

Estética y responsabilidad: una experiencia artística conectiva

Aesthetics and Responsibility: a Connective Artistic Experience

Artículo recibido el 7 de enero de 2024; devuelto para revisión el 28 de junio de 2024; aceptado el 12 de agosto de 2024, <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2025.126.2883>.

Isabel Añino Granados Universidad de Granada, Escuela Internacional de Posgrado, Historia y Artes, España, isabelanino@correo.ugr.es, <https://orcid.org/0000-0001-8385-8595>

Líneas de investigación Creación artística, audiovisual y reflexión crítica; estética conectiva; plástica y escultura social; plásticas cálidas y derecho; filosofía del derecho y estética.

Lines of research Artistic, audio-visual creation and critical reflection; connective aesthetics; social sculpture and social plasticity; warmth work and law; philosophy of law and aesthetics.

Publicación más relevante “Conversaciones en círculo: alta tecnología artística al servicio del diseño social”, *Artilugio Revista*, núm. 9 (2022), <https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42022>

Mar Garrido-Román Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, España, margr@ugr.es, <https://orcid.org/0000-0002-1454-2471>

Líneas de investigación Videocreación; arte sonoro; fotografía; imagen en movimiento.

Lines of research Videocreation; sound art; photography; moving image.

Publicación más relevante “Desafiando convenciones mediante la práctica artística: Laurie Anderson y su visión disruptiva”, *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, núm. 14 (2023): 21-40.

Resumen Este reporte de investigación sostiene que las prácticas artísticas basadas en la estética conectiva destacan la dimensión ética de la estética como fundamento filosófico del arte y muestran su capacidad transformadora hacia una sociedad más madura y solidaria, pues al desvincularse de las dinámicas de producción y consumo, el arte actúa como resistencia contra estos procesos homogeneizadores. Se presenta un caso de estudio que, junto con los comentarios de las personas participantes, revela

cómo el arte puede tender un puente que conecta nuestra responsabilidad con el ámbito jurídico.

Palabras clave estética; arte relacional; derecho (disciplina); responsabilidad; comunidad.

Abstract This research report argues that artistic practices based on connective aesthetics emphasize the ethical dimension of aesthetics as the philosophical foundation of art and demonstrate its transformative capacity towards a more mature and supportive society. By disengaging from the dynamics of production and consumption, art acts as resistance against these homogenizing processes. A case study is presented which, along with the participants' comments, reveals how art can bridge our responsibility with the legal realm.

Keywords aesthetics; relational art; law (discipline); responsibility; community (social groups).

ISABEL AÑINO GRANADOS y
MAR GARRIDO-ROMÁN
UNIVERSIDAD DE GRANADA

Estética y responsabilidad: una experiencia artística conectiva

El principal objetivo de este texto es destacar los marcos legales como materia de trabajo de las prácticas artísticas contemporáneas y subrayar la incidencia directa de estas prácticas artísticas dentro del horizonte del derecho.

A lo largo de este artículo trataremos de demostrar el alcance que ejerce la interpretación que hagamos del término estética, como fundamento filosófico del arte, no sólo en el ámbito de lo artístico, sino también en el de lo social. En el lenguaje cotidiano, la noción de estética continúa vinculada a la idea de lo bello.¹ Nos proponemos contemplar un concepto de estética que la relaciona con la ética, enlazándola con la responsabilidad entendida como capacidad de respuesta.

De la mano de Suzi Gablik y Shelley Sacks,² quienes han propuesto el concepto de estética conectiva, veremos cómo una interpretación de la estética,

1. El Diccionario de la Real Academia Española lo define como “Pertenciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza. Placer estético”, <https://dle.rae.es/est%C3%A9tico> (consultado el 6 de enero de 2024).

2. La profesora y doctora Shelley Sacks es una artista muy reconocida y Catedrática Emérita de Escultura Social en la Oxford Brookes University (Reino Unido). Asimismo, fue alumna y colaboradora del artista Joseph Beuys, quien, a su vez, es conocido por ser precisamente el precursor de la práctica artística que denominó *escultura social* y *plástica social*. El proceso artístico que presentamos está inspirado en este concepto de arte. Junto con Shelley Sacks, hemos escogido a Suzi Gablik como fuente de inspiración de este trabajo, ya que ambas son precursoras

desvinculada de la ética, repercute socialmente en una consideración del arte como algo prescindible. Si el arte es entendido como una herramienta de las mecánicas capitalistas de producción y consumo, que se identifica, bien con objetos destinados a la decoración de espacios públicos o privados, bien con productos destinados a la inversión, termina en ocasiones siendo incomprensible y produciendo rechazo. Suzi Gablik³ relata el caso de la obra de Richard Serra, *Tilted Arc* (Arco inclinado), que fue retirada de la Federal Plaza en Manhattan precisamente por este motivo. Por otro lado, como inversión privada, el arte resulta inasequible para la mayor parte de la sociedad.

A menudo se atribuye la falta de comprensión del arte a la carencia de conocimientos artísticos derivada de un desinterés por la mayor parte de las personas. Sin embargo, si abandonáramos la dinámica del reproche, podríamos argumentar que el ser humano es lo suficientemente sensible para notar cuando algo ha sido hecho sin tenerle en cuenta. Por este motivo, no es capaz de encontrar vínculo alguno. Respecto al déficit de conocimientos en el campo del arte, nos parece lógico pensar que se derive de la escasa importancia que, por lo general, se le concede a la educación artística. Cabe preguntarse si esto será consecuencia de la consideración del arte como innecesario y, por tanto, no digno de ser tenido en cuenta en este sentido. El arte parece conservar un halo de privilegio y sofisticación, quedando limitado a las élites que se lo pueden permitir y a la “oferta cultural”, incluidas las visitas a museos de los recorridos turísticos. ¿Pero denotan los museos, visitados en domingos y días festivos, el despertar de un interés o un aprendizaje de lo que es el arte? ¿Llega alguien así a darse cuenta de su inconmensurable potencial? Pierre Bourdieu ha explorado la concepción de la cultura como “capital simbólico”, es decir, como herramienta de distinción que aglutina las actitudes, características y conocimientos que garantizan pertenecer a la élite considerada culta. El autor explica que en una sociedad escrupulosamente dividida en clases es imprescindible conocer estas clasificaciones para

del concepto de *estética conectiva*, si bien la primera lo hace desde el concepto de *arte ampliado*, propuesto por Joseph Beuys. Gablik, a lo largo de su influyente recorrido como crítica de arte y teórica, desafió las nociones convencionales del arte, al abogar por una práctica artística más allá del enfoque tradicional de estética que integre una dimensión ética y comunitaria. Su trabajo destaca la importancia del arte como un medio para fomentar la conexión social, la responsabilidad compartida y la resistencia a las dinámicas de producción y consumo que predominan en la cultura contemporánea. Por medio de sus escritos e ideas, Gablik ha influido en la manera en que entendemos el potencial transformador del arte en la sociedad.

3. Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art* (Nueva York: Thames and Hudson, 1991), 63.

evidenciar la pertenencia a un grupo privilegiado. Hay que dejarse ver en los lugares que de manera fugaz serán considerados de moda por “los árbitros de la elegancia”, como exposiciones, espectáculos y conferencias.⁴

Para ilustrar el potencial del arte en el ámbito de la transformación social, describiremos un proceso artístico de creación propia titulado *Conversaciones con el planeta*, basado en el concepto de estética conectiva propuesto por Shelley Sacks, mediante el cual nos planteamos experimentar lo que ocurre cuando se acercan dos áreas aparentemente tan desvinculadas como el arte y el derecho. Este escrito ensaya la tesis de que el arte puede crear un acceso al campo del derecho que, por lo general, resulta ajeno por su complejidad, pero que afecta en forma directa a la vida de las personas y a la de los diversos ecosistemas del planeta. Por medio del arte se puede llegar a ser consciente de que el derecho es un área de nuestra competencia, en la que tenemos la responsabilidad de intervenir. Más allá de resaltar una posible relación entre la *estética conectiva* y el derecho, esta experiencia artística pretende evidenciar que ésta, al ponerse en práctica, permite al ser humano ampliar su conciencia. Esto le facilita reconocer su capacidad de respuesta y transformación en ámbitos que, en principio, podrían parecerle tan complejos como el derecho, pero que, sin embargo, afectan significativamente en su vida cotidiana.

Es importante destacar, al valorar los comentarios de las personas participantes que se presentarán en la descripción de esta experiencia artística, que entre ellas había personas de diversas nacionalidades⁵ y formaciones académicas. Participaron doctores y catedráticos de arte, como la propia Shelley Sacks, así como juristas, economistas, artistas, músicos, filósofos, psicólogos, maestros y docentes universitarios, funcionarios del Estado español, entre otros. También asistieron estudiantes de posgrado y doctorandos en arte, miembros de la comunidad que cuida el espacio natural donde tuvo lugar la acción en Oxford, y habitantes de las ciudades en las que se llevó a cabo la práctica.

En definitiva, se trata de un estudio que justifica la necesidad de integrar la *estética conectiva* en el lenguaje habitual de las prácticas artísticas contemporáneas.

4. Pierre Bourdieu, *Las estrategias de la reproducción social*, trad. Alicia Beatriz Gutiérrez (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), 204.

5. Sin ánimo exhaustivo: México, India, Chile, Italia, Bélgica, Holanda, Perú, Suiza, Francia, Argentina, España, Alemania, Reino Unido, Estados Unidos y diversas nacionalidades del continente africano, como Sudáfrica.

*El concepto de estética conectiva:
hacia un cambio de paradigma artístico y social*

En su artículo titulado “Connective aesthetics” (Estética conectiva), Suzi Gablik denuncia el hecho de que el arte moderno se centró de tal forma en el individuo que terminó por amputar el sentido de la comunidad y la capacidad de los y las artistas de empatizar con el resto de la sociedad.⁶ Alain Badiou afirma que “en el siglo XIX, existía el artista-rey, pero en el arte contemporáneo se producen ataques contra esta figura del artista mediante la idea de que, de alguna manera, cualquiera puede ser artista”.⁷ Gablik denuncia este exacerbado individualismo no sólo en el mundo del arte, sino como parte del paradigma de toda una época que hoy día aún no hemos superado. A partir de ahí, define su propuesta de estética conectiva, sosteniendo que lo que ha faltado, no sólo en nuestro pensamiento científico y en nuestra generación de normas, sino también en nuestra filosofía estética es la perspectiva femenina que favorece la toma de conciencia de la interdependencia e interconexión del arte con la sociedad. La política de la *estética conectiva* está orientada hacia la consecución de un entendimiento compartido y del esencial entrelazamiento de cada ser humano con las demás personas y con la sociedad. La nueva *estética conectiva* reconoce que vivimos en una época en que nuestra necesidad de comunidad ha llegado a ser crítica.⁸

En cuanto al debate acerca de si el arte y los y las artistas pueden o no intervenir en la transformación social, Suzi Gablik aclara que la falta de confianza procede del desencanto sufrido tras el fracaso de los movimientos artísticos previos a la primera guerra mundial. Esto ha dado lugar a que este tipo de arte, desde la perspectiva posmoderna, se considere desfasado.⁹ Sin embargo, la autora defiende la idea de que sólo se puede crear si se hace con responsabilidad e insiste en que el arte debe surgir en conexión con la comunidad y el entorno.¹⁰

Suzi Gablik, quien en un principio había llamado la atención sobre la responsabilidad social de los y las artistas, amplía el espectro para incluir a todo ser

6. Suzi Gablik, “Connective Aesthetics”, *American Art* 6, núm. 2 (1992): 2, <http://www.jstor.org/stable/3109088>.

7. Alain Badiou, “Las condiciones del arte contemporáneo”, en ed. Brumaria Team, *El arte no es política / La política no es arte. Materiales para la dialéctica renovada*, Brumaria 34 (Madrid: Traficantes, 2014), 29.

8. Gablik, “Connective Aesthetics”, 6.

9. Suzi Gablik, *Has Modernism Failed?* (Nueva York: Thames and Hudson, 1984), 74.

10. Gablik, *The Reenchantment of Art*, 8.

humano, al afirmar que tenemos que mantener una relación personal ética con el mundo. La autora sostiene que mediante nuestras elecciones pueden comenzar a suceder cambios en y por medio de nosotros y nosotras.¹¹ Shelley Sacks, a su vez, coincide con la autora y define el tipo de arte que practica, la Escultura Social, como un campo para la transformación del que nadie está fuera.¹²

Zygmunt Bauman, desde un punto de vista sociológico, reconoce el acto de vivir como nuestra propia obra de arte: “Nuestra vida, tanto si lo sabemos como si no, y tanto si nos gusta esta noticia como si la lamentamos, es una obra de arte”.¹³ Bauman insiste en esta idea y la vincula, a su vez, con la libertad inherente a todo ser humano: “La vida no puede no ser una obra de arte si es una vida humana, la vida de un ser dotado de voluntad y libertad de elección”.¹⁴ El autor continúa explicando la responsabilidad que esto implica y el alcance de nuestras acciones y omisiones:

Ser artistas por decreto significa que la no acción también cuenta como acción; además de nadar y navegar, dejarse llevar por las olas se considera *a priori* un acto de arte creativo y retrospectivamente suele registrarse como tal. Ni siquiera aquellos que se niegan a creer en la sucesión lógica, la continuidad y la trascendencia de sus elecciones, decisiones y tareas, y en la viabilidad y verosimilitud de sus proyectos para domesticar el destino, invalidar la providencia o el destino y mantener la vida en un curso constante, prediseñado y preferente; ni siquiera ellos se quedan sentados sin hacer nada.¹⁵

Compartimos la idea de que el diseño social concierne a todas las personas y que, consciente o inconscientemente, somos sus protagonistas.

La profesora Shelley Sacks formula una concepción de la estética vinculada a la ética mediante nuestra capacidad de respuesta ante los retos cotidianos. Coincide con el filósofo Wolfgang Iser, quien propone la estética como algo vivo y en contraste con lo anestesiado o entumecido, el autor utiliza el término *anestésica* como un concepto opuesto al de estética. *Anestésica* se refiere a aquel

11. Gablik, *Has Modernism Failed?*, 102.

12. Shelley Sacks, *Social Sculpture Research Unit Website* (SSRU Social Sculpture Research Unit, 2012), <http://www.social-sculpture.org/> (consultado el 6 de enero, 2024).

13. Zygmunt Bauman, *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*, trad. Dolors Udina (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2009), 31.

14. Bauman, *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*, 69.

15. Bauman, *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*, 72-73.

estado en el que las condiciones elementales de la estética, es decir, la capacidad sensitiva, están anuladas en el sentido de una pérdida, de un impedimento o imposibilidad de sensibilidad, y esto, además, a todos los niveles, desde el embotamiento físico a la ceguera espiritual.¹⁶ Sacks profundiza en esta idea, y aclara que todo lo que posibilita la experiencia y la comprensión conectada puede ser entendido como estética, definiéndola, como “aquello que despierta nuestra capacidad de respuesta”.¹⁷ Desde esta perspectiva, la estética pertenece al ámbito de la responsabilidad y de la ética.

La estética es así una conexión interior animada que favorece la ampliación de la conciencia, propicia que nos demos cuenta de un mayor rango de asuntos y que comprendamos en cuáles somos responsables; entiende la responsabilidad como una facultad (capacidad de respuesta) y no como una obligación impuesta desde el exterior.¹⁸ Sacks, en su definición de *estética conectiva* aclara que habitualmente el término *estética* se interpreta como algo lleno de gusto, con estilo o como artístico. En sus orígenes griegos *αἰσθητικός* significa “darse cuenta de”. Desde este significado podemos entender y definir la estética de nuevo como lo opuesto de *anestética* o entumecimiento, como algo relacionado con estar animado; con formas y prácticas que superan la *anestética* y la separación en su territorio. De esta manera la estética puede ser sacada del ámbito del arte y traída a la vida en sociedad. Del mismo modo, con esta nueva definición, podemos establecer la conexión entre estética y nuestra habilidad-para-responder: estética conectiva y responsabilidad. Responsabilidad ya no es una obligación, un imperativo moral que viene desde el exterior, sino algo que emerge de una conexión interior animada.¹⁹

Vemos que Shelley Sacks recupera aquí el término griego *aisthētá*, sumándose, al menos en una primera lectura, a autores que, como el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten, considerado el padre de la estética, partieron de “una estética a la manera griega”.²⁰

16. Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken* (Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, 2017), 12.

17. CCL Videos video 8, *Ästhetik des Wandels*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=A6B8ohecX-I_7m56s-9m36s (consultado el 6 de enero de 2024).

18. CCL Videos, video 8, *Ästhetik des Wandels*.

19. Shelley Sacks y Hildegard Kurt, *Die rote Blume. Ästhetische Praxis in Zeiten des Wandels* (Klein Jasedow: Thinkoya Drachen Verlag, 2013), 19.

20. Herder en Christoph Menke, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, trad. Maximiliano Gonnet (Granada: Comares, 2020), 36.

En cuanto a la conexión entre “darse cuenta de algo” y la “habilidad de respuesta”, Sacks se cuestiona cómo podemos reconocer las necesidades de otra persona, las exigencias de una situación y reaccionar en consecuencia. De forma más concreta se pregunta, a su vez, sobre cómo reaccionar actuando sin egoísmo y sin perjudicarnos personalmente.²¹

Shelley Sacks nos recuerda una bella idea que es clave para su interpretación del concepto de *estética conectiva*. Se trata de la expresión alemana *Aufmerksamkeit schenken* (regalar atención). Mientras que en otros idiomas como en inglés, la atención tiene que ver con un pago: *to pay attention* (pagar atención) y en español con un préstamo: “prestar atención”, en alemán la atención, generosamente, se regala. Este “regalar atención” entronca, nos indica la autora, con la teoría goethiana del empirismo delicado (*zarte Empirie*), mediante el cual se llega a la conclusión de que el hecho de llevar a cabo una observación seria y libre de prejuicios sobre cualquier fenómeno de nuestro interés nos vincula éticamente a él. Sacks explica que esa conexión “vivirse-en-algo” se experimenta en primera persona en donde algo falta, ¿qué falta y dónde existe un fallo?²²

Shelley Sacks aclara que existen fundamentalmente dos elementos que sirven de impedimento al acto de “regalar atención”. El primero se presenta como incapacidad de prestar atención a aquello que no esté cerca porque para esto tendríamos que aprender a utilizar nuestra imaginación. El otro es el miedo. Por eso, afirma que el primer regalo que podemos hacernos y también al mundo es confrontar nuestro miedo. Pero ello, continúa Sacks, requiere coraje.²³

En general, advierte la artista, “regalar atención” precisa esmero: ese regalar la atención de forma concentrada es laborioso. Exige fuerza de voluntad. Esa voluntad es la que puede transformar nuestra sociedad, así, nos dice Sacks, por eso es extraordinariamente importante observar el significado de la voluntad, del querer, en el ámbito de la transformación humana.²⁴

La estética que propone Shelley Sacks es, según la autora, una estética que nos une con el mundo y que está en relación estrecha con nuestra capacidad de responder y de sentir. La responsabilidad no es algo que pueda imponerse

21. Shelley Sacks, “Geben und Ökologische Bürgerschaft. Aus innerer Bewegung zur passenden Form”, en Antje Tönnis, Annette Massmann, Julian Mertens y Michale Lieberoth-Leden, *Da hilft nur schenken. Mit Schenken und Stiften die Gesellschaft gestalten* (Fráncfort del Meno: Info-3 Verlag, 2011), 39-40.

22. Sacks, “Geben und Ökologische Bürgerschaft”. 40.

23. Sacks, “Geben und Ökologische Bürgerschaft”.

24. Sacks, “Geben und Ökologische Bürgerschaft”, 41.

desde el exterior, sino que es una disposición a la receptividad, que tiene que ver con una imaginación participativa y una unión, un vínculo, una conexión. Es el preciado resultado del regalar nuestra atención.²⁵

Estas temáticas están siendo revisadas en el área de la filosofía contemporánea por el profesor Josep María Esquirol Calaf, quien relaciona prestar atención con ser consciente y con el respeto. Sin atención no puede haber conciencia, nos dice y continúa: “La atención es una especie de actividad (‘prestar o poner atención’; actividad de focalizar y de seleccionar), pero también un estado (‘estar atento, vigilante...’). Como estado, contrasta con otras maneras de estar: disperso, somnoliento, distraído”.²⁶ Para informarnos mediante la atención hace falta vaciarse —afirma Esquirol—, “suspender el pensamiento”.²⁷ Nos recuerda de nuevo el empirismo delicado de Johann Wolfgang von Goethe y el concepto de *époche* husserliano. La atención “ha de ser una tensión flexible”,²⁸ no un esfuerzo que nos contraiga. De estas premisas estéticas se derivan claras implicaciones éticas, que conllevan una apertura a las demás personas y a lo otro, a lo inaudito, a lo insondable.

*La libertad como elemento fundamental
de las prácticas artísticas conectivas*

La transición de una estética individualista a una *estética conectiva* conlleva una revisión del término *libertad*. Según Suzi Gablik, la cuestión que realmente está en juego aquí es qué entendemos por libertad y cómo este ideal ha de ser encarnado. Asimismo, explica que el esteticismo desinteresado no revela nada acerca de los límites que el arte debería respetar, o la comunidad a la que debería servir.²⁹

En el arte moderno, aclara Suzi Gablik, la libertad se entendía como la autonomía del y de la artista que realizaba su trabajo de forma independiente y libre de toda responsabilidad. La libertad se consideraba como opuesta a la responsabilidad social.³⁰ Hoy día esto resulta una gran limitación si queremos que el arte

25. Sacks, “Geben und Ökologische Bürgerschaft”, 42.

26. Josep María Esquirol Calaf, *El respeto o la mirada atenta* (Barcelona: Gedisa, 2006), 56.

27. Esquirol, *El respeto o la mirada atenta*, 57.

28. Esquirol, *El respeto o la mirada atenta*.

29. Gablik, *The Reenchantment of Art*, 65-66.

30. Gablik, *Has Modernism Failed?*, 120.

despliegue su potencial para contribuir a resolver los problemas que la sociedad tiene que afrontar con urgencia.

Desde nuestro punto de vista, Shelley Sacks coincide con el doctor en filosofía y especialista en estética Christoph Menke, quien, siguiendo a Johann Gottfried von Herder, define lo estético desde un momento anterior a la existencia del sujeto. Así, la autora considera que la estética es el territorio de la libertad y, en nuestra opinión, discrepa de Baumgarten, quien la entiende como una cualidad innata del individuo sumada a un entrenamiento estético. Según Christoph Menke, la estética es un desaprender de la práctica, una regresión a un momento previo en el que el ser humano despliega las fuerzas oscuras de su alma sin atenerse a ningún objetivo ni ley. La práctica tiene que dejar la puerta abierta al azar, al juego, al accidente.³¹ Shelley Sacks, en su labor docente,³² insistía en que no existe una receta a la hora de abordar nuestro trabajo artístico. La profesora sostiene que no es una cuestión de practicar unos ejercicios repetitivos previamente programados porque, en ese caso, ya no seríamos libres. En este sentido, Sacks argumenta que no se puede movilizar a nadie desde el exterior ya que esto siempre conduce a la dictadura, de forma independiente de lo loables que sean las ideas. En el arte del que hablamos, los objetos que creamos son instrumentos de concienciación con el propósito de ocasionar este movimiento interior.

Si entendiéramos la estética desde el mero desarrollo de unas facultades mediante el ejercicio, nos dice Menke, retornaríamos a los parámetros de la sociedad disciplinaria que Foucault describió en detalle. Así, el autor explica que: “El poder disciplinario controla los cuerpos en la medida que los ejercita: ‘El ejercicio es la técnica por la cual se imponen a los cuerpos tareas a la vez repetitivas y diferentes, pero siempre graduadas’”.³³

Christoph Menke argumenta que: “La libertad práctica es el discernimiento realizado del bien”.³⁴ Según este autor, los y las artistas, y esto es lo que debemos de aprender, saben ser libres de la libertad práctica, pero esto no quiere decir que los guíe o los posea una fuerza superior, sea una embriaguez dionisiaca, sea un estado de trance, o la inspiración divina, sino que “es la liberación para un

31. Menke, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, 110.

32. Tuvimos la oportunidad de asistir a las clases de la profesora Shelley Sacks en el programa de Master of Arts (Social Sculpture), impartidas en la Oxford Brookes University en Reino Unido.

33. Menke, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, 31.

34. Menke, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, 111.

despliegue distinto de las propias fuerzas. La última palabra de la estética es la libertad humana”.³⁵

*La superación de la separación entre objeto y sujeto:
del arte objetual al arte relacional*

Coincidimos con Shelley Sacks y Suzi Gablik cuando se refieren a la estética como conexión animada que nos saca del estado de ensimismamiento, desencadenando un impulso interior que involucra al ser humano por completo y que termina con el dualismo sujeto/objeto. Una estética más conectiva o integral implica un nivel de responsividad que procede de todo el ser. Se expresará con frecuencia en una acción, que trasciende la separación cartesiana entre sujeto y objeto, cuerpo y mente.³⁶ Identificamos fundamentalmente dos implicaciones: por un lado, los procesos de *estética conectiva* no están basados en un arte objetual, lo que no excluye que se puedan generar o utilizar objetos para su implementación. Sin embargo, se orientan hacia la posibilidad de relaciones. Según Gablik, un aspecto central del pensamiento del nuevo paradigma implica un cambio significativo de objetos a relaciones.³⁷ Por otro lado, el o la artista que lleva a cabo prácticas conectivas, no lo hace de espaldas a la sociedad. Gablik defiende así que un arte desconectado del contexto y de la realidad social está desprovisto de las herramientas necesarias para afrontar las importantes crisis que fueron denunciadas en el siglo pasado y que sólo han empeorado desde entonces. El sentido emerge, nos dice, del contexto y de la conexión; sin contexto nada tiene sentido y afirma que la estética desencarnada nos libera del conflicto y de la responsabilidad, pero a un precio. Cuando llega una crisis, que no está prevista dentro de nuestras limitadas rutinas o intereses, no tenemos recursos.³⁸

Concurrirnos con las enseñanzas de Sacks acerca de la necesidad de ahondar en otras formas de expresión artística que fomenten la creatividad, en las que se

35. Menke, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*.

36. Suzi Gablik, “Leaving the ‘Culture of Separation’”, *ReVision*, 23, núm. 4 (2001): 38, <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA78226582&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=02756935&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7E4c8ca44d&aty=open-web-entry>.

37. Gablik, “Leaving the ‘Culture of Separation’”, 7.

38. Suzi Gablik, “Changing Paradigms for the Artist”, *The Structurist* 1, núm. 25 (1985): 27.

trabaje con voces, escucha y con el pensamiento imaginativo. Gablik, a su vez, se queja de lo que llama el marco institucional del arte moderno que lo convirtió en una colección de objetos autónomos, mayormente estáticos, que existen en los museos y galerías, separados de la vida y acción ordinarias.³⁹ Así el arte se asimila al sistema en el que nace, es decir, un sistema de producción y consumo. Según la autora este marco constituye nuestra cultura artística y llega a influenciar e incluso a determinar nuestra forma de entender y de relacionarnos con el arte. Gablik sostiene que el arte no puede sobrevivir a lo largo de la línea divisoria capitalista, sino siendo menoscabado.⁴⁰

La estética conectiva como estética relacional

En diversas publicaciones, Suzi Gablik ha explorado el trabajo de artistas que han trabajado desde la *estética conectiva*, al elaborar procesos artísticos participativos. Así, comenta que su término para este tipo de arte más relacional, experiencial, interactivo y popularista es *estética conectiva*. Ésta, argumenta la autora, sugiere una implicación encarnada, participativa, que ha sido hostil a la distanciada y desencarnada estética moderna, y explica que la estética conectiva conlleva una diferencia radical en el modo en el que los y las artistas se toman su trabajo. El arte, continúa Gablik, funciona como un sistema abierto (en vez de cerrado), sensible e interactivo con el entorno. Frecuentemente, en la estética conectiva, la relación es la obra de arte. Según la autora, la poco flexible, autocrática personalidad del artista-héroe moderno ya no es la cuestión, sino la escucha empática que abre el espacio para la otra persona y descentraliza el ego. Concluye así que dar voz a cada ser humano construye comunidad y crea arte que es sensible socialmente. No es activismo; es más como amor, un modo empático de ver a través de los ojos de otra persona.⁴¹

En su conocido ensayo sobre estética relacional, Nicolas Bourriaud afirma: “El aura del arte contemporáneo es una asociación libre”.⁴² Esta idea es fundamental desde el punto de vista de las prácticas estético-conectivas. La obra de arte es capaz de reunir a las personas al crear un ámbito en el que pueden

39. Gablik, “Leaving the ‘Culture of Separation’”, 3.

40. Gablik, *Has Modernism Failed?*, 54.

41. Gablik, “Leaving the ‘Culture of Separation’”, 2.

42. Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, trads. Celia Beceyro y Sergio Delgado (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 74.

relacionarse entre sí y con la obra, una microcomunidad basada en la libertad. El autor llama la atención sobre la diferencia entre lo que sucede cuando se reúne un cierto número de personas en torno a una obra relacional y las agrupaciones de diversa índole que, en gran medida, están siendo fagocitadas y desactivadas por el poder, sumándose a su fuerza homogeneizadora. La microcomunidad que surge del arte relacional no entiende al público como masa uniforme ni susceptible de ser uniformada, sino que respeta las individualidades. En caso contrario, no estaríamos hablando de arte.

Es en este sentido que se puede efectivamente hablar de un efecto comunitario en el arte contemporáneo: no se trata de esas corporaciones que sirven para disfrazar los conservadurismos más arraigados [...]. Es importante sin embargo no mitificar la noción de público: la idea de una masa unitaria tiene más que ver con una estética fascista que con experiencias momentáneas en las que cada uno debe conservar su identidad.⁴³

Un elemento fundamental de los procesos artísticos relacionales es la retroalimentación, mediante la que se comparte la experiencia vivida. Se introduce así el diálogo como forma de arte que ya fue advertido por Beuys quien afirmó que: “Conversar es también una forma de arte”.⁴⁴ Coincide esta idea con las propuestas artísticas dialógicas a las que Gablik dedica todo un capítulo en *The Reenchantment of Art* (El reencantamiento del arte) que titula “The Dialogic Perspective” (La perspectiva dialógica).⁴⁵ La autora explica cómo desde el paradigma de la estética individualista del arte moderno resultaba imposible para el espectador o espectadora responder al o a la artista. Sin embargo, en las estéticas participativas, la retroalimentación juega un papel protagonista. Así, Nicolas Bourriaud comenta:

Las relaciones entre los artistas y su producción se desvían entonces hacia la zona de retroalimentación: desde hace algunos años los proyectos artísticos sociales, festivos, colectivos o participativos se multiplican, explorando numerosas potencialidades de la relación con el otro. Se toma cada vez más en cuenta al público.⁴⁶

43. Bourriaud, *Estética relacional*.

44. Clara Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*, trad. José Luis Arántegui (Madrid: A. Machado Libros, 2005), II.

45. Gablik, *The Reenchantment of Art*, 146-166.

46. Bourriaud, *Estética relacional*, 73.

La retroalimentación es el momento en que el o la artista conoce cómo ha experimentado su propuesta la microcomunidad de participantes, cuáles son sus puntos de vista personales, qué necesidades se ponen de manifiesto, qué inquietudes, qué emociones. La participación resulta así intensificada. La retroalimentación es parte de la obra final y habrá tantas, como personas compartan su experiencia.

Se trata entonces del desarrollo de nuevas individualidades que, al reunirse y formar comunidades, implican un proceso de intersubjetividad o reconocimiento de la alteridad, neutralizan así los procesos de homogeneización que estamos sufriendo:

Lo apasionante en Guattari es su voluntad de [...] singularizar todas las situaciones, con el fin de luchar contra “la operación de los *mass media*” a los que estamos sometidos y que son una herramienta de nivelación. La ideología dominante desearía que el artista estuviera solo, lo idealiza como solitario e irredento: “uno escribe siempre solo”, “hay que alejarse del mundo”, pura cháchara. Esa imagen estereotipada confunde dos nociones distintas: el rechazo por parte del artista de las reglas vigentes en la comunidad, y el rechazo de lo colectivo. Si hay que rechazar todo tipo de agrupamiento comunitario impuesto, es justamente para sustituirlo por la creación de redes relacionales.⁴⁷

Esta visión de la experiencia artística coincide, en nuestra opinión, con la filosofía de la proximidad de Josep María Esquirol, que recupera el valor de lo cotidiano, de la reunión, de aquello que nos junta sin invadir, que respeta nuestra individualidad. En definitiva, del respeto y del cuidado recíproco.

A continuación veremos tres ejemplos con el propósito de aclarar las tres perspectivas estudiadas sobre los conceptos de *estética conectiva* y de *estética relacional*, es decir, las de Suzi Gablik y Shelley Sacks, desde la *escultura social* y Nicolas Bourriaud. Advertiremos así que, tanto el *arte relacional* como la *estética conectiva*, basada en la *escultura social*, buscan la participación y el impacto en el contexto social. Pero el *arte relacional* se enfoca en la creación de experiencias interpersonales inmediatas, mientras que la *escultura social* aboga por un cambio social y político más amplio y sostenido mediante la creatividad colectiva. La *estética conectiva*, defendida por Suzi Gablik, propone un cambio de paradigma en el arte que coloca a los artistas en el entorno social. La *escultura social*, por su

47. Bourriaud, *Estética relacional*, 101.

parte, defiende que todo ser humano es un artista capaz de utilizar sus facultades creativas para un rediseño de la sociedad.⁴⁸

Comenzaremos por dos artistas propuestos por Suzi Gablik como ejemplo de puesta en práctica del concepto de *estética conectiva* que la autora propone: Andy Goldsworthy y Dominique Mazeaud. El artista británico es conocido por sus intervenciones en la naturaleza, generalmente en forma de esculturas, basadas en la profunda atención y el diálogo que establece con el material con el que trabaja. Así, el artista⁴⁹ explica que cuando trabaja con el material, no lo percibe simplemente como una hoja o una piedra individual. Para él, cada fragmento representa una parte esencial de la naturaleza entendida como un todo. El artista muestra así una actitud de respeto y de aprendizaje, de transformación mutua. Sin embargo, a pesar de tratarse de un artista muy involucrado con el entorno natural, su trabajo, en la mayoría de las ocasiones se desarrolla en solitario, desconectado de cualquier interacción social. Para la artista francesa y residente en Estados Unidos, Dominique Mazeaud, el giro en su entendimiento del arte se produjo durante una visita a Río Grande en 1986. La artista quedó impresionada por el nivel de contaminación del río. Así, relata, comenzó su primer *performance* ritual (y peregrinación artística), *La gran limpieza del Río Grande*.⁵⁰ Una vez al mes, ella y un grupo de amigos, se encontraban para retirar la suciedad del río cargados con bolsas de basura donadas por las autoridades de la ciudad.⁵¹ De nuevo se trata del despertar de un artista a su capacidad de incidir en problemas sociales de su entorno, en este caso, su impacto social se reduce a las personas a quienes quizá pudo contagiar su preocupación por medio de la propia acción de la artista. Quizá se podría hablar de una invitación tácita y de una demostración de que cualquier persona puede influir en el cambio.

La propuesta de *estética conectiva* de Shelley Sacks, a diferencia de la de Suzi Gablik, se entiende mejor desde su propia práctica artística. Por ejemplo, en su obra *Exchange Values*, Sacks trabaja con la idea de una “conferencia permanente”, propuesta por su maestro Joseph Beuys e inaugurada en Documenta 6, en 1977, con su obra *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (Bomba de miel en el puesto de

48. Clara Bodenmann-Ritter recogió las conversaciones en su libro titulado *Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler* (Fráncfort del Meno: Verlag Ullstein GmbH, 1991), en español: *Joseph Beuys, Cada hombre, un artista* (Madrid: A. Machado Libros, 2005).

49. Goldsworthy citado en Gablik, *The Reenchantment of Art*, 91-92.

50. Dominique Mazeaud, *Earth Heartist*, <https://www.earthheartist.net/about-3> (consultado el 6 de julio de 2024).

51. Gablik, *The Reenchantment of Art*, 119.

trabajo), en la que Beuys pasó 100 días en constante diálogo con todas las personas que quisieron participar. Según explica la propia artista (2022)⁵² en una web en la que publica esta obra, *Exchange Values* crea una “conferencia permanente” en la que la artista muestra que cualquier persona puede involucrarse en temáticas políticas y sociales para las que normalmente no se consideraría capaz de responder y por medio de su imaginación desarrollar procesos como éste, en el que las personas conversaron sobre su propia relación con el comercio global, productores y consumidores, y los acuerdos comerciales.

Por su parte, Nicolas Bourriaud describe el trabajo de varios artistas para ejemplificar su propuesta de estética que denomina *relacional*. Bourriaud (2008) distingue entre *arte relacional* y el concepto de *escultura social*, propuesto por Joseph Beuys, al considerar a los artistas relacionales contemporáneos, entre los que nombra a Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Carsten Höller, Henry Bond, Douglas Gordon o Pierre Huyghe, desprovistos de la confianza de aquél en una “utopía radical y universalista”. Bourriaud propone que hoy día lo que es posible generar son “microutopías”,⁵³ e introduce la interesante idea de la obra de arte como intersticio que posibilita la relación entre las personas. Esta idea de “intersticios abiertos en el cuerpo social”,⁵⁴ mediante las obras relacionales, nos resulta de gran interés en cuanto a su propia cualidad de apertura, de oportunidad hacia algo nuevo, de reconocer posibles huecos y márgenes por los cuales poder introducir nuevas propuestas surgidas del encuentro de la comunidad en el arte. Los intersticios nos pueden llevar también a identificar lagunas y estructuras anquilosadas, las células muertas del cuerpo social. Uno de los ejemplos concretos sería el siguiente:

Cuando Jens Haaning difunde por altoparlante historias chistosas en turco en una plaza de Copenhague (*Turkish Jokes*, 1994) produce en el momento una microcomunidad —los inmigrantes se unen en una risa colectiva que invierte su situación de exiliados— que se forma en relación con la obra y en ella misma. La exposición es un lugar privilegiado donde se instalan estas colectividades instantáneas, regidas por diferentes principios: el grado de participación exigido al

52. Shelley Sacks, *Exchange Values*, <https://exchange-values.org/uncategorized/overview/> (consultado el 6 de julio de 2024.)

53. Bourriaud, *Estética relacional*, 86.

54. Bourriaud, *Estética relacional*, 86.

espectador por el artista, la naturaleza de la obra, los modelos de lo social propuestos o representados.⁵⁵

Lo que se produce aquí es la involucración espontánea en la obra sin que haya habido una invitación expresa a la participación. Tanto la interacción entre las personas como con la obra sucede de forma imprevista, y carece por tanto del impulso provocado por el o la artista hacia ese cambio social y político.

Conversaciones con el planeta:
un ejemplo práctico de proceso artístico estético-conectivo

Este proceso encuentra su contexto dentro del arte contemporáneo en las prácticas artísticas de *escultura social* y, por tanto, se inspira en la propuesta de arte ampliado del artista Joseph Beuys.

Caminar como parte de la obra artística ha sido utilizado por muchos artistas desde el siglo pasado hasta la actualidad. Uno de los autores más relevantes en este sentido es el artista Richard Long (1945 en Bristol, Inglaterra), cuyo cuerpo de trabajo explora la relación entre el ser humano y la naturaleza, pero que difiere de nuestra propuesta porque sus obras plantean una nueva visión del paisaje y el entorno, pero no una creación social conjunta. Las caminatas son una parte central del trabajo de Long. Sus obras a menudo consisten en recorrer largas distancias a pie, creando intervenciones mínimas en el paisaje. Estas caminatas se documentan mediante fotografías, mapas y textos. Long utiliza materiales naturales como piedras, barro y ramas para crear esculturas *in situ*. Estas obras pueden ser círculos de piedras, líneas de rocas o patrones en el suelo, y suelen ser efímeras, ya que el paisaje y el tiempo las modifican. La fotografía y la escritura son medios importantes para documentar y presentar sus obras. Long crea registros visuales y textuales de sus intervenciones, que se exhiben en galerías y museos. Entre sus obras destacan, *A Line Made by Walking* (1967) (Una línea hecha al caminar), una de sus primeras y más reconocidas piezas, que consiste en una línea trazada por sus repetidos pasos sobre la hierba en un campo. Esta obra es un ejemplo temprano de cómo Long utiliza su movimiento para intervenir en el paisaje. Otra pieza relevante sería *Walking a Straight 10 Miles Line Forward and Back Shooting Every Half Mile* (Caminando en línea recta

55. Bourriaud, *Estética relacional*, 17.

10 millas hacia adelante y hacia atrás, disparando cada media milla) (1969), en la cual Long caminó en línea recta durante diez millas, tomando fotografías a intervalos regulares y capturando la interacción entre su caminata y el paisaje. Por último, *Stone Circles* (Círculos de piedra) (1972 en adelante), donde ha creado numerosos círculos de piedras en diferentes lugares del mundo. Estas esculturas evocan prácticas antiguas y subrayan la relación entre el ser humano y la tierra. Su obra se enmarca dentro del concepto de Land Art, sin embargo, desde nuestro punto de vista, carece tanto de la profunda interacción con la naturaleza que demuestra la obra del citado Andy Goldsworthy, como de inquietudes relacionales o sociales.

También Beuys llevó a cabo algunas acciones que se ubican dentro del Land Art, como, por ejemplo, la titulada *Aktion im Moor* (Acción en el pantano) (1971), en el parque nacional, ubicado en Los Países Bajos conocido como De Groote Peel, durante la que Beuys, relata el historiador Philip Ursprung (2021), de forma espontánea improvisó una conexión entre el artista y el paisaje. Imitó a los pájaros acuáticos y a los anfibios y se sumergió hasta su famoso sombrero en el barrizal, siendo ésta su respuesta al Land Art estadounidense.⁵⁶

Otro artista que resulta interesante como antecedente es Francis Alÿs (Amberes, Bélgica, 1959), residente en la Ciudad de México. El artista (2005) describe el paseo como “una actitud y no como un medio. Es un espacio propicio para inspirarse, desarrollar propuestas, y además es muy accesible”. En su obra pasear se transforma en una “herramienta principal del proceso creativo”.⁵⁷ El artista utiliza generalmente el video como formato de documentación de estos paseos y de su interacción principalmente con la Ciudad de México. Una de sus obras más conocidas es *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (Algunas veces hacer algo no conduce a ningún sitio) (1997), en la que el artista parsimoniosamente empuja un bloque de hielo por las calles de la ciudad hasta que éste se funde. En esta obra el artista no interactúa con los espectadores, sino que su impacto se fundamenta en la extrañeza y en el absurdo de su actividad, al ejemplificar la inutilidad de muchos empeños humanos. Otra obra muy conocida de este artista tuvo lugar en Lima (Perú) en 2022, nos referimos a *Cuando la fe mueve montañas*, que nos parece interesante porque si bien se camina, en este

56. Philip Ursprung, *Joseph Beuys. Kunst, Capital, Revolution* (Múnich: C.H. Beck Verlag, 2021), 132.

57. *Francis Alÿs: A pie desde el estudio*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2024, <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/francis-alyis> (consultado el 6 de julio de 2024).

caso lo fundamental es que el artista propone a las personas participantes hacer lo que normalmente consideramos imposible: mover una montaña. En el video se observa una línea de quinientas personas equipadas con palas que se afanan juntos y consiguen mover, todos a una, la tierra hacia delante desplazando la montaña unos diez centímetros de su posición inicial.

Describiremos, a continuación, la experiencia vivida mediante un proceso estético-conectivo de creación propia titulado *Conversaciones con el planeta*, que trata de poner de manifiesto cómo, por medio del arte, podemos ser conscientes de nuestra capacidad de respuesta en ámbitos tan complejos como el jurídico, entendido como el conjunto de normas que estructura la vida humana sobre nuestro planeta, y que afecta a la totalidad de los seres vivos.

El campo del derecho resulta, por lo general, ajeno y de difícil acceso a aquellas personas que no se han formado en esta área, a pesar de que las afecta de forma directa. Franz Kafka dejó constancia de este absurdo de forma brillante en su texto “Vor dem Gesetz” (“Ante la ley”).⁵⁸ Si bien es cierto que cada país ha desarrollado su propio ordenamiento jurídico, hay aspectos fundamentales que son comunes, bien por cercanía, bien por haber sido incorporados por imposición.

El profesor, jurista y artista Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos ha propuesto un concepto clave que ha denominado “paisaje legal” (*lawscape*) y que describe como la fusión entre el espacio y la normatividad.⁵⁹ El *lawscape* está creciendo de manera acelerada, y ha conseguido extenderse más allá de la estratosfera (véase el comúnmente conocido como Tratado sobre el espacio ultraterrestre de 1967, al que España se adhirió en 2020 junto con otros países)⁶⁰ e incluso, de forma inadvertida, habitar el interior de nuestro cuerpo (recordemos que se ocupa de asuntos tan controvertidos como la posibilidad de un derecho a ser titular de patentes sobre porciones del genoma humano). En este sentido,

58. Franz Kafka, “Ante la ley”, en Franz Kafka, *La condena* (Madrid: Alianza Editorial, 1972), 77 y 78.

59. Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, “Atmospheres of Law: Senses, Affects, lawscapes”, *Emotion, Space and Society*, núm. 7 (2013): 35-44, <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2012.03.001>, 1.

60. United Nations Office for Disarmament Affairs (Treaty on Principles Governing the Activities of States in the Exploration and Use of Outer Space, including the Moon and Other Celestial Bodies, 2021), https://treaties.unoda.org/t/outer_space (consultado el 6 de enero de 2024).

Adela Cortina ha llevado a cabo un interesante estudio,⁶¹ en el que nos recuerda que hay que: “asumir la responsabilidad de informarse, dialogar y asumir las decisiones desde intereses universalizables, si es que desean que los intereses satisfechos por la investigación científica no sean unilaterales, sino humanos”.⁶² Y Josep María Esquirol, por su parte, cuestiona:

Me parece que aquí hay una grave cuestión, y es la siguiente: los genes, las células, los tejidos, los órganos... sometidos a ingeniería genética, ¿pueden ser considerados realmente como invenciones o, más bien, son descubrimientos del patrimonio natural sobre el que eventualmente los hombres hemos conseguido intervenir? Si el genoma humano es la herencia común de la aventura humana sobre la Tierra, ¿cómo es que a un particular se le permite patentar un trozo?⁶³

De acuerdo con su naturaleza expansiva el *lawscape* ha conseguido extenderse a la realidad virtual: el metaverso, cuya construcción asiste y estructura. Sirvan como ejemplo, la Digital Services Act (Ley de servicios digitales)⁶⁴ y la Digital Markets Act (Ley de los mercados digitales),⁶⁵ del Parlamento Europeo y del Consejo.

El paisaje legal nunca nos abandona. En centros comerciales, aeropuertos o núcleos urbanos, resulta más sencillo de identificar, pero no es tan evidente en el entorno natural. Por este motivo, nos pareció interesante hacer perceptible la ley en estos espacios y poder ser conscientes de cómo se relaciona con ellos. Queríamos que las personas fueran testigo de este encuentro y que pudieran reflexionar sobre esto, darse cuenta de nuestra responsabilidad.

En *Conversaciones con el planeta* reconectamos con la naturaleza por medio del citado empirismo delicado goethiano.⁶⁶ Al utilizar nuestros sentidos

61. Adela Cortina, *Ética aplicada y democracia radical* (Madrid: Editorial Tecnos, Grupo Anaya, 2007), 252-262.

62. Cortina, *Ética aplicada y democracia radical*, 262.

63. Esquirol, *El respeto o la mirada atenta*, 44.

64. Reglamento (UE) 2022/2065 del Parlamento Europeo y del Consejo del 19 de octubre de 2022, relativo a un mercado único de servicios digitales y por el que se modifica la Directiva 2000/31/CE (Reglamento de Servicios Digitales) (Texto pertinente a efectos del EEE) (consultado el 6 de enero de 2024).

65. Reglamento (UE) 2022/2065 del Parlamento Europeo y del Consejo del 19 de octubre de 2022.

66. Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, trad. Diego Sánchez Meca (Madrid: Tecnos, 2013), 211.

contemplamos la naturaleza en un intercambio meditativo que nos informa y posibilita desarrollar una responsabilidad ética en cuanto a lo observado. Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos advierte sobre el estado de sobreestimulación (hiperestesia) y, por tanto, de embotamiento en el que están nuestros sentidos en la sociedad capitalista.⁶⁷ Precisamente, éste fue uno de los motivos que nos llevó a caminar por la naturaleza. Buscábamos que nuestras capacidades sensoriales pudieran desentumecerse y sernos útiles de nuevo. Al contemplar de forma delicada la naturaleza, el paisaje legal se puso de manifiesto, haciéndose sensorialmente aprehensible, justo allí donde podríamos llegar a creer que habíamos superado sus límites.

Nuestra conversación con el planeta comenzó durante una serie de paseos llevados a cabo en la reserva natural Aston's Eyot, en Oxford,⁶⁸ Reino Unido. La comunidad que cuida dicho espacio colaboró y participó en el proceso. Si bien el paseo es uno de los elementos de esta pieza, no consideramos que sea el elemento principal de ella como sucede en los artistas Richard Long y Francis Alÿs. En *Conversaciones con el planeta* lo fundamental es la observación fenomenológica de la naturaleza y compartir con las personas asistentes el contraste existente entre el orden natural y el jurídico mediante una experiencia artística y el diálogo que establece durante la fase final o de retroalimentación.

La amplia experiencia profesional adquirida durante nuestros años de práctica jurídica nos permitió tomar conciencia de que allá donde fuéramos, aún estábamos dentro del “paisaje legal”. Así, saltaron a la vista las alambradas que delimitan el terreno y que lo dividen en propiedades privadas y cómo contrastan con el carácter continuo de la tierra (fig. 1). Observamos el río que fluye y transporta materiales y seres vivos, atravesando mapas políticos sin pedir permiso; el aire que nos rodea, sin atender la normativa que regula el espacio aéreo; y el magnífico sol que generosamente nos ilumina y nos da calor.

Surgió así la necesidad de compartir la experiencia con otras personas. Era imperante encontrar una forma que les permitiera involucrarse en la experiencia sin que les provocara rechazo. Teníamos que encontrar la manera de retirar el velo del arcano lenguaje legal por medio de la percepción sensorial para que se pudiera comprender su espectro y su alcance. Queríamos cuestionar la conveniencia de delegar su generación y desarrollo en manos ajenas. Teníamos interés en escuchar y aprender acerca de lo que las personas participantes tuvieran que

67. Philippopoulos-Mihalopoulos, *Atmospheres of Law: Senses, Affects, Lawscapes*, 3.

68. Friends of Aston's Eyot, <https://friendsofastonseyot.org/> (consultado el 6 de enero de 2024).



1. María Luisa Mateo Gomila, *Observando la naturaleza enjaulada* (título de Isabel Añino Granados, parte de la temática de su investigación), 2022, Chiclana. © María Luisa Mateo Gomila.

decir al respecto. Deseábamos atender a sus sugerencias hacia la transformación. La realidad legal ha sido construida por seres humanos, por tanto, es a nosotros y a nosotras a quienes corresponde transformarla.

Este proceso se ha llevado a cabo a cabo en la citada reserva natural, así como en el sur de España, en la ensenada Santibáñez y en la playa de Cortadura, cerca de la ciudad de Cádiz. En Oxford, tuvimos la oportunidad de presentar nuestro proyecto en el espacio expositivo Fusion Arts Centre.⁶⁹

A continuación, describiremos y analizaremos los elementos que conforman *Conversaciones con el planeta*.

El título surgió del diálogo sostenido con la naturaleza a lo largo de un periodo de seis meses en la citada reserva natural, situada al este de Oxford, bañada por los ríos Támesis, Cherwell y el lago Shire. Por medio de una observación delicada de aquello que sucedía en el bosque sentimos que la naturaleza nos hablaba y que nos era posible entender su lenguaje.

Durante los paseos y las conversaciones sostenidas con algunas personas acerca de estas primeras experiencias surgió la idea de basar el proceso en la

69. FusionArts, <https://fusion-arts.org/> (consultado el 6 de enero de 2024).

experimentación sensorial de los cuatro elementos clásicos constituyentes de la naturaleza: tierra, agua, aire y fuego. El fuerte contraste de la materia de los elementos fundamentales con la de la ley puso de manifiesto su desconexión.

Iniciamos un “paseo silencioso” para constatar cómo nuestra conciencia puede verse afectada por la profunda atención al ambiente sonoro que nos rodea. En este sentido, resulta relevante el concepto de “escucha profunda”, desarrollado por Pauline Oliveros, quien la define como una escucha intensa que incluye los sonidos de la vida cotidiana, de la naturaleza o de los propios pensamientos, así como, los sonidos musicales.⁷⁰ Pasear silenciosamente fue parte de nuestra propia experiencia contemplativa y, por ello, propusimos realizar el recorrido en silencio. La escasa irrupción acústica del grupo en el entorno natural nos permitió ser conscientes de los sonidos propios de aquel espacio. A ello se unía la cadencia sosegada del paseo que nos facilitaba calmarnos, relajarnos y dejar a un lado las tareas y las preocupaciones cotidianas.

Con nuestra propuesta nos acercamos a las enseñanzas del profesor Francesco Careri que, en sus lecciones de Arte Cívica en la Università Roma Tre, utiliza la transgresión y el riesgo como elementos fundamentales de sus clases en las que sus alumnos deben aprender a traspasar vallas agujereadas. En las alambreadas que delimitan los terrenos hay agujeros que Careri invita a traspasar para comprender que el espacio les pertenece y que son mucho más libres de lo que creen. Careri sostiene que caminar, algo tan aparentemente sencillo, nos ayuda a comprender el mundo y compartirlo con las demás personas.⁷¹ Por su parte, David Le Breton entiende el acto de caminar como una magnífica herramienta para impulsar las interrelaciones, la proximidad y el cuidado mutuo:

El caminar restituye, en concreto, la densidad de la presencia; es un poderoso instrumento para el reencuentro con el prójimo, para esos instantes cada vez más medidos en los que se está por entero proyectado en el cuidado del otro mientras se comparte un momento privilegiado.⁷²

70. Pauline Oliveros, “Quantum Listening: From Practice to Theory (to Practice Practice)”, en Sin-wai Chan *et al.*, *Culture and Humanity in the New Millennium: The Future of Human Values* (Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2002), 27.

71. Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, trad. Maurici Pla (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 51.

72. David Le Breton, *Caminar la vida. La interminable geografía del caminante*, trad. Hugo Castignani (Madrid: Ediciones Siruela, 2022), 17.



2. Isabel Añino Granados y Mar Garrido-Román, *Paseo silencioso en Aston's Eyot*, 2014, Oxford, © Isabel Añino Granados y Mar Garrido-Román.

A fin de abordar el emplazamiento y los cuatro espacios de observación, fuimos eligiendo aquellos lugares donde pensábamos que sería más fácil establecer una conexión sensorial con cada elemento concreto (fig. 2).

En primer lugar, prestamos atención a la tierra en un espacio en el que podía observarse su continuidad sin barreras, cómo crecen y cohabitan las plantas y otros seres vivos, su color, temperatura, textura, humedad, olor, las sensaciones de nuestro cuerpo y nuestra verticalidad sobre la tierra.

Continuamos el paseo y nos encontramos con el río Támesis (fig. 3). Este proceso ha de tener lugar junto a un curso natural de agua. No surte efecto si lo llevamos a cabo junto a una construcción humana que la gestione. El río, como fuerza natural, resulta muy gráfico para esta experiencia, como también el mar. Así lo comprobamos en las ocasiones en que lo pusimos en práctica en la playa de Cortadura y en Santibáñez en Cádiz (figs. 4, 6 y 7).

En tercer lugar, seleccionamos un espacio para observar el aire por el que circulaba una corriente que movía las ramas y las hojas de los árboles, facilitando



3. Isabel Añino Granados y Mar Garrido-Román, *Observando el elemento agua en Aston's Eyot*, 2014, Oxford, © Isabel Añino Granados y Mar Garrido-Román.

la observación de la interacción del aire con el entorno mediante el movimiento y del sonido, convirtiendo la contemplación en una experiencia multisensorial.

Por último, observamos el fuego. Para ello escogimos un claro en el bosque, donde las plantas estaban secas y habían adquirido diversas tonalidades sepia y doradas que denotaban la acción prolongada del sol sobre ellas, la vida y la muerte, el cambio de los colores, la temperatura sobre nuestra piel, la luz.

Durante las *Conversaciones con el planeta* y como parte del proceso artístico, se leyeron textos jurídicos, cediendo nuestra voz a la ley. La hermenéutica del texto jurídico mediante el uso de la voz es una cuestión clave, a efectos de dar el tono correcto a la lectura, para que los textos puedan ser fácilmente entendidos. La artista tiene que comprender el espíritu de la ley para poder convertirse en su voz. La forma queda bien integrada, al utilizar este antiguo método de pregonar las leyes al tiempo que las personas observan la naturaleza (fig. 4).⁷³

73. Gadamer describe la función de la voz y la interpretación de los textos en *Gadamer er-*



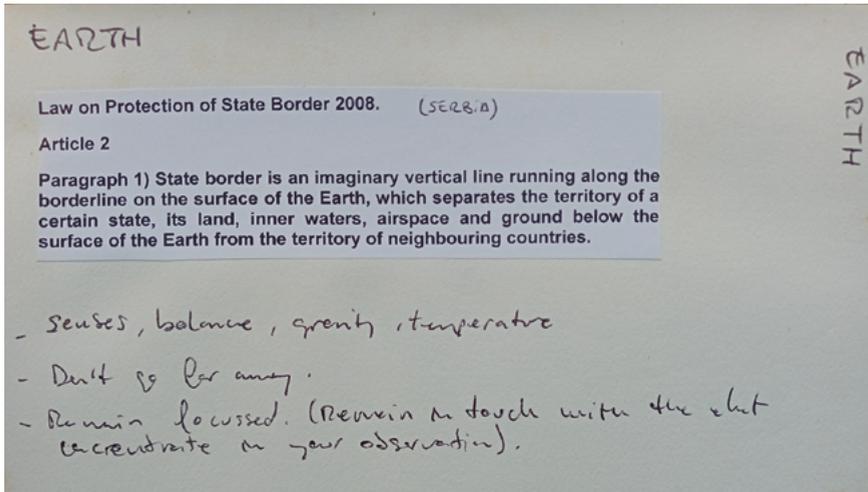
4. Juan Luis Verdier Mayoral, *Leyendo los textos legales*, 2016, Cádiz, © Juan Luis Verdier Mayoral.

El lenguaje jurídico, al igual que el de otras muchas áreas de especialización, es difícil de entender para las personas que no tienen formación en la materia. Esto provoca que el resto de la sociedad solamente pueda acceder a ellas mediante la ayuda de personas expertas, lo cual las inviste de autoridad. Por tanto, la preocupación principal a la hora de diseñar la forma era encontrar textos legales que fueran breves y claros, de manera que la conexión entre la naturaleza y la ley no quedara interrumpida por la extrañeza del lenguaje (fig. 5).

Oxford es una ciudad con una población internacional. Por este motivo, era importante que los textos legales que seleccionaríamos provinieran de los ordenamientos jurídicos de diversos países. En ningún momento pretendíamos enfocarnos en un ordenamiento jurídico concreto, ni siquiera centrarnos en la normativa internacional. Nos interesaba ejemplificar cómo el pensamiento jurídico se relaciona con el mundo natural.

De cara a ampliar el espectro de la experiencia, decidimos repartir cuatro tarjetas a cada persona al final del proceso, una por cada elemento, en las que se recogen textos legales adicionales. De este modo, cada participante puede repetir la vivencia a su propio ritmo y en el lugar que elija (figs. 6 y 7).

zählt die Geschichte der Philosophie 6/6 PhilosophieKanal, 11 de marzo de 2012 [video], YouTube, 4m10s-6m54s (consultado el 6 de enero de 2024).

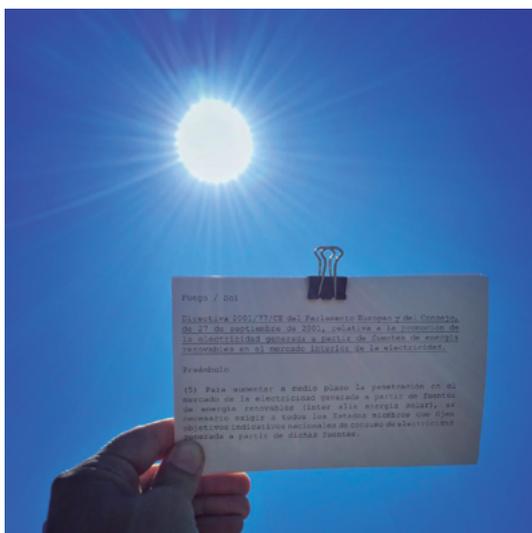
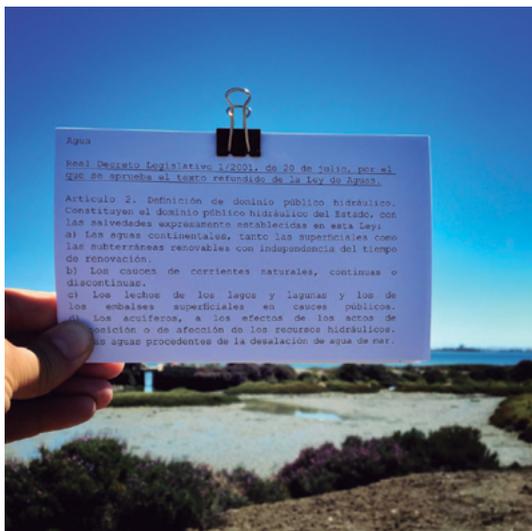


5. Isabel Añino Granados y Mar Garrido-Román, *Diario de la artista: texto leído durante la acción en referencia al elemento tierra*, 2014, Oxford, © Isabel Añino Granados y Mar Garrido-Román.

El proceso finaliza y se completa con la retroalimentación durante la cual, la recién nacida microcomunidad pone en común la vivencia. Tras haber llevado a cabo el recorrido por los cuatro elementos, nos detuvimos en un último lugar al que denominamos el “espacio abierto” en donde invitamos a las personas a formar un círculo y a compartir la experiencia. No se trata de volcar conocimientos o experiencias previas en el círculo, sino de compartir voluntariamente lo vivido durante el proceso. Observamos así la sustancia que emerge de nuestra microcomunidad.

A continuación, resumiremos las experiencias compartidas en las diversas sesiones. *Conversaciones con el planeta* se llevó a cabo en un total de nueve sesiones, cinco de las cuales tuvieron lugar en Oxford y cuatro en Cádiz, con un número total de setenta y cuatro participantes. Independientemente del lugar en el que pusieramos en práctica el proceso, los comentarios de las personas participantes coincidieron de forma significativa.

La mayor parte de las personas concurrentes coincidió en haber sentido una especie de tensión y un contraste muy llamativo entre el modo en que las leyes creadas por el ser humano contemplan la naturaleza y la forma como la estaban percibiendo. Algunas de ellas coincidieron en que al ser conscientes de la presencia de la ley perdían la conexión que habían establecido con el elemento



6. Verónica Barrios Guerrero, *Textos de los elementos agua y fuego*, 2016, Cádiz © Verónica Barrios Guerrero.

observado. Les resultó obvio que las leyes habían sido generadas sin tener en cuenta la naturaleza.

Uno de los participantes llamó la atención sobre lo que denominó: “las pequeñas cárceles que construimos”. En general, comentaron haber tenido la impresión de que los seres humanos tratamos de convertir la naturaleza en algo muy pequeño: “Empequeñecer la naturaleza infinita y en constante cambio para enmarcarla dentro de la ley. Escuchar la ley en la naturaleza provoca la sensación de una especie de jaula, de una cárcel. Empequeñecemos la naturaleza y la ponemos dentro de celdas. Después, vamos y nos encerramos dentro de esas celdas”. En este sentido, otra participante de una de las sesiones que tuvieron lugar en Cádiz comentó que había notado cómo: “Separarte un paso en la superficie de la tierra puede significar que estás dentro de otro cuerpo normativo. Todo está fragmentado por límites invisibles.

Se comentó que el lenguaje de la ley resulta parcial y rígido y que crea una realidad reducida y anquilosada que impone como verdadera y única. Se habló de la creación de una realidad distópica. Una participante comentó: “Queremos acotar el espacio, el aire, la tierra, es imposible”. Y afirmó que es “un vano intento humano por poder, por poseer”.

Algunas personas manifestaron haber sentido un profundo enfado al percibir el espíritu de la ley. Esta sensación se entendió como constructiva porque les hizo reaccionar, intentar buscar soluciones, imaginar cómo podrían transformarse esas estructuras que hemos construido.

La impresión generalizada fue que la ley es generada desde una mentalidad antropocéntrica que considera a la naturaleza como un recurso y, por tanto, susceptible de ser explotada. Esto contrastaba con el hecho de haberla experimentado como nuestra casa, como un bien común para los seres humanos y no humanos.

Otras personas afirmaron haber sentido vergüenza porque la ley les resultó ridícula y débil frente a la poderosa naturaleza. Una participante comentó: “Sentí la naturaleza en su pleno apogeo, omnipotente. Con el choque brutal que son las palabras de la ley, claro, sentí el absurdo, pero sobre todo sentí a la naturaleza reírse”.

El proceso posibilitó que pudiéramos atravesar el portal de la ley. Al otro lado, surgieron varios asuntos: la coincidencia en que por medio de la experiencia habíamos encontrado un acceso al campo del derecho; el bienestar por haber tenido la oportunidad de comprender su lenguaje y ser conscientes de que tenemos algo que decir al respecto; la toma de conciencia de lo mucho que nos afecta y de que, por tanto, nos concierne.

Cuestiones como las siguientes surgieron en el espacio de retroalimentación: ¿Sería posible defender los derechos del río? ¿Cuáles son los fines de esta manera de legislar? ¿Para quién establecemos estos límites? Se cuestionó si la generación de las leyes no debería tener lugar en contacto directo con aquello que pretende regular. Se resaltó la ambigüedad del espíritu de las leyes observadas y cómo no está clara su intención: “navegan sobre la idea de protección y desembocan en explotación y control. ¿Realmente se pretende proteger la naturaleza o estamos más bien protegiendo nuestros negocios, nuestras propiedades y nuestros territorios? ¿Necesitaríamos que la ley nos protegiera si actuáramos de forma responsable?”

Se despertó el interés por aprender más acerca del derecho y sobre cómo se generan las leyes. Incluso, se sugirieron modos alternativos de generarlas. Se cuestionaron aspectos como, por ejemplo, la manera en que establecemos límites y fronteras. Se reflexionó sobre la necesidad de mantener estos límites artificiales, así como sobre las diferencias y similitudes entre los límites naturales y los legales. Desde siempre la ley ha aprovechado los límites naturales: ríos, cordilleras, mares y océanos, para hacerlos coincidir con las fronteras políticas. Cuando el límite natural se transforma en frontera política, el lugar y los seres que lo habitan quedan enmarcados dentro de un ordenamiento jurídico u otro y, a la vez, dentro de unas u otras convenciones humanas.

Algunas personas con formación jurídica participaron en el proceso. A pesar de conocer el comportamiento y la naturaleza de la ley, comentaron que les sorprendió no haber caído en la cuenta por sí mismas de la omnipresencia del paisaje legal y de la tensión existente entre éste y la naturaleza. Afirmaron haberlos percibido como incompatibles. Se preguntaron cómo podríamos cambiar una red que ha devenido tan compleja y que de forma paulatina, cada vez lo es más. Les pareció imposible detener este proceso, aunque pensaron que, si el ser humano ha creado este sistema, también es capaz de transformarlo.

La mayoría de las personas asistentes expresaron su gratitud por la experiencia brindada. Comentaron que les había parecido placentera la oportunidad de pasear en silencio en compañía de otras personas en el entorno natural. Asimismo, compartieron que había sido una experiencia muy impactante, ya que todo su ser había estado involucrado. Agradecieron, también, la ocasión de haber podido ser conscientes del contraste entre el orden legal y el natural.

Otro de los motivos de agradecimiento fue que la participación en el proceso permitió tanto establecer nuevos vínculos en la vecindad, como conocer el parque Aston's Eyot, en Oxford, y el entorno de la ensenada de Santibáñez, en Cádiz, respectivamente.

Conclusiones

Este trabajo pone de relieve el potencial transformador del arte mediante la puesta en práctica de procesos artísticos contemporáneos que utilizan como materia plástica los marcos legales, al mostrar su efecto directo en el campo del derecho.

La experiencia, planteada como una invitación a reescribir nuestra historia y tomar conciencia de las posibilidades de cambiar de rumbo, ha demostrado que las prácticas artísticas estético-conectivas cumplen un papel fundamental en la transformación social.

El proceso ha posibilitado, a quienes participaron, llegar a ser conscientes de un mayor rango de asuntos que nos afectan en nuestro día a día y de nuestra capacidad de respuesta al respecto. Por medio de esta experiencia ha quedado demostrado que el arte es capaz de facilitar el acceso incluso a áreas tan complejas como el campo del derecho.

Los comentarios de la microcomunidad han puesto de manifiesto cómo este tipo de arte les hizo ser capaces de darse cuenta de la tensión entre la ley y el orden natural. Esto nos lleva a pensar que estas actuaciones artísticas evidencian nuestra responsabilidad ética hacia aquellas cuestiones de las que, mediante ellas, tomemos conciencia.

Los procesos estético-conectivos posibilitan el desarrollo de la atención. La experiencia de prestar delicada atención ha sido percibida por quienes asistieron a este proceso como positiva, puesto que se dieron cuenta de asuntos de su interés de los que no habían sido previamente conscientes; experimentaron una forma más plena, más cuidadosa, de aproximarse tanto a la naturaleza, como a la ley, como a las personas que integraban el grupo. De esta manera han aprendido más sobre sí mismas y sus capacidades. Han experimentado otra manera de informarse y de aprender del entorno.

La experiencia ha demostrado que todos los seres humanos somos responsables de la generación y el desarrollo de las estructuras que conforman nuestra sociedad. Las personas que concurrieron a las diversas sesiones vieron cómo su creatividad se activaba y fueron capaces de lanzar cuestiones y propuestas de cambio.

Por medio de los procesos estético-conectivos se impulsa la creación de microcomunidades que se conforman mediante un movimiento de libre asociación en torno a la obra de arte propuesta. Estas microcomunidades reúnen individualidades capaces de ocuparse de los asuntos políticos y sociales que las afectan. ❁