferencia del romántico que lucha por preservar su interioridad, se da muerte apartando la mirada de sí mismo para dejar que el paisaje pinte el paisaje. Así él ya no es él, sino que es paisaje, es mundo o comunidad.

Vuelta a *Estética relacional*: la obra relacional como obra de arte amable

Una vez revisadas las características de la estética relacional, así como la retórica de la amabilidad es posible generar una correlación no causal entre ambos elementos para así definir un conjunto de cualidades que nos permitan pensar el arte como una praxis de la amabilidad. A propósito de esto, he decidido enumerar una serie de características que atienden a cada uno de los elementos de la triada fundamental: autor-obra-espectador, para luego exponer sus particularidades y salvedades, sabiendo de antemano que todas estas características se pueden reunir en una única cualidad, a saber, la cualidad del vacío.

Ausencia de subjetividad excluyente

Como vimos en el primer capítulo de esta investigación ya a partir de la segunda mitad del siglo XX la figura del artista empezaba a adquirir un nuevo papel que en ciertas manifestaciones artísticas se volvía cada vez menos protagonista. Este nuevo paradigma supone la consecutiva desaparición del autor, desaparición o muerte, en palabras de Barthes, que sin embargo no llegaría a completarse de manera radical, es decir, aunque en ciertas manifestaciones artísticas contemporáneas el autor pierde protagonismo al grado de casi desaparecer, este continua presente en la configuración artística, pero ya no como una subjetividad excluyente sino como un creador de posibilidades o multiplicidades donde el sujeto y el objeto desaparecen.

En este sentido, manifestaciones como el arte relacional, donde el trabajo artístico es entendido más bien como un ejercicio para posibilitar encuentros, una especie de discurso sin sujeto más parecido a la lógica del mito, como explica Derrida, o del Haiku, carecen de esa subjetividad excluyente. El autor, por tanto, deja de ser un “yo” que es centro y origen de la obra de arte y pasa a ser un “nadie” sin autoridad sobre la obra y el espectador.

Byung Chul Han ejemplificaba este punto de vista con su reflexión del paisajista chino que pinta el paisaje sin la perspectiva del pintor que observa; de igual forma Han realiza una serie de comentarios interesantes alrededor de la obra de John Cage y Paul Cézanne. Para Han, John Cage, con sus composiciones musicales basadas en el azar y el acontecimiento, realiza una praxis de la amabilidad. Cage, alejándose de la configuración basada en la subjetividad, trabaja a partir del vacío

sin interioridad ni alma. En este sentido, como dice Han (2019): “la amabilidad del arte consistiría en que el sujeto humano se repliega, se contiene, y deja hablar abiertamente a las cosas, al mundo; en que se des-interioriza en favor de un afuera, se vacía de interioridad.” (p. 46) ¿Qué estatus adquiere el compositor cuando su obra se basa en el azar y los silencios, y los sonidos del entorno configuran su obra?

El autor, por tanto, desaparece como sujeto autorreferencial para dar paso a que las cosas del mundo se revelen en su ser-así; sin anhelos ni pasiones, el compositor, el artista, se repliega a sí mismo para crear un arte amable pues como dice Han (2019): “La ausencia de aquella interioridad subjetiva no supone, sin embargo, una falta. Mas bien posibilita que las cosas resplandezcan primeramente en su ser-así.” (p.36)

De igual forma Cézanne, como pintor, trabajó a partir del vacío y la amabilidad, toda vez que para él la pintura no debía comunicar un pensamiento, es decir no debe surgir de una subjetividad, sino que como dice Han (2019): “el mundo de Cézanne esta des interiorizado en dirección a una consonancia armónica de las cosas. No esta animado por ninguna interioridad subjetiva” (p.54). De acuerdo con Han, los cuadros de Cézanne no reflejan ningún sentimiento, sino que se limitan a estudiar la apariencia del mundo con una mirada amable, pues, como comenta Han (2019):

El pintor oye el amable murmullo de las cosas porque deja de escucharse a sí mismo. Tiene la mirada amable, que es una mirada no buscada ni intencionada y que por eso mismo es capaz de ver los gestos íntimos de las cosas (p. 56)

En este sentido, podría decir que el arte relacional encuentra consonancia con la pintura de Cézanne o con una composición de Cage pues en todos estos casos el autor carece de subjetividad excluyente. El artista relacional tiene, como explica Bourriaud: “la preocupación de “dar su oportunidad” a cada uno a través de formas que en lugar de establecer una idea previa del productor en el espectador (una autoridad divina) negocian con él relaciones abiertas, no establecidas a priori” (p. 70). En otras palabras, el artista relacional trabaja bajo el modelo de la amabilidad toda vez que deja de escucharse a sí mismo y de continuarse en la obra para replegarse y darle oportunidad a las cosas de manifestarse en su ser-así.

¿Cómo entender la obra de Tiravanija quien en 1996 llevó una réplica de su departamento a la galería para que los visitantes pudieran habitarla⁹? ¿Qué hay de diferente entre esta obra y la célebre cama de Tracey Emin de 1998¹⁰? Ambos ejemplos consisten en un primer momento en hacer público el espacio íntimo del artista; no obstante, con Tracey Emin el paradigma individualista prevalece: la artista permanece como sujeto autorreferencial en su obra de tal forma que somos capaces de seguir un discurso; más aún, de leer una historia personal, una obra que finalmente dirige nuestra atención a la artista y a su proceso de duelo y nos hace identificarnos con ella. Por otra parte, la casa abierta que acoge al otro y lo invita a apropiarse del espacio; el espacio íntimo que es originalmente la imagen de la

⁹ Hablo aquí de la obra del artista de origen tailandés Rirkrit Tiravanija presentada en el Salon Verlag, Cologne, titulada *Tomorrow is another day* de 1996, donde el artista realizó una réplica de su departamento en Nueva York para que los visitantes de la galería pudieran habitarla.

¹⁰ *My Bed* de la artista inglesa Tracey Emin, originalmente exhibida en la Tate Gallery en 1999. En la obra la artista realiza una réplica de su cama dentro de la galería, donde se puede observar una cama desordenada y con basura acumulada. La obra surgió luego de que la artista viviera una fase de depresión que la orilló a quedarse en cama durante cuatro días.

introversión aparece ahora desinteriorizado, retomando a Han (2019): “la amabilidad destinterioriza el espíritu en dirección a una casa totalmente abierta” (p.30). La casa abierta ya no contiene rastro alguno de Tiravanija, el sujeto ha desaparecido y por esta razón es que la obra se construye a partir de las relaciones que surgen en el interior del espacio; no hay nada preestablecido, ningún alma, ni anhelos ni pasiones, no se expresa nada y precisamente por esto la obra resulta amable.

El arte sin substancia

El objeto artístico, como hemos ido observando también ha sufrido modificaciones en su naturaleza. Con ciertas manifestaciones artísticas como el arte relacional, pero ya antes con movimientos artísticos como el Dadaísmo, la obra de arte ha perdido materialidad en favor de una progresiva apertura o movilidad, en palabras de Umberto Eco, fenómeno que también se podría explicar en términos de la amabilidad ya que esta progresiva desmaterialización y apertura de la obra de arte ha provocado la desinteriorización de la obra y la integración del espectador.

La obra de arte concebida como un intersticio social, tal y como lo comentaba Nicolas Bourriaud, supone una evolución en la función y la disposición de la obra que ha dado origen a lo que podríamos llamar un arte sin substancia. En este sentido, el cambio de paradigma no se limita al aspecto formal de la obra, haciéndola más o menos interactiva, sino que la transformación es más profunda, modificando nuestra concepción del objeto artístico. Este modelo no substancial de

la obra de arte va de la mano con la progresiva desaparición de la figura del artista como individuo con subjetividad excluyente, toda vez que la figura del artista representaba esa substancia constituyente de la obra.

¿Qué define a la obra de arte contemporánea? La obra de arte que se presenta ahora como una apertura hacia un intercambio o como estado de encuentro, de acuerdo con Nicolas Bourriaud, escapa a la idea de la forma tradicional como una estructura coherente, autónoma y relativamente duradera, y más bien se plantea como una formación inestable y efímera, como un “principio aglutinante dinámico” como diría Bourriaud. En este sentido, la solides del objeto artístico tradicional se desvanece y la obra adquiere un estado más bien dinámico; más aún en el arte relacional donde las esferas de las relaciones humanas se han convertido en formas artísticas plenas, la obra de arte es ahora inaprensible. No existe substancia que brinde solides a la obra de arte, no existe en la obra algo que se pueda afirmar y preservar; al contrario, en la obra de arte contemporánea nada permanece idéntico; opera, por tanto, bajo la lógica del vacío. Así, por este vacío, el arte relacional, que en un principio es definido como encuentro y elaboración colectiva de sentido, se hunde en una apertura des-limitadora, se vuelve amable.

La obra de arte totalmente abierta es pues aquella que no se mantiene firme consigo misma, es decir, que carece de poder substancial. Al respecto, Bourriaud comenta lo siguiente: “si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que las “formas”, deberíamos hablar de “formaciones”, lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma.” (Bourriaud N. 2008, p. 22). Es decir, la práctica artística contemporánea se plantea ahora más dispuesta a la apertura y al vínculo

ya que ha perdido su substancialidad que la mantenía cerrada y que se manifestaba a través del estilo y la firma, pero también, hay que decirlo, en la intencionalidad del artista. La obra de arte relacional muchas veces carece de intencionalidad en el sentido de que las acciones del artista no se dirigen a un objetivo específico definido a priori. La obra más bien apunta a lo impredecible del acontecimiento y del accidente; el artista, en este sentido solo plantea un tiempo y un espacio para la acción en lugar de pretender anticipar un efecto. Con base en esto, la obra totalmente abierta sería aquella que carezca de voluntad y finalidad.

En el año 2011 el artista mexicano Eder Castillo presentó su proyecto GuggenSITO, (ver *imagen 2*), una estructura inflable que parodia la forma original del Museo Guggenheim de Frank Gehry en Bilbao. Esta estructura ha sido llevada a diferentes partes de México, América Central y el Caribe, principalmente a zonas periféricas de escasos recursos. La obra está destinada al juego y la sociabilidad tal y como lo sería cualquier otro juego inflable, no obstante, la peculiar forma invita a pensar en las exclusiones e inclusiones propias de los grandes recintos culturales alrededor del mundo, en este sentido el inflable de Eder es concebido como un objeto productor de lo social.



Imagen 2: "GuggenSITO" de Eder Castillo. Recuperado de: <https://eder-castillo.blogspot.com/2000/01/guggensito.html>

En un ejemplo como este y desde una lectura relacional de la obra podemos decir que la obra de arte no existe sino hasta que el objeto es activado por la presencia del público. El inflable como objeto productor de lo social sirve únicamente como plataforma, incrustada en un espacio y tiempo determinado. La manera en la que el espectador ocupa esta plataforma constituye la forma artística en sí, en este sentido, las intenciones definidas a priori por el autor quedan relegadas en un segundo plano. Como forma artística, el GuggenSITO entra dentro de la categoría de obra sin substancia u obra amable, toda vez que se plantea como una formación efímera e impredecible capaz de permitir una enunciación colectiva mediante el juego: la

obra en sí es el acontecimiento y por tanto inaprensible. La obra carece de identidad ya que su configuración depende de la forma en que es ocupado y observado, al mismo tiempo es metáfora del acceso a la cultura y juego inflable, espacio crítico y espacio de recreo; permite que el público lo configure y reconfigure a su antojo; así, mediante el juego se revela el sentido profundo de la obra, a saber, su capacidad de colectivización. Las estructuras rígidas del espacio cultural, el metal y el concreto, pero también la carga simbólica del monumento, son sustituidas por las formas más amables del aire y la tela, de lo lúdico y de la comunidad.

Arte sin poder o la poesía del encuentro

Lo que sobrevive de este nuevo esquema del arte donde se ha superado el modelo autoritario del autor y la obra es un ejercicio de amabilidad. Recordemos aquí que la amabilidad es una consecuencia del vacío, en este sentido, el arte vaciado de la subjetividad excluyente del artista y del poder substancial de la obra se presenta como un ejercicio abierto o como una compenetración recíproca con el público. Así, surge un fenómeno de des-interiorización o expropiación suprimiendo toda oposición rígida entre el artista, la obra y el espectador; como diría Byung Chul Han (2019):

El vacío es una in-diferencia amistosa; allí el que mira “es” a la vez mirado. (...) El pájaro “es” también flor; la flor “es” también el pájaro. El vacío es lo abierto, que permite una compenetración recíproca. Produce amabilidad. (p. 63)

En ciertas obras de arte contemporáneas es posible confundir al artista con el espectador o al espectador con la obra. Y es que, este vaciamiento del ejercicio artístico congrega y funde a los entes en un acontecer dinámico en lugar de separar a cada uno de los individuos en una interioridad substancial. Así, como el ave y la flor, el espectador es también la obra y el autor de esta, así como el autor es a la vez espectador de algo de lo que ya no es soberano y que escapa de sus manos. En este sentido, la obra de arte se vuelve una compenetración recíproca en la que las identidades se funden y confunden y por lo mismo nadie conserva esa autoridad que pudiera ejercer un poder sobre los demás.

Ahora bien, este aparente cambio de roles dentro del esquema del arte contemporáneo no se funda sobre la desigualdad, como el que diría que para emancipar a los espectadores hay que arrastrarlos fuera de su condición de espectador para volverlos así artistas manteniendo todavía una lógica de dominación y sujeción, sino que se funda sobre la igualdad de inteligencias, como diría Rancière. En otras palabras, este fenómeno de des-interiorización se funda sobre la igual capacidad creadora de cada uno de los entes. Retomando las formulaciones de Rancière vemos como:

No hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos en primer lugar la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles, y en tercero, las fronteras entre los territorios. (...) Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que obra en el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por

sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia. (Ranicere J. 2013, p. 23)

Siguiendo esta lógica, la igualdad que crea este vacío concibe a los espectadores como entes capaces de apropiarse de las obras para reestructurarlas a su manera. El espectador se confunde con el artista toda vez que él es también creador de su propia historia. La obra se vuelve amable cuando el artista se repliega y deja ese algo impredecible en su efecto; cuando deja de continuarse en el otro, es decir, cuando deja de ejercer un poder y entonces da paso a que el espectador se apropie de la obra y ejerza su propia capacidad creadora.

En el año 2019 el artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer crea la obra “Border Tuner” o “Sintetizador fronterizo”, una instalación con micrófonos y luces que tiene la intención de interconectar las ciudades de El Paso Texas y Ciudad Juárez Chihuahua, ver *imagen 3*. En la instalación se utilizan unos reflectores que al moverse e interceptarse por medio de la luz con otros reflectores crean un canal abierto de comunicación a través de micrófonos y bocinas, de tal forma que las personas separadas por la frontera México-Estados Unidos puedan comunicarse. Además, el brillo de las luces se modula en sincronía con las voces de los participantes, de tal forma que la comunicación entre personas se convierte en todo un evento monumental. La obra no solo crea relaciones entre las comunidades de ambas partes de la frontera superando las separaciones del muro físico, sino que visibiliza y magnifica las relaciones ya existentes entre las comunidades, los intercambios culturales y las conversaciones. En esta obra las personas pueden auto-representarse; el micrófono abierto otorga completa libertad a los participantes

para que puedan hablar del tema que sea y compartir lo que ellos gusten. En este sentido la obra se plantea como una plataforma a través de la cual personas, completamente extrañas en un principio, pueden conocerse, conversar e intercambiar experiencias. Las personas no solo conversan, sino que tocan música y cantan, relatan historias y exclaman discursos y puntos de vista, de tal forma que su capacidad de relacionarse solo está limitada por su capacidad de expresarse a través del sonido. El espectador, de esta forma, se vuelve parte constitutiva y fundamental de la pieza artística, se apropia de la obra a partir de su voz y su expresión para manifestarse y crear conexiones. El artista, replegado, testigo de algo que nunca pudo haber predicho, observa como su obra se convierte en una poesía del encuentro, donde ningún poder gobierna a través de las formas o los discursos, donde la libertad de expresión se hace visible a través del juego de luces en el cielo y donde cada persona construye su propia historia.



Imagen 3: Rafael Lozano-Hemmer, "Border Tuner, Sintonizador Fronterizo, Relational Architecture 23", 2019. Foto tomada por: Mónica Lozano. Recuperada de: https://www.lozano-hemmer.com/border_tuner__sintonizador_fronterizo.php

Para recopilar y comprender mejor estas cualidades de las obras de arte propongo la siguiente tabla comparativa, (ver *tabla 1*). Las tres cualidades del arte aquí numeradas suponen un intento por comprender las características y posibilidades del arte como praxis de la amabilidad, así como profundizar en ciertas características presentes en el arte relacional para crear una herramienta que permita aportar nuevos elementos al analizar las manifestaciones artísticas contemporáneas. Como hemos visto hasta ahora, concebir el concepto de amabilidad dentro del arte no se limita a analizar únicamente el arte relacional. Distintas manifestaciones artísticas, incluso aquellas que no se introducen dentro de la categoría relacional, pueden ser prácticas de amabilidad. No obstante, debido a las cualidades propias del arte relacional, las practicas relacionales se vuelven

susceptibles de ser consideradas prácticas artísticas amables. Es curioso, además, notar como las cualidades que aquí enumeramos se enuncian como una ausencia, lo que podemos tomar como evidencia del proceso de vaciamiento que se ha manifestado en la escena artística al menos desde principios del siglo pasado.

Cualidades del arte como praxis de la amabilidad:		
Cualidad:	Elemento dentro del esquema del arte al que pertenece:	Puntos esenciales
Ausencia de subjetividad excluyente	Artista	<ul style="list-style-type: none"> • Artista replegado • El autor deja de ser el origen y el centro de la obra de arte • Desaparece el artista como sujeto autorreferencial
Ausencia de substancia en la obra	Obra	<ul style="list-style-type: none"> • Obra entendida como formación inestable y efímera. • Obra sin voluntad o finalidad que se pueda anticipar a priori • Obra susceptible a lo impredecible y al accidente • Obra des-interiorizada

Ausencia de poder	Espectador	<ul style="list-style-type: none"> • Desaparece el modelo autoritario del autor y la obra • Desaparece la oposición rígida entre artista-obra-espectador • El espectador se apropia de la obra
-------------------	------------	---

Tabla 1: Cualidades del arte como praxis de la amabilidad

Validez, alcances y limitaciones políticas y sociales del arte relacional.

Retomando a Jaques Rancière, de quien ya hemos hablado a lo largo de esta investigación, la política es definida como la reconfiguración de la división de lo sensible, sobre todo mediante la redistribución de identidades de sujetos y objetos, de los espacios y del tiempo, pero escapando de una lógica impositiva o embrutecedora de acuerdo a las formulaciones del autor. Esta es la principal característica que define el pensamiento político de Rancière, toda vez que a partir de esta crítica a la lógica impositiva se puede cuestionar la tradición de la crítica social y cultural.

Hemos visto como algunas manifestaciones artísticas que consideramos en un primer momento como políticas en realidad se inscriben dentro de la lógica embrutecedora que describe Rancière. Los modelos tradicionales de lo político en el arte no cuestionan en realidad el núcleo de los malestares sociales que de

acuerdo con Rancière se encuentra en la desigualdad de inteligencias que no permitiría rearticular las narrativas ya existentes. En este sentido, el arte político entendido como el arte de denuncia o de señalamiento, propagandístico y cargado de ideología carece de eficacia política ya que se encuentra sumergido dentro de la misma lógica del sistema al que pretende oponerse, a saber, la lógica del *pedagogo embrutecedor* que, en palabras de Rancière (2013), se puede entender como: “la lógica de la transmisión directa de lo idéntico” (p. 20). En la transmisión directa de lo idéntico se encuentra el origen de la incapacidad de las prácticas artísticas políticas de reconfigurar la división de lo sensible y de crear nuevas narrativas y realidades.

Para Rancière, la solución a este malestar está en la disociación de la lógica embrutecedora del arte, o en otras palabras, en la disociación de la identidad entre la causa y el efecto de la manifestación artística. Como bien dice Rancière (2013), la lógica embrutecedora “presupone siempre la identidad de la causa y el efecto. Esta supuesta igualdad entre la causa y el efecto reposa a su vez sobre un principio no igualitario: reposa sobre el privilegio que se otorga al maestro, el conocimiento de la distancia “correcta” y del medio de suprimirla.” (p. 21). En este sentido, una lógica emancipadora del arte, es decir un modelo artístico eficazmente político, supondría la anulación de la igualdad entre la causa y el efecto, la disociación de la transmisión de lo idéntico, que a su vez supone la disolución del principio de autoridad del autor y la obra. Para Rancière el arte político debería descansar sobre un principio de igualdad de inteligencias, en el que nadie, ningún sujeto, forma o discurso, tiene un lugar privilegiado; donde no existe ningún tipo de transmisión sino

de traducción; traducción en la que el espectador emancipado ejercería su propia capacidad creativa al trazar su propio camino, su propia obra de arte, mediante asociaciones y disociaciones.

De acuerdo con esto, la obra de arte eficazmente política, toda vez que interrumpe la transmisión directa de lo idéntico, se plantea como un ejercicio impredecible. La impredecibilidad del ejercicio artístico surge precisamente del hecho de que no existe un punto de partida privilegiado por el que se pudiera anticipar los efectos de la obra; al contrario, el artista pierde su autoridad y da apertura para que el espectador reconfigure la obra, mediante asociaciones y disociaciones. Así, la obra deja de ser un objeto definido a priori para tal o cual efecto y pasa a ser un entrecruzamiento de las capacidades de todos; como un rizoma, sin origen ni destino, que describe únicamente el juego intelectual del que todos somos capaces.

Desde esta perspectiva, el arte es político en la medida que configura nuevas formas de organizar la vida en común que escapan de los límites establecidos, y esto solo se puede lograr si se inscriben posibilidades no definidas a priori. Reconfigurar el mundo en el que vivimos, crear nuevos escenarios, redistribuir los roles rígidos preestablecidos por el sistema, ofrecer una distribución nueva del espacio, todos estos son los alcances que un arte eficazmente político tiene.

Los tres elementos que conforman el arte como praxis de amabilidad que hemos descrito anteriormente pueden definir un nuevo modelo de arte vaciado de los elementos rígidos y autoritarios del autor y la obra cuestionando, por tanto, el principio de la transmisión directa de lo idéntico, es decir, la lógica embrutecedora. En este sentido, podemos utilizar estos tres elementos como base conceptual para

abordar el tema de los alcances políticos del arte como praxis de amabilidad. Utilizo aquí este término en lugar de arte relacional por una cuestión de definición. Si bien Nicolas Bourriaud buscó definir una nueva categoría de arte, las características que describe, sumado a los ejemplos de artistas y obras que da a lo largo de su texto, crea un concepto demasiado amplio que integra manifestaciones artísticas tan variadas y dispares que es imposible crear una consonancia entre ellas con el aparato conceptual que el autor nos brinda, tal es el caso que dentro del mismo concepto Bourriaud hace coincidir la obra de Rirkrit Tiravanija con la de Félix Gonzales Torres, un artista radicalmente des-interiorizado con un artista sentimental e íntimo. Por consecuencia prefiero hablar de *arte amable*, no bajo la lógica de que todo arte amable es relacional sino de que algunas obras de arte relacional son amables, y de que todo arte amable es, por definición, eficazmente político. Ya esta primera salvedad nos puede dirigir a una primera conclusión, a saber, no todo arte relacional es eficazmente político, lo que exige, en consecuencia, el análisis particular de cada ejercicio artístico en lugar de la reflexión general en torno al arte relacional como categoría del arte contemporáneo.

Volviendo a las tres cualidades del arte como praxis de la amabilidad, vemos cómo cada una de estas cualidades promueve el desmantelamiento del aparato lógico embrutecedor del que habla Ranicere. El vaciamiento del arte como praxis de la amabilidad comienza con la disolución de la figura del artista como sujeto con subjetividad excluyente, es decir como un “yo” rígido que se continua en su obra. La idea de la transmisión directa de lo idéntico se detiene desde su origen toda vez que el artista desaparece como sujeto autorreferencial. En su lugar, el artista

desinteriorizado ve en su práctica artística un medio para crear plataformas o soportes para el espectador, donde el mensaje no existe pues no hay nada que comunicar que haría que pudiéramos anticipar el efecto de la obra de arte. En este sentido el artista se vuelve un “nadie” que se dirige a un público anónimo sin intenciones específicas. Como diría Rancière (2013): “La eficacia estética significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado.” (p. 60). Esta suspensión se logra, en un primer momento con la disolución de la autoridad y el privilegio del artista como un “yo” que se manifiesta enfáticamente, es decir con el vaciamiento de la figura del artista.

En un segundo momento, la disolución de la obra de arte como elemento cerrado en sí mismo da paso al desmantelamiento del objeto artístico como medio a través del cual se daría la transmisión directa de lo idéntico. En otras palabras, el objeto artístico concebido como un objeto totalmente abierto, impredecible, inestable y efímero suspende la transmisión de lo idéntico ya que carece de substancialidad, que sería aquello idéntico que podría transmitirse. El objeto artístico sin substancia se convierte en un medio apto para reconfigurar la división de lo sensible ya que a falta de substancia la obra carece de puntos de partida privilegiados que pudieran transmitirse autoritariamente. La obra de arte, así, carece de contenido substancial en espera de ser apropiada y reconfigurada por el espectador. En suma, el arte sin substancia y el artista “nadie” producen una separación, un disenso entre las formas sensibles, su significación y los efectos que puedan producir, lo que, de acuerdo con Rancière, supone la eficacia política de las formas artísticas, pues esta

indecidibilidad, esta ambigüedad e incertidumbre del ejercicio artístico, esta eficacia de la disolución:

Reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes. Ella rompe la evidencia sensible del orden “natural” que destina a los individuos y los grupos al comando o la obediencia, a la vida pública o la vida privada, asignándolos desde el principio a tal o cual tipo de espacio o de tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir. (Rancier J. 2013, pp. 61-62).

Así, la práctica artística pierde su funcionalidad y finalidad, lo que anticiparía sus efectos, y se presenta neutra, no definida a priori, resultando en una disociación. Como afirma Ranciere (2013): “Si la experiencia estética se roza con la política, es porque ella también se define como experiencia de disenso, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas a fines sociales.” (p. 62). Es decir, la obra de arte es políticamente eficaz por crear este disenso en sus efectos.

Finalmente, el arte como praxis de la amabilidad se plantea como una práctica con ausencia de poder. La obra de arte se plantea ahora como una instancia de enunciación colectiva en la que, gracias a que ninguno conserva en sí la autoridad, todos pueden ser escuchados en un espacio de igualdad de inteligencias. El espectador emancipado es aquel que supera los límites socialmente impuestos para crear nuevas narrativas y posibilidades de vida en común. Así, la amabilidad de la práctica artística radica en su capacidad de hacer ver lo que antes no se veía y hacer oír lo que no se escuchaba. El vaciamiento del arte provoca precisamente esta apertura que deja hablar abiertamente a las cosas; clausura la continuación de la mismidad, que, por definición, es la lógica del poder. Byung Chul han en *Hegel y*

el poder (2019) dice: “La amabilidad y la hospitalidad hacia las cosas y los acontecimientos que vienen y van: solo ella es capaz de percibir la belleza del ser-así. El sí no buscado ni intencionado hacia el ser así es posiblemente una contrafigura del poder” (p. 47). Siguiendo esta lógica, la eficacia del arte político está definida como una contrafigura del poder toda vez que se busca el ser así de las cosas.

En suma, el arte que se plantea como praxis de la amabilidad es eficazmente político porque surge del cuestionamiento de la relación causa-efecto y suspende la lógica embrutecedora al vaciar al ejercicio artístico de toda configuración que permita la transmisión directa de lo idéntico, es decir, suspende el fenómeno del poder como configuración interior de la vida en común. Así, el arte amable adquiere la posibilidad de permitir reconfigurar la experiencia común de lo sensible. Siguiendo la lógica de Rancière (2013):

Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen, lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible (p. 65).

El arte como praxis de la amabilidad, el arte como forma de disenso, en fin el arte eficazmente político, a pesar de, o mejor dicho, gracias a sus propiedades como constituyente de espacios neutralizados, la pérdida de la finalidad de las obra y su disponibilidad indiferente, la superposición de temporalidades heterogéneas, la

igualdad de los sujetos representados y el anonimato de aquellos a quienes las obras están dirigidas, produce disenso, permitiendo una nueva distribución de las formas de vida posibles, formas nuevas de conexiones, que modifican directamente la realidad porque el arte y la vida no son dos esferas separadas o autónomas. El arte, en este sentido, puede cambiar el mundo porque contribuye a transformar la experiencia de lo sensible y a reconfigurar lo existente ya dado. Esto, en un sentido fáctico, se puede confirmar revisando la sociología del arte a lo largo de la historia.

CAPITULO III

Análisis de obra: tres casos de arte relacional en la ciudad de Puebla

En el marco de eventos culturales, institucionales e independientes, como el proyecto *FLASH: Focus de arte contemporáneo en Puebla 2022* y *Patio efímero 2022* pudimos ser testigos en los últimos años de diversas propuestas artísticas por parte de artistas contemporáneos emergentes del estado de Puebla. Las propuestas de los artistas y colectivos que participaron en estos proyectos dejan ver la vitalidad del contexto del arte contemporáneo en Puebla que, poco a poco, se abre oportunidades de exhibición y reflexión en el entorno artístico. Así mismo, permite observar los intereses, temáticos y formales, de los creadores que, hasta hace poco, se encontraban ligados aún al modelo del arte conceptual, el performance y la instalación, pero que ahora han manifestado propuestas dirigidas a rescatar el valor relacional del arte. En este sentido, y a propósito de este último capítulo, he recuperado tres casos de obras de arte contemporáneo en Puebla que pueden integrarse bajo la categoría de obras relacionales, para analizarlas retomando las cualidades del arte como praxis de la amabilidad que hemos formulado anteriormente. Esto con la intención de plantear una reflexión alrededor de estas prácticas contemporáneas, sobre sus características y los valores que proponen, bajo una mirada relacional y una lectura de sus cualidades amables con un potencial valor político.

Di que vienes de allá: del vecindario a lo colectivo en la práctica artística

Del 10 de octubre al 5 de noviembre del 2022 se presentaron en la Galería de Arte del Palacio Municipal de Puebla las obras seleccionadas por parte de *FLASH: Focus de arte contemporáneo en Puebla*, una convocatoria organizada por el Museo Amparo y el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla que se planteó como un programa de acompañamiento y exhibición colectiva encaminado a presentar propuestas artísticas vinculadas con la función social del arte y que respondieran a las problemáticas del contexto inmediato. Dentro de las propuestas seleccionadas en este proyecto, que iban desde piezas conceptuales, performances e instalaciones, llama la atención particularmente el proyecto del artista plástico Oscar Cortés¹¹, un artista poblano egresado de la escuela de Artes Plásticas BUAP.

La obra *Di que vienes de allá* explora los intereses de Oscar Cortés por el origen, la identidad y la vecindad a partir de la reflexión sobre el lugar de origen y la construcción de sociabilidad a través de las fiestas populares. El artista retoma, bajo esta mirada, una tradición muy local de su lugar de origen como son los tapetes de aserrín, un elemento decorativo tradicional en festividades como el día de muertos y el Vía Crucis en distintas comunidades de Puebla. Así, a partir de la tradición del tapete de aserrín, el artista reunió a sus vecinos y, retomando una anécdota local de la vida cotidiana de su comunidad para ilustrarla, se montó de manera colectiva el tapete de 6 x 10 m. aproximadamente dentro de la Galería, ver *imagen 4*. De igual forma, un segundo tapete titulado *De un mundo raro* fue colocado en la colonia

¹¹ Oscar Cortés es un artista poblano egresado de la Escuela de Artes Plásticas, BUAP. Su práctica artística surge a partir del dibujo adoptando distintos formatos y técnicas. Se dedica además a la serigrafía y al tatuaje. Su obra se ha presentado en distintas galerías y espacios de Cholula y la Ciudad de Puebla.

Lomas de San Miguel, Puebla, con ayuda de otros artistas. Sumado a esto, parte de la obra consistió en una comida dentro de la galería con vecinos, amigos y artistas con la intención de, en palabras del artista, “encontrar coincidencias en sus relatos”, (ver *imagen 5*). De esta forma, la obra se plantea como un suceso o como un evento del cual el tapete de aserrín se convierte en un pretexto a partir del cual se convive y se colabora.

Esta obra plantea varias características interesantes sobre las dinámicas entre el artista, el espectador y la obra. En primer lugar, notamos como el origen de la obra no se concibe con el artista sino con el colectivo que se conforma con los vecinos. Sobre esto, el artista comentaba que al momento de estructurar la idea para el proyecto él estaba convencido de que no quería realizar nada suyo, es decir que no quería realizar una obra autorreferencial, sino que quería que el proyecto partiera de las aportaciones de sus vecinos. Con base en esto, tanto a nivel técnico como temático, la obra no surge de la figura del artista, sino que se desarrolla a partir de la colaboración y la participación de los miembros de la comunidad. La anécdota ilustrada con el tapete de aserrín, por ejemplo, surge de las propias narrativas que conocen los habitantes de una misma comunidad, de tal forma que, sumado al conocimiento técnico empleado para representar esta historia por medio del aserrín, la obra supone más bien un ejercicio de la propia comunidad que hace referencia a sí misma, a sus tradiciones y a sus propias narrativas.

El artista, en este sentido se repliega y da oportunidad a la comunidad, de la que él también forma parte, de auto representarse. Entrevistando a Oscar Cortés, comentábamos en varias ocasiones esta cuestión de la pertenencia de la obra de

arte, sobre lo que el artista recalca constantemente esa necesidad de expandir el arte al público en general en lugar de conservarlo dentro de la reducida esfera del público especializado. Siguiendo esta misma lógica, Oscar Cortés trata de recuperar y adoptar en su trabajo ciertos elementos de la cultura popular, en un esfuerzo de desdibujar ciertos límites entre la obra y el espectador. En el caso específico de la obra *Di que vienes de allá* los vecinos del artista operan tanto como espectadores como coautores de la obra en sí, además de que, si retomamos una lectura relacional de esta pieza, podemos decir forman parte constitutiva de la obra en sí. Más aun, el artista plantea un intercambio recíproco en el que el vecino ingresa a la galería y los artistas salen hacia el espacio de la colonia. En este sentido, podemos decir que la obra surge de un modelo en el que desaparece el artista como sujeto con subjetividad excluyente, para replegarse, al grado de no considerarse a sí mismo como el creador de la obra, y dar paso a que el espectador se apropie de la obra.

Casi como una consecuencia de estas cualidades, la obra adopta una naturaleza efímera. La propia naturaleza de la tradición de los tapetes de aserrín supone un objeto efímero que está destinado a removerse una vez termina cierta festividad. Siguiendo esta misma lógica, el tapete de Oscar Cortes esta hecho como un ejercicio efímero que más bien adquiere forma con la convivencia y la colaboración entre artistas y vecinos. El propio artista recordaba cómo desde su niñez valoraba la tradición de lo tapetes y la festividad del Vía Crucis entendidos como estos pretextos que servían para superar ciertos límites de convivencia que quizá en otros contextos permanecían rígidos. Oscar Cortes cuenta como las actividades del Vía

Crucis en su colonia se expanden a todo un evento social en el que se realiza comidas comunitarias, juegos, fiestas... actividades que, entre otras cosas, sanan ciertas cuestiones relacionales entre la comunidad. Con base en esta percepción, Oscar Cortes busca replicar ese ejercicio relacional propio de las fiestas locales dentro de la galería. La obra así adquiere la naturaleza de la fiesta de la colonia, como una formación inestable y efímera susceptible a lo impredecible que, entre otras cosas, busca resanar ciertas asperezas sociales, desde la propia relación entre el artista y sus vecinos hasta algo más general como la relación del público con el espacio cultural institucional. La obra, de esta forma pierde substancialidad en favor de una apertura a la enunciación colectiva como lo haría la fiesta de la colonia, inaprensible por su condición de acontecimiento.

Finalmente, la obra se plantea como un ejercicio de amabilidad toda vez que desaparece el modelo autoritario del autor y de la obra, así como la oposición rígida entre el autor, el espectador y la obra. Y es que, como pasa con la obra de Rirkrit Tiravanija, el ejercicio artístico se plantea más como una plataforma para que el espectador se desarrolle, en lugar de un ejercicio definido a priori con la intención de provocar cierto efecto. Oscar describía su trabajo en este proyecto como *poner los medios para que sucedan otras cosas*, donde lo interesante, más allá de la exposición, fueran otros resultados producto de la convivencia durante la práctica artística. Así, Oscar cuenta cómo la convivencia con sus vecinos mejoró a partir del proyecto y cómo de pronto se rompieron ciertas barreras vecinales, reconfigurando así la experiencia común de su comunidad.

La obra, de esta forma, funciona como una plataforma constructora de sociabilidad, donde el visitante, tanto el vecino que participó como el espectador completamente ajeno logran identificarse bajo la imagen de la vecindad y la colectividad. El sentido de la obra se revela ya no como un hecho autoritario sino como un producto de la interacción entre los individuos, de tal forma que se desvanece cualquier concepto definido a priori y en su lugar la convivencia en ese momento particular de la obra configura el sentido profundo de la misma. El trabajo colaborativo y la comida se revelan pues como los elementos formales de la pieza; la coexistencia y la construcción formal de ese espacio-tiempo particular como su valor político.

De esta forma, la obra *Di que vienes de allá* puede ser definida como una práctica de amabilidad toda vez que no existe una subjetividad excluyente dentro del esquema del proyecto, así como no se conserva ninguna substancia en la obra permitiendo con esto que no se pueda anticipar su efecto, y sobre todo porque no ejerce ningún poder al desaparecer el modelo autoritario y permitir que el espectador se apropie de la obra y cree sus propias narrativas.



*Imagen 4: Di que vienes de allá. Tapete de aserrín. Galería de Arte del Palacio Municipal de Puebla. 2022.
Fotografía cortesía del artista.*



Imagen 5: Di que vienes de allá. Comida entre artistas y vecinos dentro de la galería. Galería de Arte del Palacio Municipal de Puebla. 2022. Fotografía cortesía del artista.

Trazo al aire: la instalación como espacio relacional o la disolución de las fronteras

En el marco de la convocatoria *Patio efímero 2022*, del primero al nueve de octubre, se llevaron a cabo varias instalaciones en distintas locaciones del centro histórico de la Ciudad de Puebla. El proyecto logró conjuntar 9 propuestas interdisciplinarias, donde arquitectos, diseñadores y artistas se reunieron para abordar la migración como eje temático. Dentro de estas intervenciones efímeras, la propuesta del colectivo *INTERNA*¹², un grupo interdisciplinario conformado por 7 mujeres dedicadas a distintas disciplinas que van desde las artes plástica hasta la arquitectura llama la atención por plantear una relación directa con el espectador más allá de la simple interacción con la instalación.

El proyecto *Trazo al aire*, montada en el patio de Casa Chargoy, una vieja casona del centro histórico de la Ciudad de Puebla, aborda el tema de la migración desde la naturaleza, retomando la imagen de las aves y su naturaleza migratoria que, como metáfora, representan la superación de distintas barreras, desde las espaciales, hasta las psicológicas, emocionales o sociales. La obra consiste en una estructura de madera suspendida en el techo de la cual cuelgan aves de barro realizadas con una técnica que recuerda al origami, y en el suelo, justo debajo de esta estructura, un par de líneas de tierra que representan las fronteras, ver *imagen 6*. Además de esto, se realizaron en dos ocasiones una serie de talleres para que

¹² INTERNA COLECTIVO es un grupo mujeres artistas que se unieron para participar en el proyecto de Patio Efímero 2022. A partir de su exitosa participación en este proyecto se han dedicado a realizar talleres dirigidos al público en general en los que se promueve la práctica artística y se practican técnicas como la escultura en barro.

los visitantes aprendieran el proceso de fabricación de las aves de barro, ver *imagen* 7. De esta forma, retomando elementos naturales como el barro, la tierra y el ixtle la instalación explora la naturaleza de los seres vivos que constantemente están en movimiento.

La instalación invita a observarla desde distintas posiciones. Las aves, colocadas en una composición que evoca el movimiento de las aves que empiezan a elevarse en el aire, permiten que el visitante explore y se mueva de bajo de la estructura para observar el juego cinético de las aves de barro. Igualmente, el movimiento de los visitantes interviene directamente en la forma de la instalación ya que el recorrido te permite pisar las líneas de tierra en el suelo que poco a poco, y con los pasos de los visitantes, se van mezclando, diluyendo así las fronteras. Esta idea de la disolución de las fronteras alcanzaba incluso el espacio de exposición: en los últimos días de exposición, después de una gran cantidad de visitantes, la tierra que en un principio había permanecido en el espacio del patio, ahora se esparcía a través del pasillo y hasta la calle. Sumado a esto, los talleres en los que los visitantes realizaban una pieza de barro que luego podían llevarse a casa, reforzaba esta idea de la extensión de la obra, que no solo llegaba a abarcar el espacio público sino el espacio personal de los visitantes. Como una metáfora, la instalación funcionaba como un centro del que detonaba el deseo de borrar las fronteras y los límites impuestos, tanto a nivel espacial como social y psicológico.

Platicando con algunas integrantes del colectivo, mencionábamos esta idea de relacionarse con los visitantes para evitar que la instalación se convirtiera en un espacio rígido que solo permitiera un recorrido preestablecido. Parte de las

estrategias que las artistas implementaron fueron precisamente los talleres y las líneas de tierra que podían ser modificadas por los visitantes, pero quizá la estrategia más importante fue la convivencia directa con las personas. Las artistas aprovechaban el tiempo de los talleres y de las visitas para interactuar con los espectadores, realizando preguntas o planteando ideas; el espectador tenía la oportunidad de compartir sus puntos de vista y generar diálogo. De este vínculo con los espectadores surgieron diversas líneas de lectura sobre la obra. Las artistas recuerdan como a partir de la pregunta detonante de qué fronteras te gustaría superar, los visitantes se vinculaban con la obra generando así un espacio relacional y un intercambio a partir del diálogo.

La frontera entre el artista, el visitante y la obra queda igualmente diluida. De esta forma, *Trazo al aire* se revela como un ejercicio artístico en el que el espectador forma parte integral de la obra, más allá de solo recorrer un espacio. El espectador, es así capaz de reconfigurar la obra, tanto a nivel físico como conceptual, ya que el sentido profundo de la pieza se construye a partir de una enunciación colectiva que se genera a partir del diálogo. En este sentido, la obra adquiere un estatuto de “enunciador parcial” como diría Nicolas Bourriaud, en espera de nuevos campos de referencia generados por los propios visitantes. De este modo, aunque en un principio la obra pudiera ser entendida bajo la lógica de la instalación tradicional en la que se propone un espacio a ser recorrido y ocupado por el visitante mediante un esquema definido a priori, modelo aplicado en la mayoría de los proyectos seleccionados en *Patio efímero 2022*, en realidad *Trazo al aire* va más allá al crear una forma de intersubjetividad y enunciación colectiva a partir del encuentro y del

diálogo. Y aunque la obra conserve cierta sustancialidad en su forma, esta configura un espacio de intersubjetividad con cierta apertura. Esta apertura de la obra se manifiesta a partir de su cualidad matérica, es decir la tierra, que puede ser modificada por el espectador, pero también por todos los elementos relacionales que generan un vínculo. En este sentido, la instalación deja de ser únicamente un espacio por recorrer para convertirse en un momento por experimentar.

Sumado a esto, la obra deja cierto grado de indecidibilidad toda vez que la transmisión directa de un mensaje se interrumpe en el momento del diálogo con el espectador y de su intervención en el espacio. Es decir, el mensaje, configurado a priori, definido por la idea de superar las fronteras y representado a través del símbolo de las aves de barro, es parcialmente interrumpido cuando el espectador genera su propio discurso a partir de las herramientas que la obra da. Con base en esto, el ejercicio de poder, entendido como la transmisión de lo idéntico, se detiene precisamente porque dentro de la obra se hace factible la idea del espectador como interprete activo de la obra. El visitante se relaciona con la obra en un sentido profundo al relacionarla con su propia experiencia de vida gracias a la pregunta detonante *qué fronteras te gustaría superar* y así dando respuesta a esta pregunta, asociando y disociando lo que ve con lo que ha vivido, no hay punto de partida privilegiado sino un cruzamiento de puntos de partida, como diría Rancière, o un espacio de igualdad donde el sentido se construye de manera colectiva.

Trazo al aire se revela así como un ejercicio de amabilidad. La obra supera las características propias de la instalación tradicional para configurar un espacio relacional en el que la autoridad de los artistas y de la obra se borran. Con esto las

artistas se repliegan para actuar más bien como moderadoras del diálogo que surge a partir de la obra. La obra adquiere cierta apertura a lo impredecible del encuentro con el visitante, adopta una naturaleza efímera, ya no solo como un espacio que desaparecerá al final de la exposición, sino como una forma en constante cambio por la acción del espectador. Y finalmente desaparece la oposición rígida entre el autor, la obra y el espectador; como si la propia forma del ejercicio artístico representara la idea de la migración y la superación de las fronteras. La metáfora del ave ¿Qué mejor símbolo para hablar de amabilidad? En una amistosa deslimitación, el ave se convierte en flor y la flor en ave (Byung Chul Han, 2019).

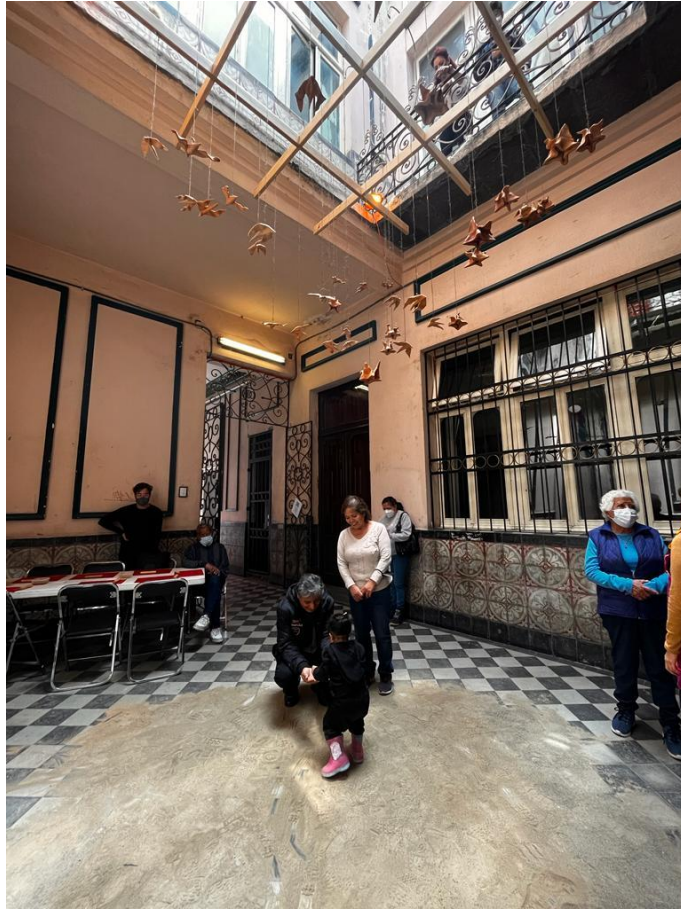


Imagen 6: Trazo al aire. Instalación. Casa Chargoy, Puebla. 2022. Fotografía cortesía de las artistas.



Imagen 7: Trazo al aire. Taller de barro. Casa Chargoy, Puebla. 2022. Fotografía cortesía de las artistas.

¿Cómo unir las paralelas? El juego como dispositivo

En el año 2019 se presentó la exposición *If i get paid for all my emotional work* en la galería Proceso Abierto en Cholula, Puebla. La exposición reunió obra de mujeres artistas emergentes que buscaban, a través de una diversidad de técnicas y formatos, abordar el tema del afecto desde distintos puntos de vista. Dentro de las propuestas mostradas en el marco de este proyecto la artista poblana Majo Benítez¹³ presentó la obra titulada *¿Cómo unir las paralelas?* Un ejercicio artístico que llama la atención por el vínculo que crea con los espectadores.

La obra consiste en dos líneas paralelas pintadas con pintura vinilica negra sobre el suelo y a través de las paredes del patio de la galería y un texto que invita a los espectadores a unir ambas líneas con su cuerpo, ver *imagen 8*. Además, el ejercicio también continuó de manera digital a través de historias de Instagram en las que la artista proponía intervenir una fotografía de estas dos líneas paralelas a través de imágenes, GIFs o dibujos, ver *imagen 9*. La obra plantea un ejercicio afectivo a través del cual se pueden reconciliar o unir dos líneas paralelas que funcionan como metáfora de las relaciones y los vínculos humanos y como analogía de aquellas

¹³ Majo Benítez es una artista visual nacida en la ciudad de Puebla en 1996. Estudió la Licenciatura en Arte Contemporáneo en la Universidad Iberoamericana de Puebla y una Maestría en Artes Visuales en la UNAM. De 2017-2020 fue miembro activo de Interacciones, proyecto de vinculación de arte joven en Puebla con distintos agentes del arte contemporáneo local. Su obra se ha expuesto en distintas muestras colectivas en Puebla, CDMX entre las que destacan Salón Puebla, (Galería del Palacio Municipal, Puebla, 2019), *If I got paid for all my emotional labor* (Proceso Abierto, Cholula, 2019); así como la edición 2020 de Franziska: Encuentro de imagen en movimiento (formato híbrido online-Estudio Marte, CDMX). En 2021 fue parte de la selección del Simposio Latinoamericano de Arte Mediático Nodo Bogotá (Casa Museo Gaitán, Bogotá, Colombia). Cuenta con una residencia en el Laboratorio de Telepresencias de Munive Arte Contemporáneo (Tlaxcala, 2021). De manera individual cuenta con las exposiciones: *Tiempo fuera*, en Impronta Lab Taller, (Cholula 2019), *Estrategias de colocación* en Munive Arte contemporáneo, (Tlaxcala, 2020) y *Compartir el silencio* en Proyecto Táctica (Cholula, 2021). Actualmente cursa la Maestría en Artes Visuales en la FAD-UNAM y es becaria del PECDA Puebla 2021 en la categoría de medios alternativos.

otras separaciones que se asumen como inamovibles. El cuerpo, en este caso, funciona como un medio de comunicación a través del cual surge el vínculo entre dos cosas que en un principio estaban destinados a nunca unirse.

¿Cómo unir las paralelas? Se presenta como un ejercicio lúdico que permite que el espectador se convierta en participante al activar la pieza mediante su cuerpo. De esta forma, la artista propone un dispositivo y una instrucción a partir de la cual deja cierto espacio a la indeterminación para que el visitante se desenvuelva libremente para unir las líneas. Siguiendo el principio del juego interactivo la obra contribuye a la creación de un espacio de relaciones y a la apertura de posibilidades en el que los visitantes colaboran en la construcción de la obra de arte. Más aún, en el que el participante se convierte en parte constitutiva de la forma artística. Si recuperamos las formulaciones de Bourriaud vemos como éste tipo de obra recupera el modelo del programa activo para efectuarse o reproducirse a partir del idea fundamental de la interacción (Bourriaud N, 2008). En este sentido, podemos decir que la obra se plantea como un programa relacional interactivo que permite unir individuos como líneas paralelas conectadas a través de un cuerpo.

La obra aunque en un principio define perfectamente un dispositivo y una instrucción, deja un espacio de apertura y movilidad que permite que el visitante sea parte de la forma. De esta forma, el espectador adquiere cierto poder creativo sobre la obra, de modo que, aunque la obra parece definida completamente desde un principio a través de la instrucción, en realidad esta instrucción se manifiesta más como un detonante que de un modo imperativo. De esta forma se reduce el poder

autoritario ejercido por la obra y la artista y se plantea el objeto artístico como una formación efímera susceptible a la manipulación del espectador.

La noción de interacción es importante dentro de este proyecto pues constituye su contenido conceptual y su modelo formal. De esta forma, vemos como lo interactivo plantea lo transitivo en el objeto artístico, es decir su condición efímera, pero también plantea la idea de generar relaciones con el otro. Esta última idea se manifiesta en un primer momento como metáfora al unir ambas líneas paralelas a través del cuerpo que funciona como puente de comunicación, pero también en un segundo momento, más profundo, en el que la obra genera un espacio relacional en el que los visitantes juegan e interactúan, conviven y ocupan un espacio en común. Por otra parte, lo interactivo instituye una especie de expropiación del objeto cultural. La forma del objeto, como diría Burriaud (2008), "sólo puede nacer de un encuentro entre dos planos de la realidad" (p.25), siguiendo esta lógica, la obra plantea un modelo expropiador en el que la forma es dinámica y se inscribe cada vez con la participación del espectador. En otras palabras, lo interactivo del dispositivo propone una redistribución de las formas, en la que el artista deja de ser dueño del objeto artístico determinado y cerrado. Así, el espectador, a través de su cuerpo, de una imagen, una *selfie*, un meme o un GIF, ejerce su capacidad común de componer su propia obra, rehaciéndola a su manera. Ya no hay forma privilegiada sino tantas formas como espectadores hay.

El juego planteado por las paralelas de Majo Benítez no es pues un juego normatizado, aunque conserve aun una dirección preestablecida a partir de la frase "use su cuerpo para unir las líneas", sino que propone más bien un juego libre

abierto a la espontaneidad, la creatividad y la cooperación; con una normatividad mínima el espectador se deja llevar bajo la mirada complaciente de su propia libertad. Por esta razón digo que la única instrucción del juego sobrevive como un simple detonante y ya no como un residuo de la autoridad de la artista.

Tomando en cuenta esta consideración, *¿Cómo unir las paralelas?* es una práctica amable toda vez que deja cierto espacio de indeterminación en su forma, reduciendo la autoridad del artista como creador y eliminando la estructura substancial del objeto; lo que a su vez permite que el espectador se apropie de la obra e interrumpe la continuación de lo idéntico. Las paralelas de Majo Benítez se revelan como un ejercicio que estimula la libertad y la creatividad propia de los espectadores; que construye un espacio social indeterminado; como un juego libre, recreativo, en su doble sentido: “re-crear” y “recrear”, amable en todo caso, donde el juego se vuelve el principio de su eficacia política.



Imagen 8: ¿Cómo unir las paralelas? Majo Benitez. Proceso Abierto, Cholula, Puebla. 2019. Fotografía cortesía de la artista.

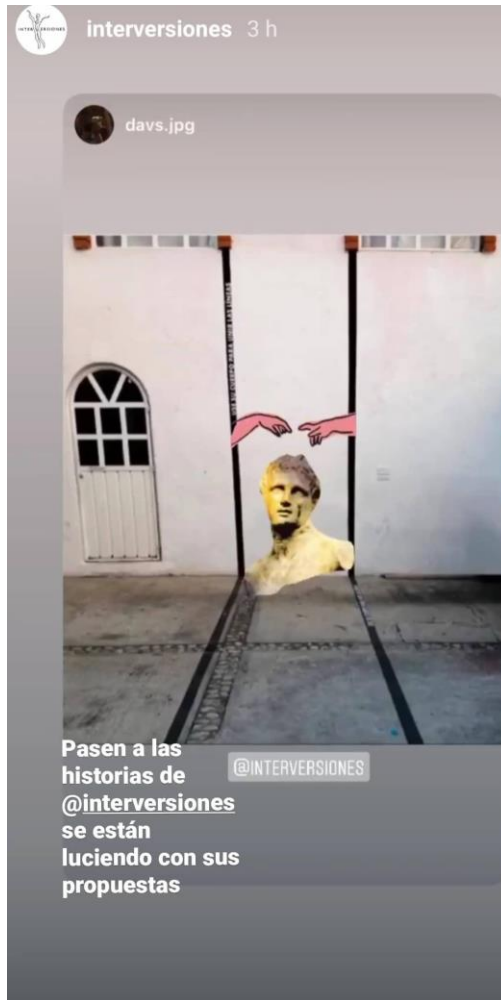


Imagen 9: ¿Cómo unir las paralelas? Majo Benitez. Intervención de fotografía a travez de historias de Instagram. Fotografía cortesía de la artista.

Conclusiones:

Así como para comprender ciertas manifestaciones artísticas contemporáneas necesitamos generar nuevas herramientas conceptuales que se adapten a los nuevos modelos y cualidades, para entender el valor político del arte contemporáneo es necesario distinguir los nuevos modelos de lo político que se formulan y las nuevas necesidades políticas que surgen en un contexto determinado. Este trabajo de investigación, por tanto, sigue esta lógica y pretende delinear un nuevo esquema a partir del cual se pueden realizar lecturas de determinados ejercicios artísticos contemporáneos que podrían integrarse dentro de la categoría del arte relacional.

El debate en torno a la validez política del arte relacional, sin embargo, no queda resuelto. Ya hemos comentado anteriormente los retos que supone definir el arte relacional a partir de las herramientas que nos brinda su autor, Nicolas Bourriaud, entre otras cosas, debido a la amplitud del concepto que es capaz, de acuerdo con su autor, de integrar manifestaciones artísticas diversas con cualidades, en muchos casos, contradictorias. En este sentido, resulta imposible definir los valores políticos del arte relacional sino a través del estudio particular de cada uno de los ejemplos; en otras palabras, no es posible generar un juicio general sino particular a cada una de las manifestaciones artísticas. No obstante, siguiendo cierta tipología logramos definir un tipo de arte caracterizado por su amabilidad que aunque no se limita a ejercicios artísticos que podríamos llamar relacionales, sí encuentran en esta categoría cierta propiedad. Más allá del criterio de coexistencia, que parecía en un primer momento definir la cualidad más importante del arte relacional y la validez de

su efecto político, la amabilidad, como característica de las prácticas artísticas, es propuesto mediante esta investigación como un atributo importante a tomar en cuenta al momento de analizar una obra de arte relacional y verificar su eficacia política.

A partir de un análisis de las características que presenta el arte contemporáneo y el esquema actual autor-obra-espectador, así como de la reflexión alrededor del concepto de amabilidad y de su valor en la constitución de comunidad, obtuvimos una herramienta que permite definir tres cualidades de la obra artística amable, a saber, su ausencia de subjetividad excluyente, su ausencia de substancia en la obra y su ausencia de poder. Estas características, como herramienta, permiten comprender ciertas manifestaciones artísticas contemporáneas desde el modelo intersubjetivo que plantean y además permite identificar e integrar ciertas obras bajo una nueva categoría: el arte como práctica amable. Esta categoría no es ajena al arte relacional sino que se puede integrar dentro de tipología ya planteada por Nicolas Bourriaud, específicamente bajo el orden de *lo amistoso y los encuentros*. Sin embargo, tampoco es exclusiva del arte relacional, pues, como podemos notar, estas tres cualidades del arte amable pueden aplicarse a obras que, por su naturaleza, no se integran bajo el régimen de lo relacional.

El arte como práctica amable, debido a su consonancia con los modelos políticos del arte, es eficazmente político. Las tres cualidades del arte amable suponen un conjunto de características que permiten una práctica emancipadora del arte, entre otras cosas porque se interrumpe la continuación de lo idéntico y se suspende el ejercicio de poder. Esto, por supuesto, no supone un único modelo de lo político

sino una posibilidad o una forma entre muchas de lo político en el arte. Con base en esto, podemos concluir que no todas las obras de arte relacional son eficazmente políticas pero sí lo son las que coinciden en su amabilidad. Esto confirma la necesidad de analizar de forma particular cada ejercicio artístico así como comprueba la imposibilidad de emitir juicios generales acerca de la eficacia política del arte relacional como movimiento estético.

En suma, de la investigación se obtiene que:

1. Se puede establecer un grado de correlación no causal entre el concepto de amabilidad abordado por Byung Chul Han y la estética relacional formulada por Nicolas Bourriaud.
2. El concepto de amabilidad tiene un valor político y social y es visible en la estética relacional como modelo propuesto por algunas obras de arte relacionales.
3. Bajo el concepto de amabilidad se pueden identificar tres cualidades de la obra de arte como práctica amable: la ausencia de subjetividad excluyente, la ausencia de substancia en la obra y la ausencia de poder. Estas cualidades tienen eficacia política toda vez que interrumpen la continuación de lo idéntico y suspenden el ejercicio de poder.
4. No todas las obras de arte relacionales son eficazmente políticas y es necesario realizar un análisis profundo y particular de cada práctica artística para generar un juicio. Así mismo, no todas las obras relacionales son amables, o presentan distintos grados de amabilidad dependiendo su correspondencia con las tres cualidades descritas anteriormente.

Bibliografía:

Aristóteles (1989) *La política*. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo LXXXIV. Bogotá, Colombia.

Barthes R. (1994) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Editorial Paidós. Barcelona

Benjamin W. (1972) *El autor como productor*. La cultura en México, núm. 547, suplemento de la revista Siempre!, núm. 997, México, agosto de 1972; pp. III-VII. Archivo: Bolívar Echeverría. Versión electrónica recuperada de:
http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/es/el_autor_como_productor

Benjamin W. (1989) *Discursos ininterrumpidos I*. Taurus. Buenos Aires.

Bishop C. (2004) *Antagonism and Relational Aesthetics*. OCTOBER 110, Fall 2004, pp. 51–79. Boston, Estados Unidos.

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

Byung Chul Han (2012) *La sociedad del cansancio*. Herder Editorial. Barcelona

Byung Chul Han (2015) *Filosofía del budismo Zen*. Herder Editorial. Barcelona

Byung Chul Han (2019) *Hegel y el poder. Un ensayo sobre la amabilidad*. Herder Editorial. Barcelona

Castoriadis C. (1993) *Transformación social y creación cultural*. En Comunicación: Estudios venezolanos de comunicación. Centro Gumilla -- Año 19, no. 81 (Ene.-Mar. 1993). Caracas

Derrida J. (1966) *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Chile. Recuperado de: <https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%ca1nea/Derrida/La%20estructura.pdf>

Eco U. (1992) *Obra abierta*. Editorial Planeta de Agostini. Barcelona.

Esposito R (2003) *Communitas, origen y destino de la comunidad*. Amorrortu. Buenos Aires.

Foucault M. (1998) *¿Qué es un autor?* Litoral. La función secretario 25/26. pp. 35-71. Argentina.

Guattari F (1996) *Las tres ecologías*. Editorial PRE-TEXTOS. Valencia, España.

Guattari F (1996a) *Caosmosis*. Ediciones Manantial SRL. Buenos Aires Argentina.

Lipovetsky G. y Charles S. (2006) *Los tiempos hipermodernos*. Editorial Anagrama. Barcelona.

Manrique P. (2020) *Hospitalidad e inmunidad virtuosa*. La Vorágine. Recuperado de <https://lavoragine.net/hospitalidad-inmunidad-virtuosa/>

Mouffe C. (2011) *En torno a lo político*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires.

Paz O. (1999) *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica. México.

Rancière J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Museo de Arte Contemporáneo; Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Rancière J. (2013) *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial. Buenos Aires.

Villalba D. (2015) *Eihei Dogen: Shobogenzo. La preciosa vision del Dharma verdadero*. Editorial Kairós. Barcelona, España.

Wright S. (2004) *The delicate essence of artistic collaboration*. Third Text, vol 18, no. 6,