

2016

## La actividad de las audiencias en los entornos artísticos contemporáneos: participación, reflexividad e interacción social

Laura Lopez Rivera

Follow this and additional works at: <https://rio.tamtu.edu/gmj>

---

### Recommended Citation

Lopez Rivera, Laura (2016) "La actividad de las audiencias en los entornos artísticos contemporáneos: participación, reflexividad e interacción social," *Global Media Journal México*: Vol. 13 : No. 24 , Article 2. Available at: <https://rio.tamtu.edu/gmj/vol13/iss24/2>

This Article is brought to you for free and open access by Research Information Online. It has been accepted for inclusion in Global Media Journal México by an authorized editor of Research Information Online. For more information, please contact [benjamin.rawlins@tamtu.edu](mailto:benjamin.rawlins@tamtu.edu), [eva.hernandez@tamtu.edu](mailto:eva.hernandez@tamtu.edu), [jhatcher@tamtu.edu](mailto:jhatcher@tamtu.edu), [rhinojosa@tamtu.edu](mailto:rhinojosa@tamtu.edu).

# LA ACTIVIDAD DE LAS AUDIENCIAS EN LOS ENTORNOS ARTÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS: PARTICIPACIÓN, REFLEXIVIDAD E INTERACCIÓN SOCIAL

**Dra. Laura López Rivera**

Posgrado de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México  
Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México (Noviembre 2015)

## **Resumen**

El presente texto reflexiona sobre la recepción de las audiencias en los entornos artísticos contemporáneos, en donde la diversidad de propuestas generan experiencias y acercamientos múltiples que rompen con los paradigmas contemplativos/analíticos del arte clásico y de las vanguardias. A partir del enfoque culturalista, con las propuestas teóricas de Stuart Hall y utilizando como pre-textos algunos proyectos culturales contemporáneos que han ubicado al público en novedosas formas frente a sus obras, se propone comprender procesos como la participación, la reflexividad y la interacción social. Al establecer estos abordajes que coadyuvan a valorar las producciones culturales a partir de nuevos paradigmas que se adecuan más a nuestra época, se intenta desmontar los esquemas de contemplación/análisis que son los que se habían fortalecido para proponer nuevas miradas y emplazamientos que concuerden con las nuevos proyectos culturales.

## **Palabras clave:**

Actividad de las audiencias, recepción, participación, reflexividad, interacción social, interactividad, apropiación.

## **Abstract**

This research analyses on the reception of the audiences in contemporary art environments, where the diversity of proposals generate multiple approaches and experiences that break with the contemplative / analytical paradigms of classical art and avant-garde. With a culturalist approach taken from the theoretical proposals of Stuart Hall and using as an outline some contemporary cultural projects that have placed the public in new ways against the artwork, the paper intends to explore processes such as participation, reflexivity and social interaction. The approaches to be discussed play a crucial role in the interpretation of cultural production through new paradigms, which are better suited to our times; therefore, we will try to dismantle the schemes of contemplation and analysis, which had been strengthened to propose a new perspective to match with the new cultural projects.

## **Key words:**

Audiences activity, reception, participation, reflexivity, social interaction, interactivity, appropriation.

*El arte pide a sus públicos tanto reales como potenciales que abran sus puertas y ventanas y que dejen que otros mundos entren en ellos. Raqs Media Collective.*

### **Introducción:**

El objetivo que guía esta reflexión es comprender la manera en que el arte contemporáneo genera escenarios en donde la participación, la reflexividad y la interacción social son procesos fundamentales para activar las piezas artísticas.

Mediante el diálogo entre dos ámbitos de conocimiento como los Estudios de Recepción Culturalistas y algunos planteamientos teóricos que vienen de los Estudios de Arte, se intenta crear una aproximación que reivindique la importancia de que los aportes de diversas disciplinas son fundamentales para indagar un objeto de estudio, ya que no hay una sola forma de hacerlo.

Concretamente, de los Estudios Culturales se retoma la idea de que cualquier acto interpretativo está influido por factores culturales. Es decir, la cultura se concibe como símbolos y signos que le dan al individuo una estructura que enmarca sus posibilidades de elección y apropiación de los mensajes. Los planteamientos que se han retomado de los estudios de arte están interesados en comprender los sistemas de signos de los textos para ubicar cómo opera la cultura.

Ambos enfoques analizan cómo los diversos códigos se relacionan en formas complejas. Si consideramos a los Estudios de Arte como el análisis de los signos y de sus sistemas, su aporte se sitúa en la forma como el texto produce el sentido. En el caso de los Estudios Culturales, en el análisis del contexto y la forma como éste influye en la significación. Ambas perspectivas ayudarán a analizar un proceso de comunicación, en donde los públicos son el punto de partida y en el que el arte contemporáneo es un pretexto ideal al proponer escenarios en donde las obras deben ser activadas.

### **Del arte de la representación al de la presentación:**

En la historia del arte y del conocimiento, el individuo siempre ha reflexionado sobre la relación que establece con el mundo. Esto

lo observamos desde la antigüedad, cuando Platón y Aristóteles desarrollan el concepto de arte como mimesis, concibiéndolo como reproducción exacta del mundo exterior. La idea del referente frente al espejo, en la cual el artista domina métodos para conseguir pinturas que copien mejor la realidad exterior y en la que parece haber una mirada carente de significación.

En términos generales y sin la pretensión de generalizar ni profundizar, sino sólo de ubicar al lector en un contexto que sirva como punto de partida, podríamos afirmar que en el arte clásico se plasmaban *representaciones*<sup>1</sup> de hombres, mujeres, objetos, paisajes, situaciones, entre otros, tratando de emular lo real. Cuando llega la fotografía, una tecnología que registraba la realidad y era capaz de embalsamar el tiempo, el arte tiene un giro, ahora podía darse a la tarea de experimentar con su lenguaje, ya que había un medio que registraba la realidad de una manera más exacta. La fotografía es el registro de la presencia de un objeto, como una huella<sup>2</sup>, no como una representación o al menos no como una representación que se desliga completamente del referente como lo hacían otras artes como la pintura.

Según Danto (2014, pp. 110) la fotografía empieza a desafiar el entendimiento de lo real. Surge con ello la confusión entre la verdad óptica que se vincula a la pintura y la

<sup>1</sup> Vale la pena hacer referencia a la importancia que la representación tiene como un proceso en donde se produce el significado y se intercambia entre los miembros de una cultura (Hall, 1997).

<sup>2</sup>Para profundizar en la temática se recomienda consultar: Dubois, P. (1986). El acto fotográfico: de la representación a la recepción. Barcelona, Paidós. Específicamente el capítulo: "De la verosimilitud al índex. Pequeña retrospectiva histórica sobre la cuestión del realismo en la fotografía". Dubois desarrolla diferentes posturas sostenidas a lo largo de la historia en relación al principio de realidad. Habla de la fotografía como espejo de lo real, en la que el medio es una imitación perfecta de la realidad; la fotografía como transformación de lo real, en donde ésta es concebida desde el punto de vista técnico, estético y cultural; por último, de la fotografía como huella de una realidad, en la que como Walter Benjamín señala "(...) el objeto referencial captado, irresistiblemente, retorna (Dubois, 1986, p. 45).

verdad visual que se liga a la fotografía.

Esto significa que valiéndose de la cámara moderna, el fotógrafo detiene el movimiento, por lo tanto hace instantáneas (stills), con resultados que ni se encuentran ni podrían haber surgido en los retratos pintados (...) La instantánea muestra una verdad óptica, pero que no se corresponde a la verdad perceptual, es decir, que no corresponde a cómo vemos el mundo estereotipado (Danto, 2014, pp. 111).

Lo que Danto reflexiona es la forma como la cámara delata las limitaciones del ojo, nos muestra las cosas como si las viéramos desde la mirada de la lente. La cámara evidencia fenómenos que el ojo humano no puede captar<sup>3</sup>.

Gracias a invención de la fotografía se desarrollan las vanguardias y con ellas se exploran otras posibilidades en referencia al *relato*, es decir, en relación a las propuestas estéticas mediante las cuales se representan problemáticas interiores o en las que se daba una interesante reflexión sobre la luz, la pincelada, los colores y su forma de incidir en el mundo. El arte se desliga así de la función *mimética* de la realidad y se vuelca sobre la transformación de ella misma.

Es muy claro como en el abstraccionismo vemos que la superioridad de la pintura reside en no estar atada a la verdad, sino crear su propia verdad. Aquí la obra se desmaterializa, ya no hay contenido, no existe la relación mimética con la realidad. Ahora estamos frente a un dispositivo con el cual no sabemos relacionarnos, porque ya no opera la relación que establecíamos con el contenido del arte clásico o con el relato de las vanguardias.

A partir del arte pop la situación se complica. La estética de la repetición y reproducción, la cultura de masas y la vida cotidiana adquieren importancia. El objeto, como en las “Brillo boxes” (figura 1) de Andy Warhol se presenta como tal. Ahora el objeto es la obra, no hay *representación*, estamos frente a una *presentación*<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Recuérdese el famoso experimento de Eadweard Muybridge, quien intenta ver si los caballos al trotar dejaban en algún momento las cuatro patas en el aire.

<sup>4</sup> “Brillo boxes” se produce con madera copiando las mismas dimensiones del producto del supermercado y

---

se forra con un papel que a través de medios de reproducción logra el color y los motivos originales. La obra opera en la lógica del simulacro, en primera instancia porque simula ser una obra de arte, cuando lo que observa el público es únicamente una caja de detergente que se ha introducido al museo. En segundo lugar, “Brillo boxes” es una copia fiel de un producto, mediante la cual crea una hiperrealidad que funciona como si fuera un detergente, cuando en realidad es una producción.



**Figura 1**  
 “Brillo boxes” de Andy Warhol  
 Stable Gallery, Nueva York, 1964.

En este camino que se ha delineado, observamos que las mismas obras con sus estructuras en *determinación*, han generado escenarios que posicionan a los públicos de muy diversas formas. Es fundamental aclarar que se habla de determinación y no de determinante, ya que se concibe como un

proceso en constante reconfiguración, nunca terminado y con posibilidad de ser interpretado y apropiado de muchas maneras. Podemos observar 3 tipos de relaciones con las obras, cada una de ellas surge de un contexto de producción específico:

RELACIÓN DE MÍMESIS (obra -referente)	RELACIÓN DE SIGNIFICACIÓN (obra- concepto)	RELACIÓN DE APROPIACIÓN (obra-contexto)
Arte clásico: estética de lo material	Arte de las vanguardias: estética del significado	Arte abstracto, Pop, y Contemporáneo <sup>5</sup> : estética de la presencia
Registro de la realidad	Procesos de significación	Presentación: aquí y ahora
Una obra de arte debe imitar a la realidad	Una obra de arte debe significar	Una obra de arte no debe significar, sino ser.
Privilegia contenidos	Privilegia relatos	Privilegia conceptos
Desarrolla la contemplación	Desarrolla la interpretación	Desarrolla la participación, reflexividad e interacción social

**Cuadro 1**  
 Relación mimética, de significación y de apropiación  
 Elaboración propia

<sup>5</sup> Definir al arte contemporáneo es una labor compleja. Retomando algunas de las 11 tesis del Dr. Cuauhtémoc Medina (2013) observamos que no hay un acuerdo en relación a cuándo surge o si es lo que se desarrolla después de la modernidad. Tampoco se establece si se trata de un arte que implica una recepción diferente en la cual hay una estructura dialógica que articula diferentes discursividades o si existe una industria deslocalizada en donde “prósperos individuos actúan en una nueva economía de servicios prestados por artistas, curadores y críticos que tienen la habilidad de proveer la apariencia de lo contemporáneo” (Medina, 2013).

Medina (2013) señala su alienación con el consumo y la cultura masiva. Por lo que el discurso que “todo se vale en el arte contemporáneo” opera sólo en un sentido, ya que se desmonta cuando entendemos que: “Pese al borramiento de las delimitaciones de medios, destrezas y disciplinas específicas, existe un valor de radicalidad en el hecho de que las artes aparezcan fusionadas en un único tipo de práctica múltiple y que rechaza cualquier intento de especificación por encima de las micro-narrativas que cada artista o movimiento cultural producen en su desarrollo” (Medina, 2013, pp.8).

La *relación de mimesis* la podemos comprender a partir de la interacción que el público tiene con la obra a través de la *contemplación*, mediante la cual juzga su valor con base al parecido con la realidad. Los contenidos y sus estéticas son fundamentales y se supeditan a la representación de lo real.

La que hemos denominado *relación de significación*, funciona mediante los procesos de *interpretación*, en donde los relatos guían al receptor a establecer una relación entre la obra y el concepto. Hablamos de relato ya que la manera como se construye el mensaje es esencial para valorar la pieza. Recordemos la riqueza de las propuestas estéticas de las vanguardias.

Finalmente, es la relación de apropiación la que interesa, ya que desmonta y expande los paradigmas de recepción que habían determinado la manera de acercarnos a interpretar las obras. En ella, detrás del objeto —obra no hay nada, sólo la misma presencia, su propia existencia. En esta experiencia, el público siente la incertidumbre que sus marcos interpretativos construidos en relación con el arte clásico y las vanguardias dejan de operar. La relación con la obra frustra el acercamiento al que está acostumbrado. Escuchamos comentarios como: "dónde está el valor de esta obra, si únicamente ha introducido ese objeto al museo", o muy común también oír: "hasta alguien sin talento podría hacerla".

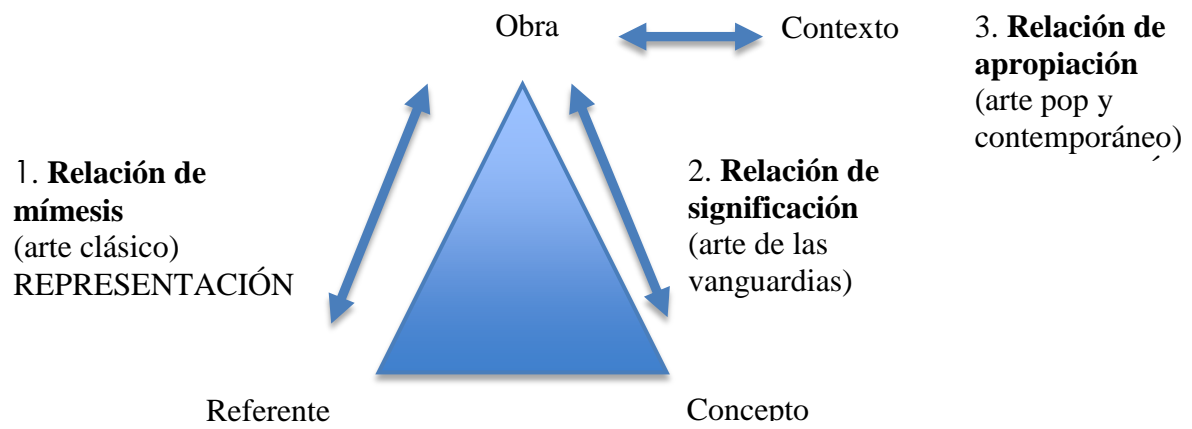
El objeto se desmaterializa, es decir, su valor ya no está en su estética y contenido. Es la manera como se vincula el objeto-obra al contexto lo que es fundamental. Como receptores pasamos de la relación de mimesis (obra-referente), a la de significación (obra-concepto) y finalmente a la de apropiación (objeto-contexto). El dilema está ahora en la presentación del mismo objeto como obra de arte.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Las columnas en donde se caracterizan estos tres tipos de relación que tiene el público con las obras es problemática, ya que plantea un escenario rígido que no siempre opera así. Es decir, no todo el arte contemporáneo por ejemplo, es estética de la presencia (aquí y ahora), también podemos ubicar productos culturales contemporáneos que son representaciones. Pero en términos generales, lo que se presenta en las columnas son tendencias que nos ayudan a distinguir una estética de la otra, sabiendo de antemano que a la vez que se permite

---

una distinción, también se corre el riesgo de simplificar y generalizar.



**Figura 2**  
**Relaciones entre referente, obra y concepto**<sup>7</sup>  
Elaboración propia

<sup>7</sup> La figura 2 tiene una enorme deuda con Charles Sanders Peirce en su concepción triádica del signo, conformada por el representamen, el objeto y el interpretante.

De esta manera, son tres los momentos que hemos tratado de comprender:

1. La relación de *mimesis* entre la obra y el referente
2. La relación de *significación* entre la obra y el concepto
3. La relación de *apropiación* entre la obra y el contexto

Cada uno de ellos implica una *codificación*, en donde la estructura de la obra establece condiciones posibles para sus lecturas. Así mismo, se ubican en una coyuntura<sup>8</sup>, dando paso a procesos de negociación.

Cuando nos referimos a la negociación, retomamos la concepción de Hall (1991), entendiendo un espacio simbólico en donde se condensan diversas tramas de significación, que establecen contradicciones, desequilibrios, estabilidades temporales, incertidumbres. Todas transformándose constantemente, en la lógica de la *modernidad líquida* a la que hace referencia Bauman (2003).

En estas relaciones que hemos construido, se ubican algunas tensiones que han sido fundamentales en la transformación de la relación obra-públicos. A continuación se señalan a partir un planteamiento lineal y binario, considerando que si bien la forma de presentarlos limita el entendimiento de la complejidad del proceso, nos provee un punto de partida para continuar la reflexión.

Podemos entender estas tensiones que definen la relación de la obra con sus públicos como movimientos pendulares que en ocasiones se balancean más hacia un lado que a otro, retroceden o se traslapan y van:

1. Del carácter intocable de la obra al carácter modificable
2. De la actitud contemplativa del público a la activa
3. De la experiencia individual del público a la colectiva
4. De la materialidad de la obra a la desmaterialización

<sup>8</sup> El concepto *coyunturas* se concibe desde la noción de Stuart Hall: "Una coyuntura es la descripción de una formación social como fracturada y conflictual a lo largo de múltiples ejes, planos y escalas en una búsqueda constante de equilibrios provisionales o estabilidades estructurales mediante una variedad de prácticas y procesos de lucha y negociación" (Hall, en Grossberg, p. 56).

La tendencia es hacia una mayor actividad por parte de las audiencias que se define como procesos en los cuales los públicos añaden su propia contribución al proceso creativo; es decir, co-crean, se apropian de las obras y las experimentan. Estas precisiones son fundamentales ya que el concepto de actividad ha sido problemático, dado que se puede hablar de muchos tipos de actividad y que todas las audiencias son activas de una u otra forma.

### **La actividad de las audiencias<sup>9</sup> en los entornos artísticos contemporáneos:**

Los espacios artísticos contemporáneos han generado múltiples posibilidades de apropiación para los públicos donde destaca en primera instancia la *incertidumbre*. Todo se vale, nada es fijo, no hay normas, todo cambia y se ajusta. Los lenguajes, las plataformas, las propuestas son *multidimensionales*.

Así mismo, es relevante plantear que los procesos artísticos y culturales son *hibridación*, en ellos se desdibujan fronteras entre géneros, lenguajes y disciplinas. Los espacios públicos y privados se confunden, la globalización se mezcla con la localidad, el arte es a la vez mercancía cultural y vida cotidiana.

En esta confusión, la destreza manual ya no es relevante, ha perdido fuerza, se ha fortalecido lo conceptual y la posibilidad de crear desde lo ya existente. Se habla de *apropiación* y *producción*, en lugar de creación y reproducción. El arte que había privilegiado la relación entre lo existente (realidad) y su imagen (representación), ahora utiliza la técnica y genera un espacio en donde los públicos co-crean, se apropian y experimentan:

1. Se desdibujan fronteras; por ejemplo, se confunde el momento de la producción con la recepción, la obra con el receptor y el artista, la vida del artista con la obra de arte, el arte con la tecnología, con el diseño, con la publicidad o con el activismo.

<sup>9</sup> A lo largo de esta reflexión, el lector podrá observar que se hace referencia indistintamente a audiencias, receptores y públicos. Cabe señalar que todos estos conceptos se están considerando como agentes de producción de significado, situados en prácticas cotidianas contextualizadas en la cultura.



2. La experiencia artística se da en la interacción social y/o en la interactividad con la obra, no en su contemplación o en su interpretación.
3. El receptor añade su propia contribución al proceso creativo de la obra, pero de una manera diferente. A veces, ubicándose en los espacios simulados y generando experiencias múltiples, en otras ocasiones siendo parte de la obra o creándola colaborativamente.
4. La relación del receptor con el artista se modifica y pasa a ser una conexión de igual a igual, en lugar de serlo con un “iluminado”.
5. Hay una tendencia a que las obras construyan escenarios desconocidos e impredecibles para el receptor.

Al estudiar a los públicos en su relación con los productos culturales contemporáneos, lo hacemos ya no tan sólo en su fase receptiva, ubicando qué tan activos o pasivos son frente a la obra, sino comprendiendo qué significa su actividad y cómo se experimenta. Al analizar las diversas formas en que nos

situamos antes la piezas, observamos que se expanden las posibilidades de las audiencias. Podemos operar como co-creadores, apropiadores y/o experimentadores.

En primera instancia el caso de los co-creadores lo situamos en el arte participativo, en donde la audiencia construye la obra en colaboración. Encontramos el performance, el *Net Art* o arte en la red, el arte relacional y los espacios que se diseñan en los museos y galerías para que el público colabore en la creación de la obra. Es la *inteligencia colectiva* de Pierre Levy (2007), que refiere a la idea de poner los recursos de amplios colectivos al servicio de las personas y de los pequeños grupos y no a la inversa.

Un ejemplo de este tipo de participación es la obra de Yayoi Kusama “Obliteration room” (figura 3), en donde la artista japonesa crea un espacio amueblado, completamente en blanco. Se invita al público a intervenir la pieza pegando unos puntos de colores. Al cabo de algunas semanas, la obra se ha transformado.



**Figura 3**  
“Obliteration room” de Yayoi Kusama  
Queensland Art Gallery, 2011

Otro proyecto más sencillo (figura 4) es el de una galería en Chelsea (Manhattan) en la cual se invita al público a contribuir a partir de dibujos que se elaboran en pequeños papeles de colores (*post-it notes*) que se van pegando en la pared-lienzo. Este proceso opera como

el texto en la red de Pierre Levy (1997), una estética hipertextual, conformada de fragmentos que se conectan para crear un proyecto abierto, que se está autoconstruyendo.



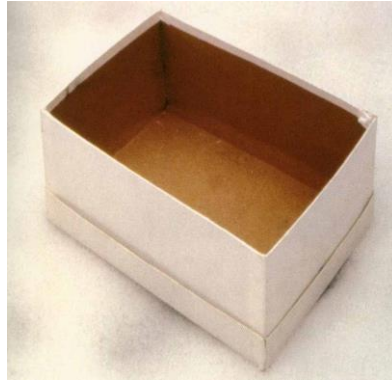
**Figura 4**  
“The art World and its discontents”  
Chelsea Manhattan, 2013

Por otro lado, ser apropiadores implica la recreación o re-contextualización de la obra. Ana María Guasch (2009) explica que la imagen apropiada se manipula para vaciarla de su significado original. De esta manera, la imagen apropiada se hace opaca y frustra nuestro deseo de transparencia como receptores, por ello, parece incompleta y debe ser descifrada en otro contexto. Tomemos la pieza de Sherrie Levine, en la exposición *Pictures* en Nueva York en 1977, en la que re-fotografió la serie de Walker Evans sobre los granjeros en Alabama para apropiarse sus imágenes y darles otro sentido diferente al que tenían cuando fueron registradas en 1936. En esta lógica, Levine oscurece el significado original, que para Evans era registrar una realidad cruda en la época de la depresión económica estadounidense. El valor de la obra de Levine no está en haber registrado este momento, sino en re-contextualizarlo, haciéndolo accesible a un público en 1977. Así, se expanden las posibilidades de recepción, el público de 1977 se apropió de la obra y la re-contextualizó.

Tomemos otro ejemplo, un objeto de la realidad es llevado a un contexto que no le corresponde, la famosa “Caja de zapatos vacía” (figura 5) del mexicano Gabriel Orozco. La pieza provoca incertidumbre ante un público que se pregunta si una caja de zapatos es una obra de arte o no, por el hecho de ser llevada a un espacio sacralizado

como el museo. Lo interesante está en pensar si por ello el objeto opera como obra artística. Orozco se ha apropiado de un objeto de la realidad cotidiana y lo ha resignificado al llevarlo al museo. El público al encontrarse frente a una pieza que se ha vaciado de su significado original debe descifrarlo en otro contexto<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Sobre la pieza, Pobocha y Byrd (2014) argumentan que: “La caja articula claramente el espacio y esto es crucial para entender esta obra en particular junto con la concepción que Orozco tiene sobre la escultura en general. Su preferencia por los objetos cotidianos deriva de su capacidad única de intensificar la lectura del espacio y el volumen. (...) Orozco depende del conocimiento casi innato que los espectadores tienen del objeto para hacer del espacio alrededor (el espacio no ocupado por la escultura) el foco de la atención”.



**Figura 5**  
“Caja de zapatos vacía” de Gabriel Orozco  
Bienal de Venecia, 1993.

Por último, ser experimentadores implica pensar en la obra como un dispositivo o pretexto para que el público interactúe. Relacionados con la tecnología y la creación de artefactos, aunque no necesariamente determinados siempre por ellos, estos espacios generan experiencias personales, múltiples y sitúan a los públicos en entornos lúdicos, de realidad aumentada, de inmersión, de interacción social, en piezas que son

performances e instalaciones. Un ejemplo es la obra del brasileño Ernesto Neto (figura 6), quien diseña un tipo de escultura-arquitectura que sirve como pretexto para que el público interactúe con ella y experimente su propio cuerpo, a través de habitar las obras, sentirlas, tocarlas, olerlas. Rompe con el acercamiento contemplativo y analítico/reflexivo del arte clásico y de las vanguardias.



**Figura 6**  
Instalación de Ernesto Neto

Estas tres formas diferentes de aproximación a las obras: co-creación, apropiación y experimentación, nos ayudan a entender la actividad de las audiencias en los entornos de productos culturales contemporáneos y nos hacen re-pensar la

recepción que relega la contemplación y el análisis para orientarse a procesos como la participación, la reflexividad y la interacción social.

### 1. Participación.

Tratar de comprender la noción de participación se convierte en una tarea compleja ya que son diversas las formas como participamos con las piezas artísticas. En términos generales, se piensa al público situado en un contexto cultural específico, interpretando la obra, interviniéndola y/o utilizándola como pre-texto para la interacción social.

En el arte contemporáneo hemos ubicado un cambio fundamental en la manera como el público se apropia de las piezas. La implicación del receptor es cada vez mayor, incluso llega a ser parte del proceso creativo de producción. Ha pasado de ser intérprete de una obra cerrada a un co-creador de una obra abierta en permanente configuración<sup>11</sup>. A su vez, hay una tendencia cada vez más acentuada a que la obra pase de ser intocable e irrepetible a ser modificable y siempre en construcción. Observamos un desplazamiento de lo que en este texto se nombra como modelo de participación al modelo de co-creación.

---

<sup>11</sup> Al lector interesado en el tema se le sugiere remitirse a las siguientes obras (se enlistan ediciones recientes):

1. Eco, U. (1990). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Ariel
2. Barthes, R. (2012). *Mitologías*. Madrid: Editorial Biblioteca nueva.
3. Hall, S.(Edit.). (1997). *Representation: cultural representation and signifying practices*. Londres: Sage Publications.

	<b>Creadores</b>	<b>Obras</b>	<b>Participación de los Públicos</b>	<b>Significado</b>
<b>Modelo de participación</b>	-La obra es creada con la pretensión de ser comprendida por parte del público.	-La obra está terminada y no es modificable.	- La obra guía la interpretación del público. -Se establece claramente la distinción entre el creador, el público y la obra.	-El significado se construye a través de la negociación entre el texto y las audiencias
<b>Modelo de co-creación</b>	- La obra es un entorno inacabado que debe ser co-creado por el público.	-La creación de la obra no se limita a su momento de realización por parte del artista. La pieza artística es un entorno inacabado.	-El público activa o re-construye la obra, llegando incluso a modificar su materialidad <sup>12</sup> . -Se confunden los papeles entre el creador, el público y la obra.	-El significado se construye en la co-creación de la obra por parte del público.

**Cuadro 2**  
 Modelos de participación y co-creación  
 Elaboración propia

<sup>12</sup> Pensemos en el performance, en donde el público se constituye como la materialidad de la obra. O en el caso del *Net Art* en la que cada colaboración modifica la obra.

En el tránsito del modelo de participación al de co-creación cada vez es más frecuente observar que el público no es un contemplador pasivo, se convierte en un generador de mensajes que asume un rol activo frente a las contradicciones y conflictos generados por el sistema. Los entornos actuales le dan la posibilidad no tan sólo de desarrollar un proceso de crítica ante las piezas, sino también de intervenir en el espacio público o virtual.

Este planteamiento se comprende a partir de algunos conceptos como la *autocomunicación* de Castells<sup>13</sup> o la *condición comunicacional* que describe Guillermo Orozco (2014), como posibilidad de transitar del papel de consumidores (pasivos e interactivos) al de productores creativos (generadores de información) y luego al de emisores multimedia y transmediales<sup>14</sup>.

Puede implicar asimismo la capacidad para generar información y organizarse en acciones colectivas para resistirse<sup>15</sup> al orden establecido. Los públicos utilizan y desarrollan con sus propios medios formas de retar las representaciones políticas del *mainstream* y generar oportunidades alternativas de intervención.

Una experiencia interesante es “Ciudad Huerto” en “El Matadero” (Centro de creación contemporánea, en Madrid). Es un proyecto colaborativo que tiene como objetivo crear y coordinar un programa de aprendizaje y acción para los huertos comunitarios y urbanos de Madrid, se desarrolla durante 2015. “Se trata de un movimiento plural, diverso, descentralizado, democrático, democratizador, propositivo, que surge desde abajo, desde lo vecinal y asociativo para reivindicar nuevos modelos de uso de lo público y nuevos modelos de relaciones en los barrios” ([www.mataderomadrid.org](http://www.mataderomadrid.org)).

---

<sup>13</sup> Para Castells (en línea) : “La emergencia de la autocomunicación de masas desintermedia a los medios y abre el abanico de influencias en el campo de la comunicación, permitiendo una mayor intervención de los ciudadanos, lo cual ayuda a los movimientos sociales y a las políticas alternativas”

<sup>14</sup> Entendido como el tránsito a diversas pantallas y plataformas.

<sup>15</sup> Para Jenkins (2006) la resistencia es un activismo que va de la cultura participativa, ligada a la cultura popular, a una participación pública, la de la esfera pública.

Este tipo de intervención social requiere de redes sociales, situadas en espacios geográficos y/o virtuales, que son utilizadas para organizarse, para resistirse a lo establecido, para generar propuestas. Son proyectos que en general se construyen al margen de las instituciones y con base en los valores e intereses de los ciudadanos. En este sentido, se ha trasladado el concepto de ciudades inteligentes al de ciudadanos inteligentes, son ellos y no los gobernantes los que diseñan el espacio público, señalan sus problemáticas, generan ideas para vivir una ciudad mejor.

Otra forma de entender la participación es a través de la relación que establecen los públicos con la obra, a la que se le nombra interactividad. La interactividad implica cosas muy variadas, desde la lectura de un texto, la contemplación de una pintura, la participación en la creación o producción<sup>16</sup> y el activismo social, entre otras. En todas ellas el autor crea y al lector concreta una obra, en un acto de creación y co-creación.

En este contexto interesa expandir esta noción y resaltar la interactividad que rompe con paradigmas establecidos, en donde gracias a la actividad de las audiencias se borran los límites entre la obra, el artista y el público y en la cual se establece una relación dialógica de manera que las acciones de los públicos dan forma a la obra. La obra no existe si no hay alguien interactuando con ella.

Para ejemplificarlo tomemos la pieza de Marina Abramovic “512 horas” que se presentó en la *Serpentine Gallery* de Londres en 2014, en donde se generan espacios de interactividad e interacción social, en los cuales se deshacen los límites entre obra, artista y audiencia. El proyecto “se situó en una escenario vacío y en blanco, sin ventanas, de tal manera que no se pudiera mirar al exterior. A los asistentes se les despojaba de cualquier objeto personal, de esta forma se introducían en la galería perdiendo la noción de tiempo y sumándose a las demás personas que estaban colaborando. Un equipo de asistentes, junto a Abramovic,

---

<sup>16</sup> Se está separando la creación de la producción con el ánimo de distinguirlos como actividades en las cuales, la primera implica un proceso que parte de la nada y la segunda como uno que toma un texto ya existente que se apropia o que es un registro o reproducción de medios tecnológicos.

guiaban al público a diferentes puntos de la sala e invitaban a desarrollar diversas actividades. Una de ellas consistía en situarlos en una tarima en donde compartían el espacio, en silencio y con los ojos cerrados, con varios más que habían sido elegidos. Después de la visita se le solicitaba

al público que registrara su experiencia y este material se subía a la Red con el nombre de *video diarios*. En esta obra el público se convirtió en el cuerpo performático, dentro de un espacio cercano a la nada. Se requería de su participación para construir la obra.



**Figura 7**

“512 horas” de Marina Abramovic  
Serpentine Gallery , Londres, 2014

## 2. Reflexividad.

Una pieza artística no debe ser únicamente un mensaje, por más crítico que éste sea. Tiene también que orientar al individuo a que ubique su propia subjetividad, de tal manera que pueda observar lo que implica su papel como receptor.

Bajo esta perspectiva, las obras o productos culturales son un pre-texto para reconocernos o diferenciarnos de los demás, para encontrarnos a nosotros mismos, para darnos cuenta si estamos excluidos o no en esta organización del mundo. Para ser conscientes de cuáles son los elementos que se visibilizan y cuáles se dejan fuera, cuáles se distorsionan o se esconden, para cuestionarnos quiénes crean las formas de mirar, quiénes se excluyen y desde dónde se observa. Son un motivo para comprender el proceso mediante el cual significamos nuestro mundo.

La mirada es una construcción individual y social que ha surgido en la comunicación, en nuestras prácticas domésticas, determinadas en parte por las propias nacionalidades, géneros, edades, clases sociales, entre otras. Además, nuestra mirada construye al mundo en el que vivimos, por ello es fundamental

comprender que mirar no implica únicamente observar al objeto, sino sobre todo mirarnos mirando este objeto, influyendo en nuestro propio contexto (Ibáñez, 1991).

Como audiencias podemos experimentar y hacer consciente este proceso frente a algunas piezas artísticas. Tomemos como ejemplo las imágenes de Cindy Sherman. La artista se fotografía a sí misma asumiendo múltiples roles de mujeres y ubicándose en diversos escenarios que construye para caracterizarse, con el objetivo de explorar la amplia gama de roles femeninos y su complejidad. Confronta de esta manera la mirada de un público que ubica que es ella misma simulando ser otra. La audiencia crea así una relación con la artista fotografiada (Sherman, artista neoyorquina), con el personaje que representa y sus escenarios y más importante con el proceso de simulación<sup>17</sup> que se evidencia al ser

<sup>17</sup> Para Baudrillard (1978), los simulacros son: “aquellos elementos que, según la metáfora de Borges, hacen emerger un mapa (modelo virtual) por encima del territorio real. Ese mapa (o modelo virtual), construido por la sucesión de simulacros, llega a suplantar a la realidad, dando lugar a la hiperrealidad. Según esto, y dado que la realidad se extingue bajo las brumas del modelo virtual, ya sólo quedan los

conscientes que lo que tenemos enfrente es la misma artista que escenifica, a la manera del cine, un personaje que no es ella pero que opera como real en ese contexto.

El público se convierte en un *sujeto reflexivo* cuando tiene conciencia de que mira desde su propio contexto estas identidades múltiples femeninas que circulan, que están enmarcadas en una cultura dominante. Las imágenes confrontan su mirada y pueden activar los procesos reflexivos al negociar estas historias con la suya. La identificación y la diferenciación operan como elementos esenciales en este proceso.

Ante la obra de Sherman uno percibe que en esta diversidad de mujeres que protagoniza en sus fotografías están representando los valores femeninos que privilegia la sociedad occidental, ya que aún la periferia se construye desde el centro.

El sujeto reflexivo ante las fotografías de Sherman funciona estableciendo esta relación: me miro mirando a esta mujer (Sherman como artista) que mira a las demás mujeres (Sherman escenificando su papel) y con ello me identifico/diferencio para ubicarme en el mundo, distinto al otro pero a la vez igual.

---

simulacros” (Baudrillard, 1978, p. 7).





**Figura 8**  
Cindy Sherman  
MOMA, Nueva York, 2012

Se tiene el convencimiento que el arte contemporáneo necesita cada vez más un receptor implicado con las obras y comprometido con su propio proceso de recepción, un público reflexivo. El hecho de que todo conocimiento está situado nos alerta sobre la importancia de conocer desde dónde miramos, cómo miramos y por qué lo hacemos de esa manera.

### 3. Interacción social.

La sociedad actual está caracterizada por organizaciones sociales que tienen mejor interconexión gracias al avance de las tecnologías de comunicación. Ante este desarrollo tecnológico, se observan sin embargo menores capacidades comunicativas entre los individuos. Como afirma Byung-Chul Han (2014), vivimos en la *sociedad del enjambre*, conectados coexistiendo pero conviviendo cada vez menos. Ante esta preocupación, el arte intenta plantear un espacio en donde la obra se convierta en un pre-texto para las relaciones sociales.

Esta idea está sustentada en el concepto de *arte relacional* de Bourriaud, quien en 1989 publicó en Francia su libro “Estética relacional”. El autor plantea que el arte relacional ha surgido en un escenario muy particular, en donde una serie de situaciones configuraron una coyuntura que posibilitó su desarrollo. Esta coyuntura está caracterizada por: la caída del muro de Berlín, el desarrollo de las tecnologías de comunicación, el giro

conceptual en el arte<sup>18</sup>, el cuestionamiento de la oposición entre el artista y el receptor, la vinculación del arte a la vida cotidiana y la importancia que tomaron en el medio artístico las reproducciones y copias (Costa, en Belenguer y Melendo, 2012, p. 91).

La concepción de un artista iluminado que crea una obra y con ella alumbra a los demás ha dado paso a un arte en donde lo esencial son las relaciones humanas. “Una forma de arte cuyo punto de partida es la intersubjetividad y que tiene por tema central el estar juntos, bregando por la elaboración colectiva de sentido” (Melendo y Berenguer, 2012, p. 91).

Las obras del llamado arte relacional producen espacios de diálogo, en ellas los seres humanos se aproximan y establecen vínculos. Como lo plantean Belenguer y Melendo (2012 p. 93):

Desde esta perspectiva, procurando la apertura al diálogo, las obras producen espacio-tiempos relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas y generan esquemas sociales alternativos, modelos críticos de construcción de las relaciones amistosas. La utopía se vive hoy en la subjetividad de lo cotidiano.

<sup>18</sup> El giro conceptual refiere a la trayectoria de desaparición del objeto artístico y de su representación tangible en favor del concepto.

Un proyecto cultural que construye relaciones amistosas es el de Rirkrit Tiravanija. El artista convierte la Galería 303 en Nueva York en una cocina en la que prepara curry tailandés y arroz y lo sirve al público que se convierte en su comensal. La instalación crea un espacio para las redes sociales “in situ”, las personas más que contemplar la obra, son parte de ella, participando de una experiencia que crea un espacio alternativo de relaciones humanas.



**Figura 9**

Rirkrit Tiravanija

Instalación que hace referencia a la experiencia de la Galería 303 en Nueva York  
Museo de Arte Moderno, Oslo, 2014

### **Reflexión final.**

Las experiencias de recepción en los entornos artísticos contemporáneos han generado mayor diversidad de apropiación simbólica que requiere re-pensar el esquema de receptor activo que operó en los años setenta, bajo el enfoque de los estudios culturales de Birmingham. Aunque la recepción es vista como una práctica compleja de producción de significado, algunas condiciones han cambiado de tal forma que nos han hecho pensar en otro tipo de acercamientos.

El significado que el público produce ante una obra no es único ni inalterable, cambia dependiendo de cómo se articula con una serie de valores y situaciones del contexto sociocultural, de la estructura del texto y del propio momento de recepción. Por ello, el acto de significación no se realiza de manera aislada, sin entender todo el campo de tramas de significación que están operando. Es decir, algo significa dependiendo de sus elementos y de acuerdo con las convenciones y reglas que rigen esta articulación. De

hecho, la forma como la obra se estructura, se vincula con otros elementos y sirve para delimitar su significado y de esta manera producir una lectura. Esto implica, como lo señala Stuart Hall (2014), que existe una tensión entre la relativa autonomía y la determinación de los mensajes.

El paradigma de codificación-decodificación de Hall llegó a ser muy influyente para los Estudios de Recepción Culturalistas, pero dado que en este momento los entornos mediáticos han generado otras prácticas comunicativas, como las que aquí se han analizado, requerimos contextualizarlo en otras dinámicas. La recepción se traslada de la trascendencia de conocer cómo se produce el significado, a partir de un producto cultural, en donde se separa al codificador del decodificador y se establecen relaciones de negociación entre dos estructuras diferentes de significación<sup>19</sup> (Hall,

---

<sup>19</sup> Recordemos el ya clásico paradigma de codificación-decodificación de Stuart Hall, que alude a la simetría o asimetría entre los códigos de

2004), hacia comprender las acciones como la participación, la reflexividad y la interacción social.

Es decir, con la concepción de las audiencias activas del enfoque culturalista se ponía especial énfasis a la manera como las audiencias *negociaban* el sentido de los textos. La articulación se da entre la audiencia y el texto. Ahora, los proyectos culturales contemporáneos requieren comprender el proceso de creación/co-creación, en el cual muchas veces se separa la obra, el público y el artista y se acentúa la importancia de la interacción social que se da entre los individuos al momento de la creación. El significado se construye en la participación de los públicos como co-creadores, apropiadores o experimentadores de la obra.

El público de proyectos culturales contemporáneos activa las obras para resignificarlas, usarlas y apropiárselas. Por ello, el proceso es deconstructivo: se manipula la imagen apropiada para vaciarla de su sentido, se opaca el sentido original y surge uno nuevo que deberá descubrirse, ya que el anterior no opera en el nuevo contexto.

Como se puede observar las obras contemporáneas son diferentes a sus antecesoras, las condiciones de recepción y consumo también. ¿Por qué seguimos pensando que los paradigmas que utilizábamos para juzgar el valor de la obra en el arte clásico y/o las vanguardias, también operan para los productos culturales contemporáneos? ¿Por qué seguimos consumiendo en los museos un arte de manera contemplativa y analítica únicamente? ¿Por qué creemos que lo artístico se encuentra solamente dentro de la institucionalidad de los museos? ¿Por qué no acabamos de comprender que el valor no está siempre en la materialidad de la obra, sino en su concepto o en la experiencia que provoca?

La reflexión gira en torno a entender cada

vez más que como sujetos participativos actualizamos las obras que son abiertas, en las cuales cada intervención revela un nuevo aspecto de ellas. Ya que las piezas no están limitadas al momento de su creación.

En comprender que ser un sujeto reflexivo implica la tensión entre la obra y nuestra forma de ser audiencias, que establecemos negociaciones entre nuestras propias tramas de significado y las de los productos culturales. Sin perder nuestra mirada, pero al mismo tiempo reflexionando que estamos frente a la del otro y que esto nos modifica.

Finalmente también significa situarnos como sujetos sociales que comparten sus subjetividades, que le dan sentido a su mundo a través de la comunicación con el otro.

Vistas así las cosas, quizá entendamos que el escenario artístico ha cambiado y tenemos la oportunidad de expandir su significado y nuestras experiencias como públicos para desmontar las concepciones anteriores, distanciarnos de la razón o del goce estético de la obra. Éste es el reto que como públicos nos presenta el arte contemporáneo

---

codificación y decodificación. "Los grados de asimetría, esto es los grados de entendimiento y malentendido en el intercambio comunicativo dependen ambos del grado de simetría y asimetría entre la posición del codificador-productor y la del decodificador-receptor y también de los grados de identidad/falta de identidad entre los códigos que se transmiten perfecta o imperfectamente, que dificultan o distorsionan sistemáticamente, aquello que ha sido enviado (Hall, 2004, p. 220).

## Referencias

- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. México: FCE.
- Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Editorial Sequitur.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos.
- Bourriaud, N. (2007). *Arte relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Belenguer, M.C. y M.J. Melendo. *El presente de la estética relacional: hacia una crítica de la crítica*. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 6, núm. 8, Bogotá, Colombia, 2012, pp. 88-100.
- Castells, M. *Comunicación, poder y contrapoder en la sociedad en red. Los medios y la política*. Recuperado el 12 de octubre del 2015.  
<https://telos.fundaciontelefonica.com/url-direct/pdf-generator?tipoContenido=articulo&idContenido=2009100116310137>
- Danto, A. (2014). *Qué es el arte*. Barcelona, México, Buenos Aires: Paidós.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós.
- Grossberg, Lawrence. (2006). “Stuart Hall sobre raza y racismo: estudios culturales y la práctica del contextualismo”. *En Tabula Rasa*. Bogotá, No.5: 45-65, julio-diciembre.
- Guasch, A.M. (2009). *El arte último del S.XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- Hall, S. (1991). “The local and the Global: Globalization and Ethnicity”. En: Anthony King (Ed.), *Culture Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Estados Unidos: Macmillan-State University of New York at Binghamton.
- Hall, S. (1997). (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.
- Hall, S. (2004). “Codificación y decodificación en el discurso televisivo” Recuperado el 20 de marzo del 2014.  
<http://revistas.ucm.es/inf/11357991/articulos/CIYC0404110215A.PDF>
- Hall, S. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*. Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador: Envió Editores.
- Han, B. C. (2014). *El enjambre*. Barcelona: Herder.
- Hernández Belver, M. y J.L. Martín Prada (s/f). “La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas”. Recuperado el 30 de enero de 2016.  
[http://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS\\_084\\_06.pdf](http://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_084_06.pdf)
- Ibáñez, J. (1991). *El regreso del sujeto. La investigación social de Segundo orden*. Santiago de Chile: Alfabetá Impresores.
- Jiménez, J. (2010). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos Alianza.
- Global Media Journal México, Volumen 13, Número 24 Pp. 23-42.

Juanes, J. (2010). *Arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Editorial Ítaca y Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Lévy, P. (2007). *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. Barcelona y México: Antrophos Editorial y Universidad Autónoma Metropolitana.

Marchán Fiz, S. (2006). *Real virtual en la estética y teoría de las artes*. Barcelona: Edit. Paidós.

Martín Prada, J. (2012). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo.

Medina, C. *Contemp (t) orary once tesis. Ramona*. Revista de Artes Visuales, no. 101, Buenos Aires, Argentina, junio/ julio 2010, p. 72-76.

Pobocho, P. y A. Byrd. (2014). “Cronología”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Edición ampliada 1993-2013. España: Editorial Turner y Conaculta.

Orozco Gómez, G. (2014). *Televidencias. Comunicación, educación y ciudadanía*. México: Universidad de Guadalajara.