

# De espacios e interpretaciones. *La Ventana Indiscreta*, asomándonos a la experiencia del arte<sup>1</sup>

JOSÉ HLEAP BORRERO<sup>2</sup>  
MARÍA VICTORIA ESPINOSA<sup>3</sup>

Artículo recibido el 2 de Abril de 2019,  
aprobado para su publicación el 6 de Mayo de 2019

## Resumen

El *espacio* y la relación con él es algo inherente a las expresiones artísticas. Si bien en algunos momentos ha sido un escenario para la representación, en muchos otros este se ha convertido en un componente de las mismas obras. Asimismo, el espacio se constituye, no solo en un *lugar* para la obra artística, sino también para sus públicos. Para la creación de relaciones, diálogos y lecturas que llevan a la obra a ser distinta dependiendo de quién y de dónde se mire. A manera de reflexión, nos acercamos a la noción de espacio y públicos, conceptos claves para el desarrollo del proyecto de investigación *La Ventana Indiscreta, asomándose a la experiencia del arte*.

**Palabras clave:** Públicos; Experiencia estética; Arte; Espacio; Cotidianidad.

## 1. Introducción

### Un primer acercamiento

No son muchas las veces que podemos recordar haber ido a un museo. Al menos las que han significado. Y aunque tengamos borroso un primer momento en uno de estos espacios, es de rescatar algunas experiencias que, a pesar de no ser las únicas, sí fueron las que marcaron un punto de partida para los caminos que se emprenderían - o se buscarían- después. Alguna de ellas hace referencia a la estadía en el colegio; si bien no se recuerda la exposición o siquiera

- 
- 1 Artículo adscrito al proyecto de investigación *La Ventana Indiscreta. Asomándonos a la experiencia del arte*. Entidad financiadora de apoyo o procedencia: Convocatoria Interna de Creación Artística y Humanística de La Universidad del Valle.
  - 2 Licenciado en Educación Literatura e Idiomas. Comunicador Social. Magister en Educación con énfasis en Educación Popular. Doctor en Educación. Docente Universidad del Valle. Área de investigación: Educación Popular – Gestión del Conocimiento- Medios. Correo electrónico: jose.hleap@correounivalle.edu.co
  - 3 Estudiante de Comunicación Social. Participante Semillero de Investigación. Universidad del Valle. Área de investigación: Comunicación y Medios. Correo electrónico: maria.victoria.espinosa@correounivalle.edu.co

alguna de sus obras, sí se recuerda la sensación al encontrarse allí: una sensación de extrañeza, pero también de curiosidad frente a todo el mundo que podría empezar a abrirse frente a sí. Una mirada más de todo expectante acerca de lo que iría descubriendo a medida que avanzara en el recorrido. El que acercaría a ese *mundo del arte* hasta entonces desconocido.

Fue aquí donde, en medio del desconocimiento, el interés por ciertas *maneras del arte* se empezaba a incrementar. Especialmente las que se expresaban en dibujo, pintura o piezas musicales. Nos percatamos entonces de la obra de ciertos artistas representativos en la historia del arte, como Velázquez, El Bosco o Botticelli. Pero a medida que esto iba ocurriendo también nos íbamos percatando, por diferentes medios, de otras formas fuera de los espacios museísticos que igual llamaban la atención: espacios públicos, los muros de las calles y, tiempo después, incluso las redes sociales. Nos empezamos a dar cuenta de otras formas *alternativas* de acercarse y de hacer arte, que a su vez significaban, tanto otra relación con el espacio en donde se *exhibían* así como de interacción con lo que se estaba viendo. No buscamos estar únicamente viendo a la distancia una obra expuesta en un museo, como algo sacralizado o fuera de algún espacio que simbolice- tal vez- algo más que un pedestal. Ahora tratamos de mirar y escuchar alrededor de los espacios por los que nos movemos. De ser consciente de lo que expresan o de lo que otros han querido expresar dejando sus marcas en ellos.

Es por eso que ahora, con la misma curiosidad de entonces, utilizamos este medio como una manera de acercarnos a expresiones del arte que encontramos llamativas. Como una serie de fragmentos y reflexiones que suscitan, tanto las maneras como se representan -o presentan- las obras, así como la concepción de espacios de desarrollo, exhibición y producción de las mismas. Espacios de interacción del público con las obras. Y del espacio mismo.

En Colombia son muy escasos -prácticamente inexistentes- los espacios audiovisuales que superando para el arte el tratamiento difusionista o de espectáculo, en el cual el medio es neutro y el espectador pasivo, exploren las potencialidades audiovisuales de implicar a la audiencia en una experiencia estética que se efectúa en el mismo momento en que pasa de espectador a participante. Tanto los desarrollos actuales de la televisión (TDT, interactividad con redes sociales, ubicuidad de las pantallas) como la estética de laboratorio (Laddaga, 2010) que hegemoniza las tendencias procesuales del arte actual demandan experimentación, re-conceptualización y realización renovada del tratamiento audiovisual para las artes.

En medio de la preocupación por una renovación del contenido emitido por medios televisivos en el canal universitario UVTV, de la Universidad del Valle, y de construir un espacio de creación para el tratamiento de las artes (a manera de renovación del formato televisivo tradicional), se desarrolló el proyecto de investigación-creación *La Ventana Indiscreta, asomándose a la experiencia del arte*, el cual busca constituir un espacio creativo (el laboratorio de creación en gestión del conocimiento e innovación social CREACOM) tanto como un piloto para una serie de obras audiovisuales y/o sonoras experimentales (de participación en redes sociales durante su fase de refiguración en su relación con el público). Por la misma renovación que desde el planteamiento del proyecto está presente, el foco del formato para el tratamiento de diversas obras (vinculadas a la producción estudiantil de la Facultad de Artes Integradas así como actividades de extensión de la Universidad), no se previó únicamente como un producto

expositivo que evidenciara el momento de la obra artística, sino que diera importancia, tanto a la parte previa como posterior de la obra, viéndola como proceso (y no netamente en su fase final); de esta manera, el foco del formato son los públicos, pues son (somos) quienes dan forma a la obra dependiendo de sus mediaciones, “[...] esto es, a las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales” (Martín- Barbero, 1987, p. 203).

De esta manera, la obra es dotada de múltiples significaciones, cada una dependiendo de quién lo observa, vive o presencia. Sin embargo, en medio del avance en la realización de una serie audiovisual, también se generaron innumerables reflexiones que nos permitieron -al grupo de trabajo- consolidar el proyecto en sus diferentes fases o presentaciones. Una de las reflexiones que nos ha suscitado la pertenencia y contribución dentro del proyecto ha sido, además de una discusión respecto a las maneras en que se registran las obras (dando prioridad a su exhibición), también un cuestionamiento acerca de los espacios en los que se muestran, se viven, se exhiben o se desarrollan. Es por eso que a continuación, y antecedida por el trabajo que *La Ventana Indiscreta* nos ha permitido observar, reflexionamos alrededor de estos dos conceptos que además de ser claves para el desarrollo del proyecto, significan un constante cuestionamiento respecto a las maneras de ver que se imparten o se han vivido *tradicionalmente* a lo largo del tratamiento y exposición de las obras de arte.

## 2. Espacios de legitimación. El museo y la obra

Fue en 1917 que, firmando como *R. Mutt*, Marcel Duchamp, como un acto de provocación, sacó un urinal de su uso habitual para enviarlo a la Sociedad de Artistas Independientes de la que él mismo hacía parte. Acto que marcaría un precedente dentro de la historia del Arte del siglo XX. Si bien en esos momentos no fue parte de la exposición, sí significó una transgresión frente a lo que hasta entonces (e incluso ahora) se venía considerando como *arte*. Sobre la significación de los objetos en determinados espacios ¿Entonces cualquier objeto que esté en un museo es arte? Esto, en medio de todas las reflexiones (o especulaciones) que suscita, permite preguntarnos acerca de esos *espacios de arte*, e incluso de esas conexiones o reacciones que éstos provocan en las personas que se acercan a ellos.

Y es que, al igual que el mundo y las dinámicas que lo acogen, las maneras de presentación así como de percepción frente a las cosas que nos rodean, también se transforman. Tal vez ahora incluso haya tantas *obras* que en medio de la excesiva cantidad no haya algo más que la reproducción de un mismo modelo. Siguiendo por la misma línea, recuerdo aquel caso ocurrido hace un par de años en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, cuando un joven, como una manera de reflexionar acerca de la percepción e intentos de *interpretación* de cualquier objeto presente en un museo, dejó unos anteojos en el suelo. La reacción de las personas fue la habitual a la que tendrían viendo cualquier otra obra expuesta; empezaron a confundirlo (o interpretarlo) con una obra de arte. Aquí, y guardando las proporciones con el caso de Duchamp, vemos que efectivamente el espacio en el que se encuentra otorga valor a lo que se observa. Puede que a simple vista fueran solo unos anteojos, pero se encontraban

en un museo; un espacio de legitimación que le otorga la cualidad de *obra artística*. En un espacio de validación.

Sin embargo, además de las reflexiones acerca del espacio de *certificación* de una obra, también podemos hablar acerca de las maneras en que estas se representan. Como dice Yves Michaud (2007) refiriéndose a Harold Rosenberg, cada vez más cosas funcionan y son propuestas como obras, y cada vez se utilizan más contenidos que no son propiamente del *mundo del arte* para crearlas; se apunta así a una hibridación entre varias disciplinas, retomando aspectos de otros campos; asimismo de otros espacios. Desde su contenido así como desde el proceso de producción (fig.1). Pudiendo incluso afirmar el fin del arte en su régimen de objeto. Resaltando así, por una parte el carácter procesual del arte, y por otra su misma capacidad de interacción. Del hecho de que la obra, o el producto final no sea lo decisivo, o lo más importante; de la experiencia estética que esto suscita. Como dice Simón Marchan Fi, refiriéndose a Robert Morris: “La noción de que la obra es un proceso irreversible que desemboca en un ícono- objeto estático, ya no tiene relevancia” (1986, p. 215).

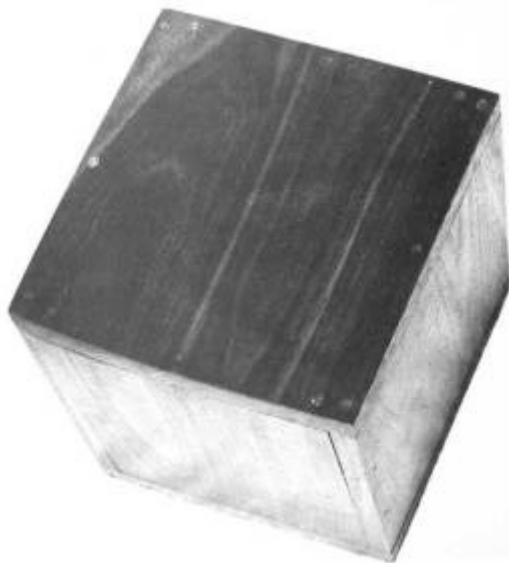


Figura 1. *The Box with the sound of its own making.* Robert Morris (1961)

Teniendo en cuenta lo anterior, muchas de esas interacciones (o a veces aparentes interacciones) están mediadas por la utilización de recursos que acuden a otras formas de presentación: por ejemplo, instalativos, o montajes que, muchas veces, recurren a elementos de la cultura cotidiana. Pues el desarrollo del arte ya no solo implica los factores artísticos sino que atraviesa otras esferas, como cambios culturales, tecnológicos y sociales (Belén, 2010). Estas maneras de presentación ya han sido exploradas a lo largo de los años. Pasando de

obras más expositivas (en su estado puro), a unas que exploran los elementos y recursos de la instalación. Artistas como Christian Boltanski o Antoni Muntadas (fig.2) han trabajado sobre elementos como la ausencia y la presencia, e incluso una confrontación entre los ámbitos públicos y los privados, mostrando al espacio de presentación como una parte de la obra y no solo una manera en que se soporta. Sin embargo, si bien una innovación en los formatos de presentación puede significar un gran salto e incluso nuevas relaciones del público con lo que observa (o presencia), en muchos casos la relación sigue siendo limitada a la de un espectador meramente observador. Uno que *debe* asimilar lo que el autor *quiso decir*. Es decir, la relación público- obra sigue siendo la de un espectáculo.

El espectáculo se presenta como una inmensa positividad indiscutible e inaccesible. No dice nada más que 'lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece'. La actitud que el espectáculo exige por principio es esta aceptación pasiva que en realidad ya ha obtenido por su manera de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia (Debord, 1995, p. 11).

Es así como el mismo hecho de la percepción (incluso orientada hacia el espectáculo), pone al espectador en una paradoja: no hay obra sin espectador, pero a su vez este permanece en un estado de apariencia frente a lo que observa. Ignorando su proceso y permaneciendo en la pasividad que su mismo *rol* trae per se (Rancière, 2010). Pero qué pasaría si la noción de espectador *naturalmente* concebida, estuviera sometida más a una relación de acción y no de observación y espectáculo. Reduciendo la separación que tiene el espectador de la posibilidad de actuar e incluso conocer procesos. Apostar así por un arte procesual más que por una obra finalizada. Dejando un poco de lado esa esencia de exterioridad que tiene el espectáculo y permitiendo la interacción de los públicos, reconociendo que su misma percepción hace a la obra sujeto de cambios. Por lo tanto, de una participación dentro de ella. Reconociendo que dentro de la ignorancia que como público podemos tener frente a lo que percibimos, también se ponen en juego las cosas que hemos vivido o conocido. Participantes e intérpretes.

Consideremos la forma como momento final de un proceso de configuración y punto de arranque para interpretaciones futuras: producto de un proceso de configuración, la forma se estabiliza como reposo del proceso formativo que ha llegado a su propia conclusión; pero puesto que el ser forma la estabiliza precisamente como apertura a infinitas perspectivas, el proceso, al convertirse en forma, se convierte en una continua posibilidad de ser reconquistado interpretativamente; puesto que sólo se consigue la comprensión e interpretación de la forma recorriendo de nuevo el proceso formativo, captando la forma en movimiento y no en estática contemplación (Eco, 1970, p. 29).

Es por todo esto que, a pesar de que cada vez hay más museos, bienales o eventos enmarcados dentro de las "bellas artes", esto es tal vez solo la reproducción de un espacio exclusivo. Y aunque muchas obras suponen una renovación frente a cómo se presenta el arte, son menos las que exploran una relación distinta con sus públicos. A veces, una réplica de los mismos esquemas disfrazados de ideas de renovación. E incluso a veces una espectacularización de lo *cotidiano* o de aspectos externos a lo museístico. "Los intercambios entre las personas, en

el espacio de la galería o del museo, se revelan también susceptibles de servir como *materia bruta* para un trabajo artístico” (Bourriaud, 2008, p. 43). Ese intercambio interpersonal, atravesado a su vez por el espacio de percepción y los escenarios de encuentro que estos mismos permiten o suscitan, se constituyen así como parte de la obra.



Figura 2. *Warning: Perception requires involvement*. Antoni Muntadas (2015)

Pero qué pasaría si en vez de tratar de llevar cada vez más otros ámbitos a espacios exclusivos, nos fijáramos más en las potencialidades de otros espacios y otros campos. Si en vez de reflejar la cotidianidad en los museos (por el hecho de legitimación que este espacio en sí mismo posee), reconociéramos otros espacios como espacios *de y para* el arte. Que además pueden significar y apuntar hacia una nueva participación del espectador, convirtiéndolo en parte de la misma obra. Resaltando la importancia del proceso de la obra y no la obra finalizada en sí. Quitándole su rol de únicamente un sujeto espectador, a uno participante, activo; que interactúe con lo que está presenciando y con dónde lo presencia. El “dónde” no solo como espacio soporte sino como un factor influyente en el proceso de creación.

### 3. El espacio y sus posibilidades

La relación arte y espacio, no es una relación nueva en el campo. Es una que viene de antaño y que ha crecido y mutado a lo largo de los años. Es espacio retratado, ausente o presente dentro de las obras que lo tratan. Como los espacios retratados por Hopper en sus cuadros, unos íntimos pero también urbanos que nos hablan también según quién los está habitando; o el trabajo de Hammershoi, con la presencia de la luz sobre interiores.

También se han hecho alusiones de cualidades más bien utópicas, en su medida analógica o irreal (Foucault, 1984). Un ejemplo de ello en un campo artístico sonoro, es la famosa *Rainforest* de David Tudor (y otras varias obras presentes dentro del movimiento Fluxus). Sin embargo, el espacio no ha sido solo una referencia o un lugar sujeto de representarse, sino que también se han convertido en parte de la misma obra. En el teatro, por ejemplo, el tratamiento del espacio siempre está presente, pues supone en sí la yuxtaposición, no solo de varios espacios, sino temporalidades. En algunos casos, como el de Beckett en obras como *Quad*, la obra se constituye en los mismos desplazamientos de los personajes por el escenario. Asimismo, el trabajo instalativo, de artistas como Bruce Nauman e incluso trabajos performáticos como los de Joseph Beuys, utilizan el espacio como un sujeto de expresión. El espacio se vuelve así la base de la interpretación.

De esta manera vemos que los espacios son indivisibles de las representaciones artísticas y que muchas veces constituyen una parte de las mismas. Y es por esto que es importante pensárselos, no solo como el lugar de soporte o el lugar representado, sino también como un elemento que nos habla. Y que como espectadores, nos hace parte de la obra. Por lo que nos muestra, nos oculta, lo que nos produce o incluso lo que significa el mismo lugar donde suceden o se exponen las obras. El espacio dentro de la obra y fuera de ella, también es un elemento que nos habla. No solo por lo que presenciemos en ese momento, sino por lo que hemos vivido. Por eso, es importante preguntarnos, ¿realmente los espacios de exhibición a los que estamos acostumbrados, son los únicos posibles?

Algo interesante acerca de los espacios, además de su forma física, es la carga simbólica o el significado que este puede tener para cierta persona o grupo de personas. Y aunque en las dinámicas de la ciudad moderna se piensa en la creación de espacios exclusivos, privados, pertenecientes a cierto tipo de actividad, pocas veces se encuentra una verdadera conciencia acerca de la concepción de la misma ciudad y sus espacios públicos como escenarios de creación e incluso exhibición. Como un espacio en potencia de convertirse en un lugar (o al menos en una reunión de muchos lugares). Y no, como el crecimiento desmedido de la urbe supone, en un espacio lleno de no- lugares, o espacios de tránsito. Sin un peso mayor que signifique para las personas que lo frecuentan.

La ciudad se ha convertido entonces en un lugar de tránsito. Uno en el que cada vez las conexiones que podamos establecer con ella son más fugaces o casuales. Y ya que vivir en la ciudad implica encontrar los nodos por donde acceder a ella, sin la creación de relaciones ni conexión con esas redes de relación, esos nodos (puntos de conexión del ciudadano con el territorio) no pueden darse. Es decir, la existencia de un sentido se dificulta. Por eso, la ciudad como un espacio conformado, tanto como las personas así como las redes que ellas crean, tiene la cualidad de ser un espacio para que las personas puedan tejer redes de relación consigo mismas, con los otros y con la ciudad. Redes provenientes de las necesidades que las mismas personas depositan en ella (Pérgolis, 1996).

Si bien un lugar puede definirse como un espacio de identidad, relacional e histórico, los espacios que no quepan dentro de esta definición, serán no- lugares. Es decir, un lugar es un espacio habitado por personas que logran darle un significado, que para ellos simboliza y por



ende, provee identidad. Cargado simbólicamente. Por el contrario, los no-lugares son puntos móviles. Espacios sin peso de identidad frente a las personas que pasan por él (Augé, 2000). Es decir que nos encontramos ante personas anónimas en espacios que no tienen referencias relacionales ni identitarias; en cambio son espacios de consumo y circulación, como una avenida. Pese a que la configuración de estos espacios es flexible, es decir que las personas que lo transitan lo configuran y que no es interiorizado por los individuos, no quiere decir que dentro de un no-lugar no exista la posibilidad de la construcción de un lugar. De espacios que signifiquen. Con las cuales tener rasgos identitarios.

Siguiendo lo anterior, como la representación de la identidad permite crear vínculos entre experiencias pasadas, presentes y futuras, la identidad, en este caso social, no solo puede referirse al hecho de sentirme parte de un grupo, sino que también puede haber una identidad social con un entorno o espacio concreto (Valera & Pol, 1994). Así, no se reduce el espacio únicamente como el marco físico donde se desarrolla cierta interacción, sino que con él también puede establecerse un diálogo. Entonces, la identidad social de un individuo puede referirse a su pertenencia o valor asociado a un entorno concreto.

Es por esto que, en el carácter relacional con el espacio, las representaciones artísticas, tradicionalmente concebidas de manera elitista, pueden llegar a las personas en su cotidianidad. Es así como surge el arte público, un arte que se toma los espacios y los recupera, renueva y vuelve sujetos de una realidad visibilizada. Luján Baudino, refiriéndose a Siah Armajani, una de las figuras representativas de este concepto, afirma que este tipo de expresión artística es una que trata acerca de los demás y que debe dirigirse a las necesidades de la gente, dotándola así de un carácter cívico y de involucramiento con las personas (2008, p. 3). Siguiendo por esta línea, como afirma Javier Maderuelo (1994) el compromiso del arte público con la ciudad está orientado a reflejar las actividades sociales que en ella se encuentran, y convertir el espacio urbano en un lugar con carácter, de dotarlo tanto de un significado estético como social, comunicativo y funcional. Es decir, que su valor se encuentra en cómo la obra de arte convierte el espacio urbano, en un lugar, algo significativo. De esta manera se establecen diálogos con el entorno que se habita. Viendo las expresiones que allí se encuentre, como mediadoras entre el ciudadano y la ciudad; entre las personas y el lugar que habitan, para resignificarlo y sentir una identidad con él. Como una manera de tejer relaciones con el espacio y de construir (o reconstruir) las maneras en que cada uno habita la ciudad.

Relacionando las conexiones establecidas entre el arte y sus públicos, vemos entonces que, aunque la relación espacial es propia tanto de las representaciones artísticas, así como de su momento de percepción, exhibición (e incluso discusión), los *espacios para el arte* no se reducen únicamente a aquellos espacios legitimados como tales. Aquellos que validan las obras por encontrarse bajo su amparo. Algo más por el hecho de la convención que supone la presencia dentro de, por ejemplo, un museo. Sin embargo, teniendo en cuenta el factor público paralelo al factor privado que las expresiones de las tradicionales *bellas artes* suponen, se reconoce el surgimiento de espacios alternativos a aquellos ya legitimados, que se constituyen como lugares de creación, re-figuración, encuentro y exhibición. Reconociendo que los espacios cotidianos pueden constituirse como lugares del y para el arte. Además de la



creación de éstos como una necesidad de expresión, y de reivindicación frente a la exclusividad que muchas veces viene sujeta de la palabra *arte*.

Por eso la importancia, tanto de ese reconocimiento como del proyecto dentro del cual se inscribe esta reflexión (*La Ventana Indiscreta, asomándonos a la experiencia del arte*). Pues refiriéndonos tanto a la exploración como al surgimiento de otros espacios de creación, se ven implicadas igualmente otro tipo de experiencias sensibles, viendo las cuestiones estéticas como pertenecientes a un orden, tanto social como político, y sirviendo como articulación entre las formas sensibles y la vida misma (Rancière, 2002). Es así como nuestras apreciaciones o percepciones varían (incluso si se tratase de una misma obra), en un espacio museístico, uno de tránsito y uno alternativo a las anteriores opciones, espacio que si bien se convierte en otro de legitimación, no es el tradicionalmente concebido (e incluso, creo, rechazado desde un punto de vista purista). Pero que, pudiendo ser espacios que construyan las mismas personas que intervienen en ellos, modifica por completo tanto la experiencia con la obra así como con el espacio mismo. En esto radica la importancia del proyecto en cuestión: además de la importancia que tiene en la renovación de un formato (dando mayor presencia a la experiencia artística en el tratamiento posterior de la obra), también nos permite reflexionar sobre esa conexión del arte con sus públicos hoy. Y de unas nuevas formas de participación, así como en diferentes espacios de circulación y/o exhibición. Porque es ver el arte como una interacción sobre esa misma experiencia cotidiana, que conecte con las sensibilidades y se nutra y transforme por las mismas experiencias de sus *espectadores*.

#### 4. Integralidad de la obra: el arte (con)figurado

El presente texto, acorde con el proyecto en el cual se encuentra inscrito, se sustenta en las inquietudes generadas por tres líneas de pensamiento sobre el arte que convergen en la idea de “[...] concebir la experiencia estética como una oscilación (y a veces como una interferencia) entre ‘efectos de presencia’ y efectos de significado” (Gumbrecht, 2005, p. 18).

La primera de estas líneas la aportó John Dewey (2008), al plantear que: “El medio de expresión en el arte no es ni objetivo ni subjetivo, es la materia de una nueva experiencia en que ambos han cooperado de tal manera que ninguno tiene existencia por sí mismo” (p. 324). Al considerar el arte como experiencia que se nutre, potencia y transforma la experiencia cotidiana, esta línea de pensamiento recobra “[...] la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida” (Dewey, 2008, p. 11), desliga esta experiencia del aura de la obra y convoca en este hacer y padecer de la experiencia del arte, más que a la representación, a la percepción y producción, una materialidad expresiva:

El arte denota un proceso de hacer o elaborar. Esto es cierto tanto para las bellas artes como para el arte tecnológico. El arte comprende modelar el barro, esculpir el mármol, colar el bronce, aplicar pigmentos, construir edificios, cantar canciones, tocar instrumentos, representar papeles en el escenario, realizar

movimientos rítmicos en la danza. Cada arte hace algo con algún material físico, el cuerpo o algo fuera del cuerpo, con o sin el uso de herramientas, y con la mira de producir algo visible, audible o tangible (Dewey, 2008, p. 54).

Advierte Dewey que: “El arte está, pues, prefigurado en cada proceso de la vida” (2008, p. 28), afirmación fundamental para este proyecto, que pretende “[...] asomarse a la experiencia del arte”, pues nos permite retomar (en un sentido específico) las tres dimensiones (o mimesis) que Paul Ricoeur (2004) reconoce para el relato, cuando establece una operación de configuración como mediación entre la prefiguración (preconcepción del mundo) y la refiguración (intersección del mundo configurado con el oyente o el lector) de la experiencia, ampliando de este modo la experiencia del arte a un proceso que abarca la experiencia ordinaria (prefiguración), el acto creativo (configuración) y la fruición (refiguración). Como ha planteado Ricoeur: “El postulado subyacente en este reconocimiento de la función de refiguración de la obra poética en general es el de una hermenéutica que mira no tanto a restituir la intención del autor detrás del texto como a explicitar el movimiento por el que el texto despliega un mundo, en cierto modo, delante de sí mismo” (2004, p. 153). Asumimos así que la experiencia del arte recrea mundos, no da explicaciones.

Dewey insiste en “[...] la conexión que el arte como producción y percepción, y la apreciación como goce, sostienen recíprocamente” (2008, p. 54), ratificando el carácter de co-elaboración de la experiencia estética: “No es tan fácil en el caso del espectador, entender la unión íntima entre el hacer y el padecer, como en el caso del productor. Solemos suponer que el espectador asimila tan sólo lo que está concluido, y no advertimos que este asimilar implica actividades comparables a las del creador” (Dewey, 2008, p. 60). El arte como experiencia, su carácter procesual que vincula la experiencia ordinaria, el acto creativo y la fruición, ubica la propuesta de esta *ventana indiscreta* como interfaz que potencia ese vínculo.

La segunda línea, también presente en el pensamiento de Dewey, es planteada por Valentín Voloshinov, afirmando que: “No es la vivencia la que organiza la expresión, sino, por el contrario, es la expresión la que organiza la vivencia, le da por primera vez una forma y una determinación del sentido” (1992, p. 120). Frente a una estética que disuelve la expresión en la representación, este planteamiento le restituye el carácter generador que la expresión tiene para la experiencia estética. “No sólo in-forma: con-forma” (Mandoki, 1994, p. 97). Esta línea de pensamiento le da entrada, también, a la *materialidad* de la comunicación “(y sus) efectos de presencia” (Gumbrecht, 2005) o, en términos de Jesús Martín Barbero, la mediación tecnológica que nos permite “[...] pensar la tecnología como dimensión constitutiva del entorno cotidiano y fuente de nuevos lenguajes, y, por el otro, nos avoca a desplazar la mirada de los efectos de los medios hacia el ‘ecosistema comunicativo’ que los medios configuran como mundo de representaciones, imaginarios y relatos” (2006, p. 38).

H. U. Gumbrecht (2005) ha compartido que en el origen de su concepto de “producción de presencia” estaba “la pregunta acerca de cómo los diferentes medios -las diferentes ‘materialidades’- de la comunicación podrían afectar el significado que en cada caso cargaban”:

Ya no creíamos que un complejo de significado pudiera entenderse al margen de los medios en los que se realizaba, esto es, al margen de la diferencia que

implicaba que apareciese en una página impresa, en la pantalla de un computador, o como mensaje en un correo de voz. Pero no teníamos idea acerca de cómo entendémoslas con esta interfase de significado y materialidad (Gumbrecht, 2005, p. 26).

Este llamado a ocuparse de la “interfase significado-materialidad” resulta imperioso en el campo del arte. Como ha planteado Jesús Martín Barbero: “La relación del arte con la técnica sufre una profunda mutación cuando la ‘digitalidad’ y la conectividad cuestionan la ‘excepcionalidad’ de sus objetos –las ‘obras’– y emborronan la ‘singularidad’ del artista desplazando los ejes de lo artístico hacia las interacciones y los acontecimientos” (2006, p. 41). Asomarse hoy a la experiencia del arte tiene que ver mucho más con lo que pasa en las redes sociales, las instalaciones y performances e incluso en los dispositivos móviles que con las galerías, teatros o museos. Plantear la *ventana indiscreta* como un proyecto que busca experimentar el vínculo creativo entre tecnologías de la comunicación, artistas y públicos es una manera de asumir el “[...] emborronamiento de las fronteras entre arte y ciencia, entre experimentación técnica e innovación estética” (Martín- Barbero, 2006, p. 39).

La tercera línea conceptual desde la cual se aborda el proyecto, es la expresada por Jacques Rancière, al plantear que: “El arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común” (2005, p. 13). Lo que ha propuesto Rancière es que el arte es político en la medida en que interviene las formas ordinarias de la experiencia sensible:

Las prácticas del arte in situ, el desplazamiento del cine en las formas espacializadas de la instalación museística, las formas contemporáneas de espacialización de la música o las prácticas actuales del teatro y de la danza van en la misma dirección: la de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, la de la convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos (Rancière, 2005, p. 13).

Al explorar las relaciones entre la experiencia cotidiana y la experiencia estética, como dispositivo de experimentación, la “ventana indiscreta” asume que el “[...] nuevo ‘sensorium tecnológico’ conecta los cambios en las condiciones del saber con las nuevas maneras del sentir, y ambos con los nuevos modos de juntarse, esto es, con las nuevas figuras de la Socialidad” (Martín- Barbero, 2006, p. 39).

Por otra parte, y teniendo en cuenta la vinculación de las expresiones del arte respecto a la cotidianidad de sus públicos, uno de los conceptos a tener en cuenta es el de ciudad. Aunque este puede tener múltiples interpretaciones, nos centraremos en la concepción de ciudad propuesta por Juan Carlos Pérgolis (1995), un espacio que, pese a su fragmentación, se conforma no por las personas sino también por las redes que ellas mismas crean. Es decir, se presenta como un espacio de cruce de redes. Por esto, se conforma de múltiples visiones, dando cabida al establecimiento de conexiones muy variadas, por lo que no es algo estático sino en constante construcción. Pero son esas relaciones, la conformación de esas redes, lo

que produce nodos; puntos de confluencia, de conexión de las personas a determinadas redes (Pérgolis, 1996). Es de esta manera como la ciudad se compone por los acontecimientos que dan cabida dentro de las redes, acontecimientos generados por esos puntos de conexión. Como afirma Pérgolis, ver la ciudad como un conjunto de constantes redes, supone verla como un espacio de interacción, en donde se generan flujos de información que suponen la producción de acontecimientos que anudan a las personas a una red, y permiten que estas se integren con la ciudad. “La creación del nodo parece provenir, tanto de las redes que ofrece la ciudad, como de las solicitudes del habitante hacia la ciudad” (Pérgolis, 1996, p. 18), es decir que los espacios tienen la cualidad de ser para que las personas puedan tejer redes de relación consigo mismas, con los otros y con la ciudad.

Basados en una definición de cultura de Néstor García-Canclini<sup>4</sup>, asumimos la identidad social como una construcción de sentido. Una construcción simbólica, en donde “[...] somos en función de nuestras prácticas y del significado colectivo que ellas adquieren” (Aguado & Portal, 1991, p. 32). Así, la identidad social se expresa como el conocimiento individual de pertenecer a determinado grupo social junto con la significación emocional y el valor que tiene dicha pertenencia. En efecto, la identidad constituye una dimensión subjetiva, en donde existen procesos de interacción y comunicación con otros actores sociales (Giménez, 1996). De esta manera, es un reconocimiento frente a algo que coincide en alguna medida con lo que uno es y del valor que se le otorga. No obstante, mi identidad se afirma en la medida en que se confronta con otras identidades en el mismo proceso de interacción social, lo cual significa que resulta de un proceso de interacción cotidiana con los otros.

Así como la representación de la identidad permite crear vínculos entre diversas experiencias, no solo se refiere al hecho de sentirse parte de un grupo, sino también de un entorno o espacio concreto (Valera & Pol, 1994). Reconociendo el espacio más allá del marco físico. Entonces, la identidad social de un individuo puede referirse a su pertenencia o valor asociado a un entorno concreto, así como de los diálogos que pueden establecerse (tanto con los otros como con uno mismo), estando inmersos en él.

## Referencias

- Aguado, J. C., & Portal, M. A. (1991). Tiempo, espacio e identidad social. *Alteridades*, 1 (2) 31-41.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares, espacios del anonimato*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Baudino, L. (2008). Una aproximación al concepto de arte público. *Boletín Gestión Cultural*, 16 (*Arte público*), 25-35.
- Belén, P. (2010). La redefinición de la experiencia estética en el arte contemporáneo. *El arte en mirada: abordajes, discusiones y aperturas. II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, S.A.

---

4 “[...] la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social”.

- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones naufragio.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Estética.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.A.
- Fiz, S. M. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Foucault, M. (1984). De los espacios otros. *Architecture, Mouvement, Continuité*, Nro.5, 46-49.
- Giménez, G. (1996). La identidad social o el retorno del sujeto en sociología. *Versión*, 183-208. Disponible en: [http://148.202.18.157/sitios/catedrasnacionales/material/2010a/cristina\\_palomar/1.pdf](http://148.202.18.157/sitios/catedrasnacionales/material/2010a/cristina_palomar/1.pdf)
- Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de Presencia: Lo que el significado no puede transmitir*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Maderuelo, J. (1994). Arte público. In U. J. Lozano, *Arte y ciudad*, 31-36.
- Mandoki, K. (1994). *Prosaica: Introducción a la estética de lo cotidiano*. México: Editorial Grijalbo.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (2006). Estética en Comunicación. *Revista Signo y Pensamiento*, 49 (25) 36-45.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México, D.F.: Fondo de cultura económica .
- Morris, R. (1961). *WilkiArt Visual Art Encyclopedia*. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/robert-morris/box-with-the-sound-of-its-own-making-1961>
- Muntadas, A. Warning Perception Requires Involvement (intallation view). En: A. Muntadas, *Stuff of Look At. Art, Proyect methodology, Artis*. Disponible en: [https://www.google.com/search?q=Warning:+Perception+require+s+involvement.+Antoni+Muntadas&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKewiR6t3ws6riAhWjzVkkHaOkD7cQ\\_AUIDigB&biw=1366&bih=625#imgrc=9njHSZXPx2a6M:](https://www.google.com/search?q=Warning:+Perception+require+s+involvement.+Antoni+Muntadas&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKewiR6t3ws6riAhWjzVkkHaOkD7cQ_AUIDigB&biw=1366&bih=625#imgrc=9njHSZXPx2a6M:)
- Pérgolis, J. C. (1995). Deseo y estética del fragmento en la ciudad colombiana. *Arte y ciudad*, 7-16.
- Pérgolis, J. C. (1996). Redes, nodos y comportamientos. *Arte y ciudad* 17-24.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Barcelona: Salamanca.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo; Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial .
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI editores.
- Valera, S., & Pol, E. (1994). El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental. *Anuario de psicología/ The UB journal of psychology*, 62, 5-24.
- Volóshinov, V. (1992). *El Marxismo y la Filosofía del Lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.