



REVISTA
DE INVESTIGACIÓN
Y PEDAGOGÍA
DEL ARTE,
FACULTAD DE ARTES,
UNIVERSIDAD
DE CUENCA;
NÚMERO 4,
ENERO-JUNIO DE 2018.
ISSN 2602-8158.
COPYRIGHT © 2018.
ARTÍCULO DE ACCESO
ABIERTO CON LICENCIA
CREATIVE COMMONS
ATTRIBUTION

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS, RELACIONES
SOCIALES DE CARÁCTER EMANCIPATORIO / PARTICIPATORY
ARTISTIC PRACTICES, SOCIAL RELATIONS
OF AN EMANCIPATORY NATURE

MELVIS GONZÁLEZ ACOSTA

Investigadora de campos sociales / campos.sociales@gmail.com

RESUMEN: El presente texto tiene por objetivo seguir la trayectoria de algunos conceptos teóricos establecidos en el paradigma del «viraje participativo», que asumen una expresión particular en la gama de la *fashionartist* cuencana Silvana Amoroso; quien gracias a su visión filosófica y estética puede ser considerada una intelectual de la moda. No se pretende reducir la gama *Alterotopías. Formas periféricas de vestir*, a la presencia de algunos conceptos teóricos señalados en este trabajo. En cambio, podemos, a través de conceptos que dan cuenta del «viraje participativo» como paradigma cultural posmoderno, ubicar la gama dentro de las prácticas artísticas participativas. Veamos entonces cómo a través de los cuatro momentos (Intimidad, Umbilical, Fraternal y Singular) de la propuesta de Silvana, se entrevén los referentes filosóficos (el *ser singular plural* o «nosotros» y la *singularidad cualsea*), sociológicos (*participación, comunidad y territorialidad*) y estéticos (*estética relacional*), del cambio de paradigma de los objetos a los sujetos.

PALABRAS CLAVE: sociología del arte; crítica artística; arte participativo; *fashionart*; Silvana Amoroso

ABSTRACT: The present text aims to follow the trajectory of some theoretical concepts established in the paradigm of «participatory turn», which assume a particular expression in the range of the *fashionartist* Silvana Amoroso, who thanks to his philosophical and aesthetic vision can be considered an intellectual of fashion. It is not intended to reduce the *Alterotopías. Formas periféricas de vestir [sic]*, to the presence of some theoretical concepts pointed out in this work. On the other hand, we can, through concepts that account for the «participatory turn» as a postmodern cultural paradigm, locate the range within participatory artistic practices. Let's see then how through the four moments (Intimacy, Umbilical, Fraternal and Singular) of Silvana's proposal, the philosophical referents (the *being singular plural* or "we" and the *singularity cualsea*), sociological (*participation, community and territoriality*) and aesthetics (*relational aesthetics*) of the paradigm shift from objects to subjects.

KEY WORDS: sociology of art; art critic; participatory art; *fashionart*; Silvana Amoroso

RECIBIDO: 28 de marzo de 2018 / **APROBADO:** 30 de abril de 2018

1. INTRODUCCIÓN

Estamos dando por hecho que un paradigma ha venido transformando el mundo del arte desde finales del siglo XX.¹ La apropiación de este paradigma —ya explicaremos de qué se trata— ha estado influenciado por teorías filosóficas y sociológicas, y se manifiesta en el arte posconceptual o a través del activismo artístico (Milevska, 2006).

El nuevo paradigma, caracterizado por el «viraje participativo», tiene su máxima expresión artística en el arte participativo concebido como «obras abiertas que adquieren estatus de realidad solo cuando son directamente experimentadas por los receptores» (Aguilar, 2010: 11). Este tema que enunciamos como nuevo tiene una historia dentro de la crítica de arte, y para profundizar en ella recomendamos los textos: *El arte participativo: un cambio de paradigma, de los objetos a los sujetos*, de Suzana Milevska (2006); *La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas*, de Guadalupe Aguilar (2010); *Artificial hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, de Claire Bishop (2012)² y *Arte participativo en el espacio público. Propositiones metodológicas acerca de algunos de sus preceptos*, de Bibiana Crespo-Martín (2016).

El arte participativo requiere ser abordado con una perspectiva amplia, debido a su complejidad estructural y a su dependencia de la acción del espectador, que ya ni siquiera

¹ Desde la década de 1990, los críticos (Grant Kester) y curadores (Nicolas Bourriaud y Nato Thompson) han aceptado ampliamente la idea de que el arte participativo es la versión actualizada del arte político. Mediante la invitación a una audiencia a participar de su trabajo, un artista puede promover nuevas relaciones sociales de carácter emancipatorio. Esta orientación social del proyecto artístico tuvo su máxima eclosión a finales de la década de los 90, pero forma parte de la culminación de una larga trayectoria, cuyos precursores datan de los años 1920 con los eventos dadaístas que buscaban implicar al ciudadano —*Saison Dada*, 1921—; los *Enfers artificiels* de André Breton; los espectáculos masivos soviéticos de la misma década; las teorías de 1934 de Walter Benjamin sobre el autor como productor, etc. No es hasta los años 60 cuando emerge significativamente en Francia con el movimiento Situacionista, en EE. UU. con los happenings y en Brasil con el Neoconcretismo.

² *Infiernos artificiales* es el primer panorama histórico y teórico del arte comprometido y socialmente participativo, conocido en los EE. UU. como una «práctica social». Claire Bishop sigue la trayectoria del arte del siglo XX y examina los momentos clave en el desarrollo de la estética participativa. Este itinerario discurre por el futurismo y el dadaísmo, la Internacional Situacionista, los *Happenings* en Europa del Este, Argentina y París, el *Community Arts Movement* de los años 70, y el *Artists Placement Group*. Concluye con un análisis de proyectos educativos a largo plazo, de artistas contemporáneos como Thomas Hirschhorn, Tania Bruguera, Althamer Pawel y Paul Chan.

podría responder a este nombre. La palabra espectador procede del latín *spectator*, *spectatoris*, que significa observador: el que tiene el hábito de mirar y observar, o que ha contemplado algo y puede servir de testigo, y todo aquel apreciador crítico de algo. Pero esto no implica participación activa ni la limita a la observación y contemplación. La teoría del arte se ha ocupado de la participación en el hecho estético de manera tangencial; por lo que proponemos una perspectiva de análisis que traslada al ámbito de la teoría artística puntos de vista de otras disciplinas como son la Filosofía y la Sociología.

Antes de analizar los rasgos más generales de este nuevo paradigma, es necesario establecer la diferencia entre interacción y prácticas artísticas participativas. En arte, el término *interacción* hace referencia a las relaciones establecidas entre el artista y el público o entre el público y los objetos artísticos. No es menos cierto, que estas relaciones se consideran pasivas o formales. Algunas de ellas consisten en seguir ciertas instrucciones durante la exposición y que son dirigidas por los artistas, como fue el caso de la exposición colectiva titulada: *No perder los sentidos, para no perdernos*, de los artistas Pablo del Castillo, Debora Fede, Agustín Ruiz, Josep Marfá, Rentero o Chris Bytebier, entre otros. Exposición que invitaba a escribir sobre las paredes de la sala las sensaciones que genera contemplar fragmentos de la muestra, cuyos originales se podían contemplar en la última semana de la exposición y, de esta manera, comprobar si las sensaciones percibidas se correspondían a las de la obra original completa (Guil, 2006). En tanto, las *prácticas artísticas* participativas son:

[...] una forma de producción artística que exige dinamismo por parte del espectador para asumir una responsabilidad más activa en el proceso de recepción estética, para así convertir a la obra en un hecho comunicativo en el que el receptor se convierte a su vez en emisor, propiciando procesos interactivos nuevos entre el artista, la obra y el espectador. La recepción participativa exige el involucramiento físico, mental y/o social del receptor con el fin de provocar la puesta en marcha de su capacidad creativa para la conformación de nuevas estructuras artísticas materiales o inmateriales. (Aguilar, 2010)

Según esta autora, Maria Lind, quien ya manifestaba las diferencias entre interacción y participación, considera que la interacción puede darse cuando mucha gente trabaja conjuntamente o cuando individualmente «se pulsa un botón»; mientras que la participación deviene «creación de un contexto» para que los participantes tomen parte en algo que alguien ha creado (Lind, 2007).

El nuevo paradigma, identificado como «viraje participativo», evidencia un desplazamiento del foco de atención de los artistas de los objetos e instalaciones hacia los sujetos; ya sea entre los artistas, artistas y curadores, artistas y otros profesionales, o artistas y comunidades sociales. La participación durante el encuentro con la obra se traslada de la periferia al centro, en lo que se considera una coproducción de significado. Este viraje es respuesta o complemento a cierto condicionamiento social y cultural: «las motivaciones que inducen hacia un trabajo participativo y/o colaborativo son de muy diversa índole; desde querer trabajar en pro de una sociedad más positiva e igualitaria de manera colectiva a cultivar la generosidad de compartir como alternativa al individualismo contemporáneo» (Crespo-Martín, 2016: 4).

En cualquier caso, se cuestiona el concepto de arte como medio regido por la autoexpresión; pues refiere a una revitalización del concepto *comunidad* y de la *cualidad comunitaria*, y, a la vez, a una diversidad de respuesta-acción a la *demanda de inclusión* de grupos de ciudadanos que fueron excluidos de la participación en la vida cultural pública (Milevska, 2006). Es un proceso iniciado por los artistas, para establecer ciertas relaciones con los sujetos y poder observar el reflejo de esos proyectos en la vida de los participantes.

Los referentes teóricos a esta idea de prácticas artísticas participativas están entrelazados con la Filosofía y la Sociología, como ya habíamos mencionado. De la Filosofía provienen los conceptos de *ser singular plural*, desarrollado por Jean-Luc Nancy dentro del enfoque intersubjetivo, y la singularidad *cualsea* de Giorgio Agamben, desarrollado en el contexto del comunitarismo.³ Los conceptos sociológicos fundamentales relacionados con este nuevo paradigma son *participación*, *comunidad* y *territorialidad*, y provienen de la necesidad de reconectar a los individuos ante la

³ El comunitarismo, como filosofía o pensamiento político posmoderno, aparece a finales del siglo XX en oposición a determinados aspectos del individualismo y en defensa de fenómenos como la sociedad civil. Aunque el término comunitarismo tiene su origen en el siglo XX, se pueden encontrar elementos de esta filosofía en pensadores anteriores. Contrariamente a la tradición liberal, critica al individualismo y a la neutralidad estatal, y defiende una idea común del bien. «El comunitarismo se distingue por una reformulación de la moral, que no se relaciona con principios abstractos y universales como su rival el liberalismo, sino que pretende fundar la moral en pautas nacidas, practicadas y aprendidas dentro de la cultura de una comunidad. La concepción del ciudadano que surge desde la perspectiva comunitarista es muy distinta a la liberal, y se caracteriza por otorgar una importancia fundamental a la pertenencia del individuo a una comunidad específica». (Santiago, 2010: 1)

omnipresencia de fenómenos inherentes al sistema-mundo, como son el consumismo, el neoliberalismo y la globalización.

Concerniente a las prácticas artísticas participativas, también se encuentra el concepto de *estética relacional*, acuñado por Nicolas Bourriaud (2002). Desde una perspectiva formal y estilística, se refiere a un intento para crear relaciones entre las personas por encima de las formas relacionales institucionalizadas. Este tipo de prácticas se contextualiza dentro de la altermodernidad. Bajo las premisas de esta última, las formas artísticas exploran dimensiones de tiempo que no pueden reducirse a la presencia de un objeto en el aquí y ahora.

Por tanto, el presente texto tiene por objetivo seguir la trayectoria de algunos conceptos teóricos establecidos en el paradigma del «viraje participativo»; que asumen una expresión particular en la gama⁴ de la *fashionartist* cuencana Silvana Amoroso, quien gracias a su visión filosófica y estética puede ser considerada una intelectual de la moda.

2. DESARROLLO

Ante todo, debemos realizar un recorrido por el contexto de la *fashionartist* y su gama *Alterotopías. Formas periféricas de vestir*, que abarca cuatro momentos: Intimidad, Umbilical, Fraternal y Singular; todos bajo la premisa de reflexionar la vestimenta como un espacio habitable. Posteriormente, repasaremos los referentes teóricos (filosóficos, sociológicos y estéticos) que darán sustento al análisis, y, por último, advertiremos cómo la gama de Silvana Amoroso puede calificar —no sin crítica— como un referente de prácticas artísticas participativas.

2.1 La comprensión autoral del *fashionart*

Del mundo de la Alta Costura proviene el término *fashionart*. Este mundo, sin duda, ha sido considerado hegemónico y clasista; pero concuerdo con Silvana en que el cuerpo

⁴ Sobre la manera de concebir su trabajo, expresa Silvana: «El término *gama* es usado comúnmente en el diseño de modas para designar a las prendas que forman parte de la colección. Asimismo, una colección refiere a prendas que guardan una relación entre sí y que han surgido de un trabajo conjunto a partir de un mismo motivo gestor o inspiración. Se ha decidido usar el término *gama* al momento del montaje de la obra, ya que a pesar del trabajo interdisciplinario es importante posicionar en la metodología alterotópica su plataforma de presentación, que viene a ser también su forma de enunciación. [...] Las obras tienen un tratamiento de *gama* y así fueron concebidas» (Amoroso, 2018: 116).

vestido, al margen de su dinámica socioeconómica y manipulación mediática, se ha construido como una segunda piel. Negarse al hecho de la vestimenta, como profundo sistema de significación que interviene en las formas en las que se configura al ser humano, es negar procesos históricos de subjetivación.

La Alta Costura Objeto⁵ se transfigura en su estética, rechaza de alguna manera la concepción de lo bello mercantilizado, de lo bello en términos tradicionales, del *glamour*, y respira otros aires; se atreve a otras intenciones, entre ellas: la de denuncia social e histórica, la reivindicación del concepto en la creación de vestimenta y moda, la de afectar la conciencia del ser humano; en suma, la de propiciarle «felicidad». (Amoroso, 2018: 33)

La felicidad tiene una explicación y un sentido particular en la conceptualización de la obra de Silvana. No se restringe la felicidad al placer, al goce por el goce, sino que se la dota como una cualidad; es la felicidad como acto consciente para comprender procesos históricos de subjetivación: integra al ser humano, a su parte más cercana con el mundo: su cuerpo.

El *fashionart*, como lo entiende Silvana, hace alusión a un segmento del diseño de indumentaria que ofrece la posibilidad de ir más allá del sistema productivo de la moda y retomar al vestido como «hábito»; investirlo de significado y propiciarle un fin más allá de la «superficie, como una reflexión de la condición humana a través de la vestimenta.

Silvana crea una metodología propia, que ella llama *alterotópica*, y que entre sus posturas ideológicas propone comprender a la persona que viste como un portador del traje; pues, una vez que cumple su función de portar, se convierte en un ocupante, dadas las características del vestido como espacio habitable.

Desde la periferia del sistema de la moda, se puede comprender al vestido⁶ como un producto cultural que acompaña al ser humano a lo largo de su vida, al igual

⁵ En la Alta Costura Objeto, «el traje entonces no está concebido para ser usado sino contemplado y reflexionado; su meta es alterar las emociones del sujeto, brindarle la posibilidad de un juicio estético, de una reflexión. Su oposición respecto de la Alta Costura Funcional la convierte en obra más que en producto» (Amoroso, 2018: 39). Las etiquetas, Alta Costura Objeto (ACO) y Alta Costura Funcional (ACF) son propuestas en el texto, no se encuentran especificadas en la Alta Costura como se la comprende desde el gremio en sí, que es el que designa qué entra y qué no; como una dinámica de poder, destinada a invalidar las propuestas que no encajan dentro de su estricta perspectiva sobre la Alta Costura.

⁶ Al decir vestido, se incluye aquí también el término traje, indumentaria, atuendo, hábito.

que su piel; este contiene a la persona, tanto en su aspecto físico como psicológico. Se destaca, entonces, el aspecto emocional de la vestimenta y como tal las conexiones que se generan entre la persona —no solo su cuerpo físico o su cuerpo social, sino su mente— sus emociones, así como su forma de relacionarse con el mundo; a la larga, la vestimenta es un elemento mediador entre la persona y su contexto tanto interno como externo. Le pone en relación con su subjetividad, con sus «otros» cercanos (familia, amigos, etc.) y con sus «otros» ajenos, extraños. (Amoroso, 2018: 101)

El *fashionart* que Silvana Amoroso personaliza toma a la vestimenta como superficie de expresión creativa. Conceptualiza sus propuestas con referentes antropológicos, filosóficos, y reflexiona sobre el método común del diseño de modas donde el usuario está presente solo en apariencia.

Las prendas de vestir nos contienen, nos acogen; moramos en ellas y les damos la suficiente confianza —o no— para parecerse a nosotros o para que reflejen aquello que creemos o deseamos o pretendemos ser; cuando se desviste el cuerpo, la prenda no deja de estar habitada. Aquella aún posee al sujeto que la ocupó o en ocasiones contiene versiones del sujeto, como si se tratase de un personaje. (Amoroso, 2018: 99)

El vestido es un espacio habitable y leíble, puesto que está habitado por un quién. Se cuestiona al *vestido fantasma*: ese que no ha sido habitado, que refleja a un qué y no a un quién. Silvana Amoroso desborda la frontera del objeto y descubre la vestimenta como espacio personal, un espacio entre la persona y ella misma, que hace que la vestimenta sea intersticio. Se afianza en la idea de que una prenda es diferente en diferentes cuerpos; la relación entre la prenda y un sujeto particular es diversa: «la relación que se establece entre el sujeto y su prenda le inyecta a esta una especie de vida propia, la hace anécdota, hace interferencia con la memoria, con el ansia, con los tiempos que dominan la vida de los sujetos». (Amoroso, 2018: 95)

2.2 Referentes filosóficos

Los referentes filosóficos para el arte posconceptual, que se expresan en el nuevo paradigma del «viraje participativo, están volcados a los sujetos en las prácticas artísticas. Por una parte, un otro «nosotros» desde la perspectiva de Jean-Luc Nancy y un «cualsea» desarrollado por el juicio crítico de Giorgio Agamben.

Para Jean-Luc Nancy, el *ser singular plural* es una conjunción inevitable que vincula diferentes singularidades (2000: 13). No cree en la clausura de un «para sí mismo»; pues sostiene que compartir el mundo es una co-implicación de la existencia. Se refiere a un «nosotros» como ser en común más pertenecer. Para alcanzar ese conocimiento y praxis del «nosotros», hay que entender que no se trata de un sujeto en términos de autoidentificación; considera imposible determinar con precisión algún «nosotros» universal que consista siempre en los mismos componentes (Nancy, 2000: 75).

Cada «nosotros» está conformado por dos partes en la idea de co-implicación de la existencia de Nancy (2000), del «ser juntos»; es decir, del ser en común más pertenecer. Una parte la conforma la comunidad en particular seleccionada y la otra parte es el artista; por lo que la participación tiene como condición el re-crearse constantemente en función del «nosotros».

La singularidad «cualsea»,⁷ propuesta por Giorgio Agamben, constata que aquello que en principio era solo una hipótesis: la esfera de la total neutralidad, se ha convertido en realidad. «El ser-tal que permanece constantemente escondido en la condición de pertenencia (existe un «x» tal que pertenece a «y») y que en modo alguno es un predicado real, sale él mismo a la luz: la singularidad expuesta tal cual es, cual-se-quiera [...]» (Agamben, 1996: 9-10). El hombre desprovisto de lenguaje es el «cualsea», es un no-sujeto sometido a una vida sin forma o a una forma de vida líquida. Un ser cuya comunidad no está medida por condición alguna de pertenencia, ni por la simple ausencia de condiciones; sino por la pertenencia misma.

2.3 Referentes sociológicos

El primer concepto que desde la teoría sociológica conforma este nuevo paradigma es el de *participación*, como un esfuerzo por renovar lo social; que no solo presupone la multiplicidad de individuos autónomos, sino también el espacio relacional. Al hablar de participación, referimos a la concurrencia de los sujetos activos y a un espacio relacional, sin el cual aquellos no podrían concurrir activamente. De modo que el espacio no se configura sin la participación y, a su vez, la participación actúa como estructura que construye el espacio relacional y se conforma por cada uno de los ciertos «nosotros».

⁷ El *cualsea*, que está aquí en cuestión, no toma la singularidad en su indiferencia respecto a una propiedad común, sino solo en su ser, tal cual es.

Cualquiera que sea la participación en el contexto del arte, se refiere necesariamente a ciertos «nosotros»; a la identificación con una comunidad que ha de devenir parte coexistente de la práctica artística. Incluso, cuando las condiciones de participación de un grupo o comunidad están claramente marcadas, se necesita crear el «nosotros» para que el proyecto comience a funcionar como un proyecto participativo. Sin este «nosotros» intercambiable resulta difícil entender la práctica artística participativa como un espacio público relacional; pues difícilmente se podrá representar en un solo espacio la heterogeneidad existente.

Un efecto participativo real ocurre, cuando las condiciones de participación no están basadas en una precisa posesión de características comunes y decisiones predecibles para la participación, o en una clara identificación con el artista o el concepto, en términos de características comunes sociales, culturales o políticas (Milevska, 2006). La participación implica que una comunidad *cualsea* forme parte del diseño, planificación y toma de decisiones.

El segundo concepto, que desde la teoría sociológica conforma este nuevo paradigma, es el de *comunidad*. Ya habíamos mencionado un acercamiento al término desde el pensamiento filosófico y político posmoderno como crítica al individualismo. Pero una mirada social posconceptual lo aborda como la pertenencia del individuo a una comunidad específica, donde surgen y se practican pautas culturales. La noción de comunidad es un modelo y tiende al desarrollo de una cualidad en función de su naturaleza social.

Es en la comunidad, entendida como grupo social (Alonso *et al.*, 2004), donde se gesta lo comunitario, a través de la participación y cooperación de sus miembros. La cualidad comunitaria está determinada por las «relaciones que se construyen en medio de procesos de participación, cooperación y proyecto entre personas que se juntan para enfrentar colectivamente malestares de vida cotidiana que padecen, y que los insta a actuar». (Alonso, 2008: 47)

La interpretación de la comunidad, como intrínsecamente fragmentaria, ayuda a entender el modo en que las prácticas artísticas participativas funcionan o no. La comunidad es algo que le acontece a la obra de arte, no puede surgir de la esfera de la obra. En ese contexto, considera Nancy que la comunidad tiene lugar a través del hecho de retirarse de la obra: «la comunidad está hecha de la interrupción de singularidades» (Nancy, 2000: 31). Es decir, no es la obra de una comunidad, sino que la comunidad está

fragmentada por los ciertos «nosotros», y cada uno de ellos se apropia de la pertenencia misma. Las prácticas artísticas participativas eluden, entonces, las condiciones de pertenencia a cierta comunidad preexistente y socialmente definida.

El último concepto al que se hará referencia es al de *territorialidad*.⁸ El término puede hacerse extensivo al espacio que posee o controla una persona. Según Soja (1971) la territorialidad específicamente humana tiene tres elementos: el sentido de la identidad espacial, el sentido de la exclusividad y la compartimentación de la interacción humana en el espacio. Proporciona, entonces, no solo un sentimiento de pertenencia a una porción particular de tierra sobre el que se tienen derechos exclusivos; sino que implica un modo de comportamiento en el interior de esa entidad.

La territorialidad, tal y como la define Sack (1986), es una conducta humana que intenta influir, afectar o controlar acciones mediante el establecimiento de un control sobre un área geográfica específica: el territorio. Para él, la territorialidad humana cumple cuatro funciones básicas: fortalecer el control sobre el acceso al territorio, redificar el poder a través de su vinculación directa al territorio, desplazar la atención de la relación social de dominación y actuar como contenedor espacial de hechos y actitudes. Estaría, entonces, en el vértice de un gran número de acciones humanas; de hecho, solo existiría otra forma tan importante de relación geográfica, que es la acción por contacto.

En el caso de la territorialidad, es significativo tomar en cuenta que se trata de un concepto construido socialmente. Es un componente necesario de toda relación de poder que, en definitiva, participa en la creación y mantenimiento del orden social; así como en la producción del contexto espacial a través del que experimentamos el mundo legal y simbólico. Hay una idea de territorio geográfico del cuerpo humano, como el lugar o espacio al que se pertenece, y en este caso puede ser entendido como cuerpo. Sobre este cuerpo abstracto y, a la vez, concreto, la vestimenta ejerce el poder de vincularse directamente al territorio y permite la convivencia o el enfrentamiento entre el ser humano y su medio ambiente: «las prendas de vestir intervienen y transforman la naturaleza propia del ser humano para establecer una interconexión cultural-natural» (Amoroso, 2018: 23). Esta idea de territorio habitado desde el cuerpo se reinterpreta en la estética relacional.

⁸ El concepto de territorialidad aparece en el vértice de conjunción de múltiples disciplinas de las Ciencias Sociales e, incluso, de las Naturales. Se ha indagado en las raíces de la territorialidad desde la Geografía, la Biología, la Psicología, la Antropología, la Ciencia Política, la Sociología, la Historia, etc. Véase <http://webs.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/T/territorialidad.htm>

2.4 Referentes estéticos

Una cualidad estética atribuible a las prácticas artísticas participativas como objetos de estudios es la *estética relacional*. En opinión de Nicolás Bourriaud, se hace referencia a «una sociedad en que las relaciones humanas ya no son experimentadas directamente» (2002: 9). Las relaciones que los artistas pueden establecer con el mundo a través de sus actividades expresivas se producen como *intersticios sociales*, como «una forma de arte en la que el substrato está formado por la intersubjetividad, y que toma el “ser-juntos” como tema central» (Bourriaud, 2002: 15). La esfera de las relaciones humanas se ha convertido en forma y medio estético, y las metodologías participativas en el espacio público adoptan estas relaciones como materia prima para propiciar una nueva vía de mejora social.

El término *intersticio*, como lo emplea Bourriaud, hace alusión a un espacio en las relaciones humanas que sugiere posibilidades alternativas —ajenas a cierta convención— con relación a las que operan dentro del sistema del arte. Posibilidades alternativas, entre ellas, de comercio de la intersubjetividad en el llamado sistema-mundo mercantilizado y un mecanismo de respuesta a lo que Milevska denomina «necesidad de controlar el neoliberalismo omniabarcante [*sic*], impulsado por la consumistización [*sic*] de las relaciones humanas» (Milevska, 2006: 193).

Silvana también hace uso de este término, extendiendo el sentido que le daba Bourriaud de posibilidad alternativa que facilita la interrelación de las personas y la reflexión de su condición.

La vestimenta puede convertirse en un intersticio, toda vez que “al salir del emisor (llámese marca, diseñador, artesano, hacedor de vestidos, etc.) se desposee de él adquiriendo vida propia, es reconfigurada, reformada, depurada de cualquier interpretación guiada, de cualquier reinterpretación para ser interpretada desde su nuevo origen en el receptor. (Amoroso, 2018: 21)

2.5 Alterotopías. Formas periféricas de vestir

No pretendemos reducir la gama *Alterotopías* a la presencia de algunos conceptos teóricos señalados en este trabajo. En cambio, podemos a través de conceptos que dan cuenta del «viraje participativo» como paradigma cultural posmoderno, ubicar la gama dentro de las prácticas artísticas participativas. Veamos, entonces, cómo a través de los cuatro momentos (Intimidad, Umbilical, Fraternal y Singular) de la propuesta de Silvana

Amoroso se entrevén los referentes filosóficos (el *ser singular plural* o «nosotros» y la *singularidad cualsea*), sociológicos (*participación, comunidad y territorialidad*) y estéticos (*estética relacional*), del cambio de paradigma de los objetos a los sujetos.

La gama de Silvana Amoroso invita al público a participar activamente. Con anterioridad ha creado ciertas interfaces contextualizadas en un particular entorno social y cultural. En la interrelación entre «[...] —quien expresa, lo expresado y quien experimenta la expresión— la obra se renueva cada vez; no se agota, se reactiva con una nueva intervención sensorial, con una alteración del sentido del código». (Amoroso, 2018: 20)

[...] lo relacional, aplicado a la creación vestimentaria, convoca el sentido de relacionar a los seres humanos consigo mismos y entre sí; dicha relación se da evidentemente en el suceso de una comunicación. Es así que podría decirse que la dimensión de la conexión está gobernada por el receptor; él es quien decide si la obra prosigue hacia los ulteriores planos de sensibilidad; él se expone a ella volviéndola multisensorial y es también quien puede arrebatarse su altar al emisor. (Amoroso, 2018: 20)

2.5.1 Primer momento: Intimidad

En *Intimidad* se parte de la subjetividad, de la relación íntima que tiene un sujeto consigo mismo. En la gama, se desarrolla a partir de la búsqueda personal, del ansia por el encuentro con uno mismo y la trama emocional que se desteje con cada alterotopía, las profundas e intensas cotidianidades que salpican la identidad propia y la van erigiendo a veces como una estatua de sal imperecedera.

La obra que se concibió para este momento partió de un primer borrador, que consistió en un ensayo fotográfico acompañado de texto; el tema del ensayo era el clóset como lugar íntimo, similar a un útero materno, en el cual se percibían las prendas como un objeto orgánico, por tanto, vivo. Al respecto, en entrevista grabada acerca del referente contextual de su obra, la autora expresa:

Parecía que en su interior el acurrucarme cobraba más sentido. Una especie de útero secreto. Una complicidad con el tiempo, una tregua con el afuera. El clóset de mi madre era fantástico, las agujas de los tacones se proyectaban en sombras infinitas y el abrigo rosa visto desde abajo parecía una guerrera gigante; crecí con esa imagen, con la de los hombros poderosos por las almohadillas de las chaqueta.

Ella me arropaba con su suéter, el azul eléctrico; el olor a mamá en la siesta del sábado por la tarde le pertenecía a ese suéter. [...] Las hebillas son curiosas, uno cree que ellas son las que atan; pero son los hoyos de las correas las que lo hacen, pequeños. Es inútil escapar, ese sonido metálico entre los dedos, eso es lo que realmente ata, no son las ataduras, son los sonidos... Sé ahora que a veces también soy sonido. [...] Ellos quedan en esos otros cuerpos, nada se ha ido, aunque las manos sigan extendidas y nada se estremezca luego del abrazo. (Amoroso, 2018)

Asimismo, Silvana Amoroso se atreve a definir tipos de receptores al aludir a la idea de intimidad manifiesta en sus obras:

En algún momento de la experiencia estética el emisor/artista (hoy comunicador) es también en un momento un receptor; podríamos aventurarnos a decir que es uno de segundo orden. Luego está el receptor de primer orden, aquel que percibe lo que ya se ha preconfigurado a través del receptor de segundo orden. (Amoroso, 2018: 47)

En las fotografías 1, 2 y 3, que fueron parte de la exposición *Alterotopías*, se encuentra expuesta la idea de intimidad; la cual se completa con la percepción de lo que ella llama «receptor de primer orden» (v. Fotografías 1-3).



Fotografía 1. Intimidad. Clóset. Alterotopías
(Fuente: Archivo personal de Silvana Amoroso.)



Fotografía 2. Intimidad. Clóset (detalle)
(Fuente: Archivo personal de Silvana Amoroso.)



Fotografía 3. Intimidad. Clóset (detalle)
(Fuente: Archivo personal de Silvana Amoroso.)

2.5.2 Segundo momento: Umbilical

Este momento trata la interrelación entre un sujeto y sus otros genealógicamente más próximos, es decir con su núcleo familiar cercano. Es la relación que se construye a través de la vestimenta con los miembros más cercanos, el clan, lo que solemos llamar familia.



Fotografía 4. Umbilical (detalle)
(Fuente: Archivo personal de Silvana Amoroso.)

Lo que se muestra en la fotografía 4 es descrito por la autora: «Es la transcripción de las entrevistas realizadas a mis tías, donde me narran su conexión con la prenda dibujada» (Archivo de la gama de Silvana Amoroso).

1. Lo que recuerdo es que mi mamá había mandado a tejer una chompa para regalarme en una navidad. Me gustaba la chompa, pero sentía rabia; no con la chompa, sino con una de mis hermanas porque se puso la chompa antes que yo. Le reclamé a mi mamá y me dijo que ella no sabía. Ella la había tenido escondida... Era la única chompa que me regaló... Quince días mi hermana se puso y de ahí me regaló... Yo le vi puesta... Eso me quedó aquí grabado y no lo puedo olvidar.
2. Cuando yo tenía 12 años, al frente de la casa vivían unas señoritas; el papá era hormador de sombrero. Una hija había tejido una faldita a crochet, bien bonita [...]. Mamá me compró, yo le molestaba: compre mamá, compre mamá; la señorita también me ayudaba a rogar: compre señora, compre. Esa yo le regalé a mi hermana y hace años le vi puesta a una pariente política de ella esa faldita, mi faldita. Era como una ilusión de lo nuevo, para lucir donde las amigas, para ver ellas qué dicen.
3. Yo recuerdo dos prendas específicamente. Eran de cuando papá estaba lejos: unas sandalias y una blusa color lila, cuello sport, manga corta; adoraba esas prendas por el valor sentimental que tenían y porque me quedaban bien. Todo lo que me daba papá para mí era importante. Incluso, hasta la fecha, en mi mente viene la blusa siempre con el recuerdo de papá... Yo era su niña mimada. Esa blusa me dio en mi cumpleaños, adoraba esa blusa. Otras prendas no me acuerdo, pero esas no las olvido.
4. A los seis años fue un vestido, que me mandaron a hacer de una tela peruana que recién estaba saliendo. Era por la rodilla; tenía bolsillos a los laditos, manga corta, recto. Ese vestido me pusieron a los quince días que papá se fue, para que no siga triste por la partida. Me dieron ese vestido; lo usé para el primer cumpleaños al que fui. Estaba tan ilusionada, porque yo tenía la idea que de la piñata cogería bastantes caramelos y que los guardaría en los bolsillos del vestido. Eso le asocio con la primera ida de papá. Por primera vez sentí una nostalgia grande, a veces pasaba un avión y pensaba que aterrizaría cerca de casa y que papá se bajaría.

2.5.3 Tercer momento: Fraternal

En *Fraternal* se parte de la interrelación entre un sujeto y sus otros íntimamente próximos, pues aborda la relación a través de la vestimenta con el grupo cercano de socialización; por ejemplo, los amigos. Para este momento se confeccionó un abrigo (v. Fotografía 5). Dada la connotación que tiene como prenda que cubre las otras prendas, abarca gran parte del cuerpo y parte de la significación de su nombre. Se trabajó a partir de la metáfora, como si el abrigo fuera una alterotopía predilecta o una exteriorización de los recuerdos que se albergan en la mente, y de las circunstancias y personas que nos van construyendo a lo largo de la vida.

Las propuestas se desarrollan en un proceso espiral —ir desde la subjetividad propia hacia los entornos familiares y luego a los extraños— que busca constantemente las relaciones humanas que propicia la vestimenta, a partir de la memoria vestimentaria: la nostalgia, la emotividad, las relaciones socio-culturales. Por ello, se pensó la vestimenta como ese nexo, como ese nodo que vincula a uno con su mismidad, con sus Otros íntimamente próximos y con sus Otros lejanos. (Amoroso, 2018: 116-117)

Para ello se les solicitó a los amigos fotos propias y de sus seres queridos; esta prenda funcionaba como un álbum. Al mismo tiempo, se pretendía la interacción con el público (v. Fotografía 6) y el acercamiento a este espacio consciente de toda la carga simbólica.



Fotografía 5. Fraternal (detalle)
(Fuente: Archivo personal de Silvana Amoroso.)



Fotografía 6. Fraternal (detalle)
(Fuente: Archivo personal de Silvana Amoroso.)

Las fotos están ubicadas por debajo del forro, confeccionado de un material labrado que no permitiese la simple vista —porque nuestros recuerdos no están a simple vista—. Esto hizo que los receptores trataran de ver las fotos acariciando la prenda o acercándose en actitud de búsqueda.

2.5.4 Cuarto momento: *Singular*

El cuarto momento trata de la interrelación entre un sujeto y sus otros lejanos, ajenos, desconocidos; así como de las relaciones a través de la vestimenta con el otro lejano, que nos rodea, que nos es extraño, pero con el cual interactuamos. Para este momento (v. Fotografía 7), se concibió un vestido realizado en un género textil color piel. La idea era reflejar la metáfora del traje como segunda piel y también como segundo cuerpo.

Dado que *Singular* reflexiona sobre la relación que se da entre uno y sus otros lejanos y extraños, este momento pretendió sin más la interacción directa con el público; esa interacción significó precisamente lo que *Singular* concibe. Para ello, se ubicó una almohadilla dactilar y se esperaba que el espectador ponga su huella sobre el vestido.

Diseñar desde la periferia es, por tanto, diseñar considerando todos los actores que se involucran en el proceso de vestir al cuerpo; es una persona que ocupa el traje, otra que lo concibe: el sentido que se teje en los trajes una vez habitados y las conexiones que estos generan con las demás personas, ajenas o cercanas (Amoroso, 2018: 100).



Fotografía 7. Singular. Conjunto
(Fuente: Archivo personal de Silvana Amoroso.)

3. CONCLUSIONES

Cuando escuché a Silvana Amoroso exponer su proyecto de grado, admiré su capacidad como investigadora y el tiempo que le dedicó a conceptualizar su obra hasta desbordarla en cuatro momentos de recursividad. A la admiración le siguió la crítica y llegaron las felicitaciones acompañadas de una sola observación: a tu obra le falta escala. Silvana se ha mantenido al margen de la comunicación social en redes y, lo que ha sido bueno para ella, ha resultado malo para su obra. En opinión de Manuel Castells, sin mencionar un texto en particular porque es una constante en su discurso, el paradigma del siglo XXI es la conectividad, y esto cambia —en algo— el sentido revolucionario que puede tener el *fashionart*.

La relación entre la moda y la muerte puede verse —al menos— en dos sentidos: como hermandad o como ser/no ser. Silvana Amoroso menciona en una parte de su trabajo de investigación lo siguiente:

La moda no se puede detener; es, como bien escribió Leopardi, hermana de la muerte y esta es inexorable en su marcha. La moda siempre está adelantada, siempre está más allá; no puede detenerse, no quiere detenerse. El solo apego al instante devendría en aniquilamiento. (Amoroso, 2018: 63)

La moda como su hermana la muerte son categorías abstractas que toman cuerpos en vida, o puede entenderse que no se trata de una hermandad, sino de una anulación. El sociólogo Georg Simmel postuló que la moda muere en el mismo momento en que nace; para garantizar su supervivencia en la cultura mercantil, la moda tiene que reinventarse constantemente y proclamar un nuevo estilo que suplanta al anterior.

Sigue siendo cuestionable el uso del término moda;⁹ cuando un objeto se ha aceptado como moda, deja de existir inmediatamente. Lo destacable de las alterotopías propuestas por Silvana es que, pese a referirse a la Alta Costura Objeto, lo relevante es lo periférico; es decir, el espacio habitable por el/los sujetos: los intersticios que la vestimenta facilita para la interrelación de las personas y la reflexión de su condición; el cómo la vestimenta funciona en la reflexión de determinados aspectos de la condición humana, como son la nostalgia, la memoria, la familia y la identidad.

⁹ En el ámbito de la creación, el problema que motiva el proyecto de investigación realizado por Silvana Amoroso parte del desacuerdo con el pensamiento de frivolidad hacia la moda, el vestido y el diseño de vestimenta.

Comenzamos hablando de prácticas artísticas participativas y situamos como ejemplo el *fashionart*; por tanto, queda subordinado a la misma crítica del impacto de la teoría relacional. Con el «viraje participativo» se focalizó la mirada de los objetos a los sujetos, se configuró un receptor de primer orden (comunidad *cualsea*) y un receptor de segundo orden (el artista, el comunicador) y de la exclusión se dio paso a la inclusión. Pero «la moda», siempre adelantada y en su marcha inexorable, reproduce los problemas sociales que viene arrastrando la sociedad del siglo XXI. Uno de los mayores ha sido que la inclusión no ha implicado reducción de la desigualdad social. A riesgo de no tener la respuesta, dejo al menos una pregunta: ¿cómo concilia el *fashionart* las contradicciones entre la crítica social y el arte convertido en un medio revolucionario?

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. (s. l.): Pre-textos.
- Aguilar, G. (2010). La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas. Time Divisa de Antonio Vega Macotela [en línea]. En *Arte y Políticas de Identidad*, vol. 3. Recuperado de <http://revistas.um.es/api/article/view/117381/0>
- Alonso Freyre, J. (2008, oct.-dic.). El discurso comunitario en la práctica interventiva. *Islas*, 50(158), 44-53.
- Alonso Freyre, J., Pérez Yera, A., Rivero Pino, R., Fernández, R. y Riera Vázquez, C. M. (2004). *Autodesarrollo comunitario: crítica a las mediaciones sociales recurrentes para la emancipación humana*. Santa Clara: Feijóo.
- Amoroso Peralta, S. M. (2018). *Alterotopías: propuesta estética para la generación de formas periféricas de vestir en Cuenca-Ecuador 2015*. (Tesis previa a la obtención del título de magíster en Estudios del Arte). Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/infiernos-artificiales-arte-participativo-y-politicas-del-espectador/>.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. París: Presses du reel.
- Guil, C. (2006). *Exposición: Pintura, escultura y fotografía se dan cita en la Galería Arte y Diseño para “No perder los sentidos”*. Recuperado de <https://www.20minutos.es/noticia/80235/0/Pintura/escultura/Arte/#xtor=AD-15&xts=467263>.

- Lind, M. (2007). The Collaborative Turn. En Billing, J., Lind, M. & Nilsson, L. (Eds.). *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*. Londres: Black Dog Publishing.
- Milevska, S. (2006). El arte participativo: Un cambio de paradigma de los objetos a los sujetos. Publicado en Denken Pensée Thought Mysl..., *Criteria*, *E-zine de pensamiento cultural europeo*. La Habana, 2014, páginas 190-197.
- Nancy, J. L. (2000). *Being Singular Plural*. (Traducido por Robert D. Richardson y Anne O'Byrne). Stanford: Stanford University Press.
- Sack, R. D. (1986): *Human Territoriality: Its theory and history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Santiago Juárez, R. (2010). El concepto de ciudadanía en el comunitarismo [en línea]. En *Cuestiones constitucionales*, (23), 153-174. Recuperado de www.scielo.org.mx/pdf/cconst/n23/n23a6.pdf
- Soja, E. W. (1971): *The political organization of space*. Washington: Association of American Geographers.