



ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA Y TECNOLÓGICA

Recibido: 25 de noviembre de 2021. Aprobado: 4 de abril de 2022.

DOI: 10.17151/rasv.2022.24.2.4

Reconstrucción del concepto de prácticas artísticas en procesos comunitarios desde una mirada anarquista y antropológica

Reconstruction of the concept of artistic practices in community processes from an anarchist and anthropological perspective

RESUMEN

El estudio del arte cuando involucra lo social ha adquirido una gran relevancia en la antropología contemporánea. De ahí que este artículo haya sido el resultado investigativo por reconstruir el concepto de prácticas artísticas, desde la antropología del arte contemporáneo, para relacionarlo con los procesos comunitarios y el anarquismo. Al centrarnos en su reconstrucción, nos enfocamos en no hablar desde la esfera de lo estético, sino más bien de cuando estas tienen efecto en el estado de las cosas. Lo que significa que las prácticas artísticas en procesos comunitarios se realizan en aquellos espacios en donde las instituciones hegemónicas no tienen un rol preponderante (*espacios intermedios*) y reconocen que las personas involucradas son también mediadoras de encuentros; rasgando la idea de que la o el artista-colectivo viene a empoderar a las gentes. Es por ello que tomamos las nociones anarquistas para dar cuenta que están implícitas en los procesos y relaciones que este tipo de prácticas generan. Permitiendo reflexionar que las prácticas artísticas en procesos comunitarios no giran únicamente alrededor del

JUAN SEBASTIÁN

LOZANO-ANDRADE

Máster en Antropología,
Universidad de los
Andes, Colombia.

✉ js.lozano@uniandes.edu.co

ORCID: 0000-0002-3564-8953

📖 [Google Scholar](#)

Cómo citar este artículo:

Lozano-Andrade, J. S. (2022). Reconstrucción del concepto de prácticas artísticas en procesos comunitarios desde una mirada anarquista y antropológica. *Revista de Antropología y Sociología: Virajes*, 24(2), 61-80. <https://doi.org/10.17151/rasv.2022.24.2.4>



arte y sus prácticas, sino que involucran distintas esferas de nuestra vida, como la violencia, el género y los movimientos sociales.

Palabras clave: prácticas artísticas, espacios intermedios, procesos comunitarios, anarquismo.

ABSTRACT

The study of art when it involves the social sphere has acquired great relevance in contemporary anthropology. Hence, this article has been the result of reconstructing the concept of artistic practices, from the approach of anthropology of contemporary art, in order to relate it to community processes and anarchism. The focus on the reconstruction of the concept of artistic practices has allowed us to center, not on the aesthetic sphere, but, rather, on their effect on the state of things. This means that artistic practices in community processes are carried out in those spaces where hegemonic institutions do not have a preponderant role (intermediate spaces) and recognizes that people involved are also encounter facilitators; which breaks the idea that the artist-collective comes to empower people. That is why we take the anarchist precepts to talk about what is implicit in the processes and relationships that this kind of practices generate. This allows us to consider that those artistic practices in community processes do not revolve only around art and its practices, but also involve different spheres of our life, such as violence, gender and social movements.

Keywords: artistic practices, intermediate spaces, community processes, anarchism.

Introducción

El presente artículo es un esfuerzo por reconstruir el concepto de prácticas artísticas, desde la antropología del arte contemporáneo, para relacionarlo con los procesos comunitarios y el anarquismo. Enfocarnos en la reconstrucción de este concepto nos permitió centrarnos en aquellos espacios en los que las instituciones

hegemónicas, como el ‘estado’, por ejemplo, no tienen un rol preponderante o no intervienen en su realización¹; entendidos como *espacios intermedios*.

De igual forma, no solo es hablar de arte contemporáneo, sino además de cuando este se inmiscuye en procesos sociales y coadyuva a hablar sobre lo antropológico en los encuentros y las relaciones sociales que generan. Es por esto que tomamos las nociones, no exclusivas del anarquismo, de apoyo mutuo, solidaridad y espontaneidad, para centrar nuestra mirada en la reconstrucción del concepto no en cómo la o el artista o el antropólogo es el mediador entre el mundo del arte y lo social, sino en cómo los procesos de las prácticas artísticas posibilitan relaciones y encuentros.

De aquí que se nombre prácticas artísticas a aquellas que no se leen únicamente desde la esfera de lo estético, sino más bien cuando tienen efecto en el estado de las cosas. Esto quiere decir que cuando nos referimos a prácticas artísticas es cuando la “práctica” es una actividad que se da en un lugar específico/efímero y “artística” porque tiene una cierta técnica, que viene del griego *téchne*, que transforma la materia en un aquí y en un ahora (Andrade, 2020; Ferrari, 2020)². Y ahí es cuando el “arte” deja de ser un sustantivo para pasar a ser un adjetivo, pues ya no es una obra de arte, sino un “adjetivo de algo que va a significar una actividad”³.

Es por ello que entendemos prácticas artísticas como aquellas que tienen los siguientes elementos: 1) son un medio *para*; 2) no se llevan a cabo en sitios cerrados –galerías, museos– sino en el territorio mismo de las gentes; 3) su interés no es exponer el objeto artístico o portafolio de la y del artista o del colectivo en circuitos hegemónicos; 4) la o el artista no es el único que facilita el encuentro ni es el único mediador, sino que está acompañado por un otro que no es artista que puede cumplir perfectamente este rol; 5) cuando utilizamos el concepto artista no necesariamente

¹ Escribimos ‘estado’ con minúscula, en gran medida, como una microacción contestataria, desde la palabra, desde lo escrito, (relacionar pensamiento, acción y palabra, en lo posible) para contrarrestar su pretensión de omnipresencia, de soberanía y de autoridad benigna. Siguiendo los postulados de Abrams (2015) el estado es “un proyecto ideológico, un ejercicio de legitimación; y es de suponer que lo que se legitima es algo que, si se pudiera ver directamente y tal como es, sería ilegítimo, una dominación inaceptable. El estado es, entonces, en todos los sentidos del término, un triunfo del ocultamiento. Oculta la historia y las relaciones de sujeción reales detrás de una máscara ahistórica de legitimidad ilusoria: se las arregla para negar la existencia de conexiones y conflictos que, de ser reconocida, sería incompatible con la autonomía reclamada y la integración del estado. El verdadero secreto oficial, sin embargo, es el secreto de la no existencia del estado” (pp. 53-55).

² Ludmila Ferrari (estudiante de doctorado en la Universidad de Michigan), en conversación con Juan Sebastián L.-A., febrero de 2020; Jimena Andrade (artista y profesora de la Pontificia Universidad Javeriana), en entrevista con Juan Sebastián L.-A., febrero de 2020.

³ Jimena Andrade (artista y profesora de la Pontificia Universidad Javeriana), en entrevista con Juan Sebastián L.-A., febrero de 2020.

nos referimos a personas con una formación académica en artes, sino también de aquellas cuyos conocimientos han sido adquiridos empírica o tradicionalmente; y 6) las gentes que participan no son empoderadas por las prácticas artísticas o por la y el artista o por los colectivos del proyecto, como comúnmente se piensa y se reproduce en ciertos circuitos académicos, estatales y artísticos, sino que estas gentes, de entrada, tienen una “agencia” y unos “capitales” muy consolidados. De ahí que las prácticas artísticas en estos procesos comunitarios sean un medio *para* interactuar con actores armados, organizaciones no gubernamentales –tanto nacionales como internacionales–, instituciones estatales, académicas y con su territorio.

Para lograr llegar a dicha definición, como primera instancia académica, tuvimos que revisar bibliografía que haya discutido los tráficó entre el arte contemporáneo y la antropología y, a su vez, de aquella cuando el arte se involucra en lo social –prácticas artísticas en procesos comunitarios–. Sin embargo, al revisar artículos especializados, revistas e investigaciones encontramos que las teorizaciones/conceptos –arte relacional (Nicolás Bourriaud), arte participativo (Claire Bishop), arte público de nuevo género (Suzanne Lacy), arte comunitario, arte dialógico (Grant Kester) o arte como práctica social– sobre prácticas artísticas en procesos comunitarios se quedan cortos para el contexto colombiano. Por ejemplo, la mayoría de estos conceptos le dan mayor preponderancia al rol de la o el artista o al del colectivo como único mediador de encuentro, desmeritando la agencia y capitales de las comunidades involucradas.

Empero, con relación a la reconstrucción de esta definición es preciso no desconocer que el elemento 1 surgió gracias a las teorizaciones de la estética relacional de Nicolás Bourriaud (2017) y los acercamientos antropológicos de los objetos artísticos y su agencia de Alfred Gell (2016). Los elementos 2 y 3 se deben a los desarrollos de arte participativo de Claire Bishop (2006, 2012), arte performativo de Jackson Shannon (2011) y arte dialógico de Grant Kester (2005, 2009). Los elementos 4 y 5 son diferenciadores de las anteriores teorizaciones, pues el elemento 4 pretende ser una propuesta frente a una de las críticas de Kate Crehan (2011) sobre este tipo de planteamientos teóricos; mientras que el elemento 5 se nutre de Roger Sansi (2015) para dar espacio a otra y otro tipo de artistas. Ambos elementos pretenden ampliar la limitación de las teorizaciones que ubican a la o al artista, con formación académica en artes, como principal mediador de estos espacios. Finalmente, el elemento 6 surge gracias a las nociones anarquistas de apoyo mutuo, solidaridad y espontaneidad, y a lo vivido en los procesos comunitarios del país.

Es así que usamos el concepto de prácticas artísticas para reconocer que las comunidades o personas involucradas en los procesos, en un contexto político y social como el nuestro, son también mediadoras de encuentros. Lo anterior implica desquebrajar otro de los paradigmas que plantean estas conceptualizaciones: la idea de que la y el artista o el colectivo artístico viene a dar poder –empoderar– a las gentes. Teniendo en mente este distanciamiento, el objetivo del presente artículo es reconstruir el concepto de prácticas artísticas en procesos comunitarios desde una mirada anarquista y antropológica del arte contemporáneo.

En este sentido, el texto se estructura de la siguiente manera: primero, situamos la metodología con la que se construyó este documento. Segundo, analizamos los debates teóricos sobre prácticas artísticas desde una mirada del arte contemporáneo y la antropología. Tercero, después de analizar los desarrollos teóricos de las prácticas artísticas, definimos qué entendemos por prácticas artísticas cuando abarcan procesos comunitarios. Cuarto, al comprender estas inquietudes sobre prácticas artísticas en procesos comunitarios, articulamos las nociones anarquistas de apoyo mutuo, solidaridad y espontaneidad para dar cuenta que estos están en –y ayudan a comprender– dichos procesos. Por último, concluimos que existe una correlación entre las nociones anarquistas, las prácticas artísticas realizadas en procesos comunitarios y la antropología.

Situando la metodología

El presente artículo es el resultado de la investigación teórica de la tesis de maestría en Antropología de la Universidad de los Andes titulada *Espacios intermedios y prácticas artísticas en procesos comunitarios: aproximaciones desde la antropología y preceptos anarquistas*, en cuyo primer capítulo se abarcaron los desarrollos teóricos sobre la antropología del arte contemporáneo, las prácticas artísticas, los procesos comunitarios y las nociones anarquistas de apoyo mutuo, solidaridad y espontaneidad⁴. Esta investigación se llevó a cabo desde agosto de 2018 y terminó en abril de 2020, y se optó metodológicamente por correlacionar lo teórico y el objeto de estudio con lo que se practica, poniendo a dialogar el quehacer etnográfico, las prácticas artísticas y la intervención social mientras que se investiga.

Ahora bien, este manuscrito de revisión científica y teórica es el resultado del primer capítulo de la tesis citada, el cual consistió en ser

.....
⁴ En caso de querer revisar el trabajo de campo en el que se aplicó este desarrollo teórico, puede consultar los capítulos 2 y 3 de la tesis citada.

una exhaustiva revisión bibliográfica de las producciones antropológicas, anarquistas y de arte contemporáneo que, mediante investigaciones, monografías, libros y artículos de revistas científicas especializadas, han puesto su atención en el arte como práctica social. Sumado a esto, hubo reuniones –con el debido consentimiento informado y firmado por el o la entrevistada– con artistas, líderes y lideresas sociales y académicas que han trabajado, escrito y fomentado estas prácticas en procesos comunitarios, que permitieron ajustar el hilo argumentativo y teórico del documento.

Hemos seguido el recorrido que empieza con aquellas personas que hoy podríamos considerar pioneras en el estudio del arte como práctica social, localizadas mayoritariamente en el norte global, con la intención de debatir estas teorizaciones para reconstruir un concepto que sea, tal vez, más a fin al contexto colombiano. Todo ello con la finalidad de aportar teóricamente a este ámbito disciplinario desde y para el Sur y así poder pensar otras maneras de organizarnos y accionar en este mundo.

Prácticas artísticas

Ahora bien, querer encauzar este apartado en las discusiones existentes entre el arte contemporáneo y la antropología se debe a que ambos tienen el interés de analizar las relaciones y encuentros cuando las prácticas artísticas hacen partícipes a la y al espectador en la creación de la obra e involucran lo social. A ello, diferentes autores lo han nombrado arte público (Arandelovic), relacional (Bourriaud), dialógico (Kester) o participativo (Bishop); conceptualizaciones que nos coadyuvaban a sensibilizarnos sobre estos temas. Sin embargo, nos distanciamos de estas al concentrarnos no en la obra ni en la y el artista-colectivo, sino en los procesos comunitarios que involucran las prácticas artísticas en sus territorios como un medio *para* –énfasis en el proceso– y no con un fin estético o de creación de obra.

Generalmente, las discusiones teóricas sobre antropología del arte contemporáneo tienen como punto de inicio el arte plástico o visual (Read, 1954), lo que deja de lado a las demás expresiones artísticas. De ahí que, cuando hablamos de prácticas artísticas, no lo hacemos únicamente de lo visual o de lo plástico, sino que también nos referimos, por decir algunas, a la literatura, la música, la cocina, el teatro y baile; actividades con finalidades comunicativas para expresar y transmitir ideas, emociones y visiones de mundo. Del mismo modo, dejamos a un lado la definición del arte como “un lenguaje internacional dominante, hegemónico, postcolonial, que no

tiene en cuenta la heterogeneidad de las creaciones artísticas locales o regionales” (Fillitz y Van der Grijp, 2018, p. 19).

Es importante esta distinción de qué se entiende por arte, ya que, como lo menciona Alfred Gell (2016), si aceptamos la conceptualización de arte totalizante obliga a la o al antropólogo a catalogar al arte de otras culturas en un marco de referencia de naturaleza abiertamente dominante, pues, de acuerdo con este lenguaje hegemónico, que suele ser proveniente de occidente, la mayoría del arte no occidental es entendido como arte solo porque occidente piensa que lo es y no porque quienes lo produjeron pensaran que fuera ello. Por tal razón, el autor argumenta que la teoría antropológica del arte no puede permitir que su término teórico principal sea una categoría de elementos que hagan referencia exclusivamente a objetos artísticos, sino en la agencia que generan estos objetos y cómo se funden con “las personas (a causa de las relaciones sociales entre ellas y las cosas), *con el territorio* y entre individuos con [otras y] otros individuos por medio de las cosas” (Gell, 2016, p. 43; cursivas nuestras).

Es decir, para Roger Sansi (2015), Alfred Gell veía las obras de arte como actores, como posibles participantes en la acción social, y ello le hacía pensar que la tarea de la antropología no era solo descifrar lo que representan los objetos y cómo pueden ser leídos para entender un contexto social, sino también las relaciones y espacios que posibilitan. En esta línea, Schneider y Wright (2010) comentan que para Gell el concepto del arte es una consideración sistemática de objetos artísticos, de las cosas que suceden alrededor de ellos y como agentes capaces de crear cambios.

Desde este acercamiento a Alfred Gell observamos, entonces, que el autor se refiere específicamente a objetos y sus agencias, lo que permite trasladar estos análisis y comprensiones del concepto del arte hacia las prácticas artísticas llevadas a cabo en procesos comunitarios para analizar las agencias, relaciones y encuentros que estas crean y posibilitan. Por tanto, es pertinente, para seguir tejiendo nuestra argumentación, comentar las teorizaciones de Nicolas Bourriaud plasmadas en su libro *Relational Aesthetics*; el cual explora las inquietudes por el paradigma artístico que trabaja en la esfera de las relaciones sociales, ya sean para alterarlas o usarlas como material artístico para la creación de obra (Schneider y Wright, 2010). Relaciones que no solo se movilizan en el mundo del arte, sino que, de igual modo, permiten cuestionar situaciones del mundo capitalista que se empeñan en sepultar los contactos humanos, en empobrecer los vínculos de vecindario y mecanizar las relaciones sociales para que estas no sean relacionales.

En este contexto, Bourriaud se pregunta: ¿cuáles son las apuestas reales, entonces, del arte contemporáneo y sus relaciones con la sociedad? A partir de esta pregunta guía, el autor comprende el arte como relacional, entendido como un “conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo” (Bourriaud, 2017, p. 142). El arte, al ser un estado de encuentro y con la intención de saber la “forma” en cómo se (re)produce, es relacional. Ello quiere decir que es un encuentro con forma de unidad coherente y estructurada, como entidad autónoma y de dependencias internas, que presenta las características de un mundo relacional en específico. En otras palabras, el arte mantiene juntos momentos de subjetividad ligados a experiencias particulares. La intersubjetividad, en el marco de una teoría relacional, no es solamente el marco social de la “recepción del arte, que constituye su ‘campo’, según Bourdieu, sino que se convierte en la esencia de la práctica artística” (Bourriaud, 2017, p. 27). Producir, en síntesis, una forma es “inventar encuentros posibles, es crear las condiciones de un intercambio” (p. 24).

La obra entonces se presenta como “una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado” (Bourriaud, 2017, p. 14) y como un régimen de encuentro intensivo. Una forma de arte que parte de la “intersubjetividad, tiene por tema central el estar-junto, encuentro entre observador y cuadro y la elaboración colectiva del sentido” (p. 14). Para él, hay una historicidad en estos fenómenos, ya que el arte siempre ha sido relacional y fundador de diálogo en diferentes grados sociales. “Es relacional *debido al* conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida –teórico y práctico– las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo” (p. 142). Lo anterior permite que el arte posea una cualidad que lo diferencia de los demás productos de la actividad humana: su –relativa– transparencia social, pues apunta siempre más allá de su simple presencia en el espacio, se abre al diálogo, a la discusión, a esa forma de negociación humana que “Marcel Duchamp llamaba ‘el coeficiente de arte’, un proceso temporal que se desarrolla” *in situ* (p. 49).

Como vemos, los análisis de Gell (2016) y Bourriaud (2017) se conectan, ayudándonos a direccionar la mirada hacia las relaciones y encuentros que posibilitan las prácticas artísticas en procesos comunitarios. De entrada, podríamos decir que estas prácticas incentivan “un encuentro con el átomo vecino y de encuentro en encuentro, una serie de choques y el nacimiento de un mundo” (Bourriaud, 2017, p. 19); a partir del

desvío y del encuentro espontáneo nacen las formas entre dos elementos hasta entonces paralelos y desconocidos.

Sin embargo, los planteamientos en torno al encuentro relacional que brinda Bourriaud giran alrededor de espacios cerrados: galerías, museos o salas de exposición. Así se encuentran los espacios cerrados que, según Kate Crehan (2011), ejemplifican el mundo del arte occidental: experta/os que tienen el poder de determinar lo que es y lo que no es un juicio artístico, basándose en el multimillonario mercado del arte. De igual manera, Bourriaud prepondera el rol de la y el artista en posibilitar este tipo de relaciones sociales controladas. Además, Bourriaud es un defensor del estatuto de autoría y de comercio de la obra de arte como “experiencia social”⁵; no le interesan las comunidades de lucha, ni de cuidados, ni de procesos de resistencia, lo que le interesa es la validación “conceptualista” de gestos de arte como relaciones interpersonales –estrictamente formales– (Gutiérrez, 2020)⁶. Aun así, su interés por teorizar sobre las condiciones de producción de lo relacional es lo que queremos rescatar de su postura. Más claramente, es poner en diálogo las situaciones de encuentro relacional, de aquellos que se dan fuera de estos espacios cerrados, basadas en la participación y planeación directa de las gentes; elementos guía de lo que entendemos por procesos comunitarios y anarquismo.

Al salir las prácticas artísticas del espacio de la galería, la o el artista o los colectivos proponen explícita e implícitamente diferentes formas de trabajo social y político. Sus objetivos no son solo establecer relaciones sociales de cercanía, relacionales, sino también intervenir en contextos realmente existentes –no creados, no controlados, no neutros como las paredes blancas de galería– para tener un efecto social y político en un aquí y ahora (Sansi, 2015). Más allá de la estética relacional, diríamos que, en estas prácticas, las y los artistas proponen una intervención real –acción directa– en el hilo de la vida social (Sansi, 2015).

Ahora bien, ¿qué sucede, entonces, cuando salen estas prácticas de lugares institucionales para realizarse en procesos comunitarios? Para Grant Kester (2005) las y los artistas-colectivos definen sus prácticas y sus enfoques *para* facilitar el diálogo alrededor de lo performático y de procesos de base. Esto ayuda a catalizar, sorpresivamente, una poderosa transformación en el consenso de las y los participantes (Kester, 2009).

⁵ Véase su relación con el artista Rirkrit Tiravanija.

⁶ David Gutiérrez (sociólogo y profesor de la Universidad Autónoma de México), en conversaciones con Juan Sebastián L.-A. y comentarios de tesis de maestría, febrero de 2020.

Podríamos decir, entonces, que estas prácticas en procesos comunitarios se preocupan por colaborar en fomentar una potencial emancipación de las gentes, que podrían ayudar a hablar e imaginar más allá de los estáticos límites identitarios y discursos oficiales.

No obstante, Kester señala las ambigüedades de este tipo de participación al decir que, si bien el evento o acción en sí es participativa, su resultado –la obra de arte, el documento o el video que se exhibirá en espacios artísticos– pertenece a la o al artista-colectivo (Sansi, 2015). De ahí que él destaque que así las personas con las que se trabajan en la “comunidad” desarrollen un sentido de autoría, no significa que la o el artista deba renunciar a su propiedad; e incluso si una o un artista no recibe crédito por obras específicas, los colectivos como organización terminarán recibiendo (Crehan, 2011).

En síntesis, Kester plantea la importancia de cuestionar la retórica de la y el artista comunitario ya que menciona que es, por un lado, un mediador estético que trata de articular el mundo del arte y el mundo visual de quienes viven en barrios empobrecidos o comunidades apartadas (Crehan, 2011). Y, por el otro, un mediador que opera en el ámbito de la burocracia para establecer un vínculo entre la comunidad y las burocracias de organizaciones no gubernamentales, estatales o privadas (Crehan, 2011).

Teniendo en cuenta estos desarrollos teóricos que se han dado alrededor de lo que es el arte en comunidad, arte participativo, estética relacional o arte dialógico se puede identificar una limitación en cuanto a las y los actores que se conciben como mediadores entre el arte y la comunidad. Según esto, las y los artistas, entendidos como personas con formación académica en artes, son las y los principales mediadores entre el arte y la comunidad. En un contexto como el colombiano se permite cuestionar esta definición y posición privilegiada de la o el artista, toda vez que este tipo de prácticas se desarrollan en contextos en los cuales solo la o el artista no podría movilizarse; pues está acompañado de líderes y líderes sociales o juveniles, por decir algunos, que tienen una gran agencia y acción comunitaria en los territorios en que se llevan a cabo este tipo de proyectos: se movilizan con y a través de grupos armados, instituciones, y empresas nacionales y multinacionales extractivistas de recursos materiales e inmateriales (petroleras, oenegés). Es por esta razón que, como lo mencionamos en el elemento 4 de nuestra definición sobre prácticas artísticas, la o el artista no es el principal ni el único mediador del encuentro social.

Al reconocer la agencia de las personas involucradas y partícipes en este tipo de prácticas, dejamos a un lado la preocupación de que las y los artistas son los que tienen el poder o la decisión última de qué constituye lo artístico, lo estético y la autoría de la obra de arte, mientras que las y los participantes son relegados a ser parte del proceso de producción. Desquebrajando la idea de que hay una amistad entre artista y participante, la cual reproduce la premisa de igualdad entre ambos, siendo más bien un juego ilusorio entre ellos (Sansi, 2015).

De hecho, Claire Bishop (2006) nos ayuda a comprender la dimensión social de la participación colectiva del arte en estas experiencias sociales, las cuales tienen, según ella, dos enfoques: 1) la tradición del artista-autor que busca provocar a las y los participantes, y 2) la autoría anónima del artista que busca abrazar la creatividad colectiva. En ambos casos, las cuestiones de participación se vuelven cada vez más inextricables al compromiso político (Bishop, 2006).

Pese a ello, hay que tener presente que el vocablo de participación puede ser utilizado por instituciones y empresas como una herramienta para mejorar “la eficiencia, el rendimiento y la moral de la fuerza de trabajo de [las y] los subalternos, tan persuasivo como lo es para los medios de comunicación de masas los reality shows” (Bishop, 2006, p. 12; traducción nuestra). Esto nos demuestra que en el medio artístico también puede ocurrir que el “concepto de participación no sea intrínsecamente más político y opositor que cualquier otra práctica que consolida y legitima las prácticas de dominación” (Bishop, 2006, p. 12; traducción nuestra).

Asimismo, Bishop (2012) en su libro *Artificial hells*, afirma que el propósito de su enfoque, llamándolo arte participativo, son las ideas, conceptos, experiencias y posibilidades que resultan de estas interacciones artísticas. Las características del arte participativo son: a) envuelven un grupo de personas; b) evitan la ambigüedad del compromiso social, en el que se desea tener un rango de difusión más amplio que los propios trabajos o proyectos de la o el artista-colectivo, y c) las personas son las que constituyen la parte central de las prácticas y del material artístico (Bishop, 2012). En resumen, recrea diferentes relaciones entre las gentes y suprime la autoría individual artística en pro de facilitar la creatividad de las y los demás (Bishop, 2012).

Como vemos con Bishop, construir a partir de estas teorizaciones situaciones que aspiren producir nuevas relaciones y realidades sociales implica que estas tengan relación con distintas esferas de la vida. Dado que para Bishop (2006) las pautas de un arte participativo tienden a

aliarse con una o todas de las siguientes agendas: deseo de crear un sujeto participativo, uno que sea empoderado por la experiencia de la participación física o simbólica; preocupación por la autoría en la que se entiende que la creatividad colaborativa emerge y produce un modelo social más positivo y no jerárquico, y elaboración colectiva de sentido para restaurar el vínculo social que se ha diezmado debido a una crisis de comunidad y de responsabilidad colectiva.

Esto es sumamente importante para la intención de esta investigación. Empero, Claire Bishop hace hincapié en tener una posición crítica frente a cómo la o el artista se relaciona con sus colaboradores, participantes y territorios. Al retomar los argumentos de Kester, la autora menciona que hay que tener precaución en, primero, las vanguardias artísticas que hacen ver a la o al artista como el encargado de informar a la audiencia de cómo son las cosas realmente y, segundo, en promulgar la idea de que es suficiente que el arte revele las condiciones sociales sin intervenir en ellas o cambiarlas (Bishop, 2012).

Más claramente, para Jackson Shannon (2011) la idea central del descontento de Bishop es que el “giro social” en las prácticas artísticas corre el riesgo de enfocarse en desarrollar referentes que son fácilmente consumibles y accesibles a todo público; y aspira a un cambio social efectivo investido de la idea cristiana del sacrificio que renuncia a la autoría ante la voluntad de las comunidades, por encima de los dominios críticos, ilegibles, espontáneos y autónomos en los que el arte debe necesariamente habitar para ser él mismo (Shannon, 2011).

Igualmente, Bishop abogó por las posibilidades antagónicas de las prácticas artísticas (Shannon, 2011), entendiendo “antagónico” como término para una crítica y una resistencia a lo inteligible, ambas necesarias para lo estético y lo neutral cuando las prácticas artísticas comienzan a crear un espacio armonioso de encuentro intersubjetivo. Pues, de una cara, los que “se sienten bien” corren el riesgo de neutralizar la capacidad de reflexión crítica; de otra, las prácticas artísticas que buscan corregir los males sociales –los que “hacen el bien”– “corren el riesgo de volverse demasiado instrumentalizados, banalizando las formas complejas y las posibilidades de cuestionamiento del arte bajo el paraguas homogeneizador de un objetivo social” (Shannon, 2011, p. 47; traducción nuestra).

Según Jackson Shannon (2011), para las y los artistas-colectivos, lo social significa un interés en formas explícitas de cambio político y se refieren de manera más autónoma a la exploración de la estética del tiempo, la colectividad y lo corporal. Encima, es frecuente que las y los

artistas-colectivos que promueven este tipo de prácticas se encuentren pisando territorios de “expertos” de otros campos disciplinarios (Shannon, 2011). Por ello, lo interdisciplinario no puede ignorar el hecho de que las y los artistas a menudo son disciplinados por una previa formación académica y que, como resultado, no compartan los mismos estándares estéticos, conceptuales o de organización comunitaria de las y los demás (Shannon, 2011). Sumado a esto, como lo menciona Roger Sansi (2015), las y los artistas que trabajan en estos proyectos lo realizan sin pretender tener las habilidades específicas de un científico o de un trabajador social, sino simplemente actuar/intervenir como una persona que trabaja desde su propia experiencia como ser social. Las herramientas metodológicas que las y los artistas tienen cuando quieren tratar con la gente son solo herramientas genéricas que poseen para tratar con la vida cotidiana y no como resultado de alguna formación en particular (Sansi, 2015).

Lo anterior, nos posibilita hablar del elemento 5 de la definición de prácticas artísticas debido a que, tal y como Sansi (2015) menciona, el encuentro de la o el artista con la comunidad no está mediado por ninguna formación de científico social, sino por sus experiencias y la forma en la que se desenvuelve en su vida cotidiana; siendo (in)consciente de que cada participante tiene sus propios condicionantes, tales como las disciplinas y estructuras del pensamiento moderno, capitalista y positivista, que se entrelazan en el encuentro con la o el otro. De igual manera, pueden identificarse a artistas formados a partir de sus experiencias cotidianas, empíricas y tradicionales sin que hayan pasado por una educación formal. Argumentos que se van entrelazando con las nociones anarquistas, pensándonos como seres humanos que podemos ser capaces de realizar en conjunto, voluntariamente y como iguales cualquier acción, conduciendo a nuevos encuentros y relaciones sociales.

Pensar en ello, como lo menciona Howard Becker (1974), es hablar de todas las actividades que deben realizarse para que las prácticas artísticas puedan llevarse a cabo. Es dar cuenta de qué intercambios, cooperaciones, enlaces y divisiones de trabajo se generan. ¿Cuáles son los diferentes eslabones de estas divisiones?, ¿quiénes hacen estas tareas? y si “¿es necesario que [las y] los participantes tengan alguna sensibilidad artística?” (Becker, 1974, p. 768). Aunque Becker se haya enfocado en la actividad conjunta de una serie de personas que por medio de su cooperación hacen posible que la obra de arte exista, es interesante rescatar que el resultado de estos análisis nos muestra lo gratificante de pensar la organización social como una red de personas que cooperan para producir este trabajo artístico en particular (Becker, 1974). Es definir que el arte es social y proponer un campo de estudio en el que diferentes modos de acción colectiva,

mediaciones de consenso o nuevos desarrollos de convención pueden ser investigados (Becker, 1974).

Es por esto que una de las funciones de la antropología en este campo de estudio es ir más allá de dar herramientas metodológicas para estar y representar a la o al otro, es poder proporcionar y compartir herramientas conceptuales que ayuden a cuestionar las relaciones que emergen y existen en este tipo de prácticas artísticas. Ello permite que, desde la disciplina, imaginemos otras relaciones posibles en oposición al intercambio de mercancías o las prácticas alienantes del trabajo de las condiciones sociales capitalistas (Sansi, 2015). La realidad es que, a medida que las sociedades se vuelven cada vez más hábiles para transformar la naturaleza, más productivas y con mayor rendimiento, su capacidad colectiva se materializa en una mayor división del trabajo, lo que priva, inevitablemente, a la mayoría de las y los individuos de los conocimientos y goce efectivo de su medio ambiente, de sus capacidades y de sus habilidades de asociatividad (Crehan, 2011). Teorizaciones que ayudarán, poco a poco, a comprender el desenlace del presente artículo y entrelazarlas con los procesos comunitarios, que explicaremos a continuación.

Procesos comunitarios

Como principal premisa, podemos afirmar que, siguiendo los lineamientos teóricos de Christian Laval y Pierre Dardot (2015) los procesos comunitarios son la intención de “sostener espacios de vida no mercantiles, de mantener instituciones dependientes de principios ajenos al provecho” (p. 18); sin dejar a un lado que, en economías de guerra y buena voluntad como la colombiana, los procesos comunitarios también responden a intereses y estrategias de ganancia –he ahí una paradoja–. No obstante, los procesos comunitarios son, en teoría, prácticas y “corrientes de pensamiento que quieren oponerse a la tendencia principal de la extensión de la apropiación privada a todas las esferas de la sociedad, de la cultura y de la vida” (Laval y Dardot, 2015, p. 21).

En este sentido, el término “común” designa, no el resurgimiento de una “idea comunista eterna, sino la emergencia de una forma nueva de oponerse al capitalismo, incluso de considerar su superación” (Laval y Dardot, 2015, p. 21). De esta manera, lo común resulta siendo un término “particularmente apto para designar el principio político de co-obligación para [todas y] todos aquellos que están comprometidos en una misma actividad” (p. 29). Y de ser pensado como una co-actividad en la cual: “La actividad práctica puede hacer que las cosas se vuelvan comunes, del mismo modo que estas dinámicas pueden producir un

nuevo sujeto colectivo” (p. 58). Es el hecho de que haya seres humanos que se comprometen en una misma tarea y fomenten prácticas que les permitan apoyarse mutuamente (Laval y Dardot, 2015); construcción política que significa concebir e imaginar distintas relaciones y espacios dentro de una sociedad.

En esta línea, Jacques Rancière (2010) comenta que el poder común no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo:

[...] sino en el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que [las y] los hace semejantes a cualquier [otra u] otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra. (p. 22)

No es nuestra participación un poder encarnado en la comunidad, sino que es la capacidad de las y los anónimos, la capacidad que vuelve a cada uno/a igual al otro/a en el hacer (Rancière, 2010); igualdad que se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones en un aquí y en un ahora.

De tal modo, al significar las prácticas artísticas una actividad y desarrollarse en un lugar específico/efímero, brinda la oportunidad de reunir gentes en el hacer, en la agencia que genera, y de posibilitar diálogos y relaciones imprevisibles *in situ* en donde las personas pueden percibir, comentar, participar, observar y moverse, aquí y ahora. *Espacios intermedios* en comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista y se contraponen al ritmo que impone la vida cotidiana de mercado, favoreciendo un intercambio humano diferente al de la fábrica, la empresa, el colegio o la universidad que, la mayoría de las veces, suprimen toda espontaneidad (Bourriaud, 2017). Acciones desestabilizadoras que producen disenso sobre qué es pensado y dicho del y en el mundo.

Para cerrar, las prácticas artísticas crean espacios de participación individual y colectiva, las cuales reconocen que cada individuo/a es importante para la comunidad –simbiosis entre persona-colectivo– que, sin el accionar de ella y él y la conciencia de lo común, es muy poco probable transformar el territorio, su cotidianidad.

Nociones anarquistas: apoyo mutuo, solidaridad y espontaneidad

Ya definidas las prácticas artísticas en procesos comunitarios, queremos plantear las nociones anarquistas de apoyo mutuo, solidaridad

y espontaneidad como elementos conceptuales, no exclusivos del anarquismo, que ayudarán a esclarecer las relaciones y encuentros de este tipo de prácticas con lo antropológico. Ahora bien, ¿por qué direccionar la mirada a nociones anarquistas?

Tanto la antropología como el anarquismo cuestionan e indagan las ideologías, jerarquías sociales y relaciones de poder. En ambos se usan nociones similares de lo común, intercambio, relaciones y organización colectiva. Nociones interdependientes que permiten a la o al investigador y a la o al militante desear, percibir, analizar o transformar lo social de primera mano y contribuir a identificar las maneras de analizar el orden establecido y exponer sus posibles consecuencias (Roca, 2010). Desde una mirada antropológica, las nociones anarquistas de apoyo mutuo, solidaridad y espontaneidad nos ayudan a teorizar sobre las prácticas artísticas en procesos comunitarios, toda vez que, por su desarrollo teórico, dan luces para comprender las distintas relaciones, encuentros y espacios que estas prácticas generan.

Creemos que este tipo de prácticas artísticas tienen una función comunitaria: construir un espacio específico y un tejido de inscripciones sensibles separadas de las dinámicas mercantiles, una forma inédita de visión del mundo de lo común (Rancière, 2012). Ello nos permite hablar sobre las prácticas artísticas en procesos comunitarios que agencian, construyen espacios y relaciones para configurar material y simbólicamente lo comunitario (Rancière, 2012), permitiendo cuestionar, efímeramente pero realmente, los intereses del capitalismo global y de todas las instituciones que lo reafirman.

Si bien estas prácticas pueden potencializar el surgimiento de los *espacios intermedios*, ello implica que, desde una óptica organizacional, las reglas de conducta no serán impuestas dictatorialmente ni tampoco por alguien que no esté involucrado en el proceso. Estas conductas de relacionamiento abordan nociones de apoyo mutuo, solidaridad y espontaneidad, las cuales, para el estudio antropológico, son tipologías organizativas que, según el antropólogo Charles Macdonald (2012), dan luz a diferentes formas de relacionarse.

En estos escenarios la autoridad es “entendida como la capacidad de influir y persuadir y no como el poder de dar órdenes” (Macdonald, 2012, p. 13). Ello permite comprender la igualdad como una construcción desde la cotidianidad, como un proceso activo de constante esfuerzo, y promueve que el fin no justifica los medios, involucrando tres valores transversales: primero, un hacer basado en el apoyo mutuo y las relaciones

de autonomía personal; segundo, relaciones que no están mediadas por una función especial –especializada– ni de pertenecer a un grupo/clase social; y tercero, la cooperación no consiste en ser visto como dador o deudor (Macdonald, 2012).

En este sentido, hacemos referencia a que haya mayor preponderancia del uso del consenso como forma de resolución de conflictos. Consensos comunes que, en palabras del antropólogo y activista David Graeber (2011), cohesionan lo colectivo, en grupos de afinidad, en la necesidad de buscar proyectos particulares que se refuercen mutuamente en el hacer, lo cual robustece la idea de microutopía, de nuestros *espacios intermedios*: la existencia de otros mundos posibles en un aquí y en un ahora.

Al enfocarnos en cómo se hacen las cosas y no en los fines, es más fácil anclar la discusión en el concepto de solidaridad. De hecho, Piotr Kropotkin (2003) menciona que este sentimiento es el rasgo predominante de la existencia de todos los seres vivos que viven en sociedad. Para él, en toda agrupación social la solidaridad es una ley natural con mayor preponderancia que la ley por la existencia del más fuerte, que hemos interiorizado gracias a las prácticas del capitalismo moderno (Kropotkin, 2003). Este sentimiento para con las y los demás va acompañado de: i) la libre iniciativa de la y el individuo; ii) la confianza mutua, ya que sin esta no habría lucha posible ni procesos de apoyo mutuo, y iii) equidad en las relaciones (Kropotkin, 2003). Acaso, ¿no es un acto de asociación hacer las cosas autónomamente?, ¿por uno mismo?

Precisamente, el propósito de Kropotkin (2009) es mostrar cómo la ayuda mutua, gracias al sentimiento de solidaridad, se ha convertido en una variable importante en la evolución de las especies y de las sociedades humanas, tan significativa y contraria a la idea de la lucha feroz e individual por la supervivencia. De qué manera las especies con mayor éxito son las que cooperan entre sí y cómo la acción comunitaria es el esfuerzo mancomunado de las y los individuos, una de las principales características de la cotidianidad de la naturaleza, son los objetivos de su libro *El apoyo mutuo*. Con ello en mente, Kropotkin (2009) desea evidenciar que sí existe un quehacer colectivo en el que seres humanos pueden ser capaces de realizar en conjunto y como iguales cualquier acción. Quehacer que conduce a nuevos encuentros y relaciones sociales que ayudan a comprender la riqueza de la vida diaria de las personas y cuya utilidad es buscar y analizar prácticas e instituciones existentes que estén basadas en la ayuda mutua y la solidaridad (Kropotkin, 2009). Lo anterior nos hace afirmar, en primera instancia, que uno de esos

posibles encuentros y relaciones sociales son las prácticas artísticas llevadas a cabo en procesos comunitarios.

Al comprender esto vemos que la y el individuo y no el estado ni la sociedad, como lo menciona April Carter (2010), es el soberano de sus decisiones. Es ella o él quien toma las riendas de su propia vida para construir principios que fomenten la libertad de las gentes y la organización espontánea y descentralizada (Carter, 2010). Así como evidenciamos con Shannon (2011) en el análisis sobre la espontaneidad del arte, este concepto es importante para esclarecer el por qué las prácticas artísticas tienen un potencial transformador en nuestra realidad.

Para Herbert Read, la espontaneidad es una forma de escapar de la trampa revolucionaria que persigue derrocar una estructura de poder para ser remplazada con otra que reproducirá, una y otra vez más, formas que inhiben la creatividad y lo espontáneo (Carter, 2010). De aquí el interés de las prácticas artísticas en procesos comunitarios para estimular y crear símbolos y sentimientos que motiven al ser humano y, en especial, para proveer ímpetus creativos que quebranten las barreras de la sociedad mercantil (Carter, 2010). De ahí la importancia de la espontaneidad como integrante de la toma del accionar colectivo que rompe las trabas establecidas en la subjetividad por el orden existente (Bookchin, 1982). Ideales e imaginarios de construcciones creativas en las que sus elaboraciones y simbolismos son actividades estéticas (Carter, 2010).

Apoyo mutuo, solidaridad y espontaneidad engendran distintas formas de organización no jerárquicas, orgánicas, autocreadas y voluntarias (Bookchin, 1982), y consideramos que estas están en las prácticas artísticas desarrolladas en procesos comunitarios.

Conclusión

Vimos en nuestra argumentación que existe una correlación entre las nociones anarquistas con las prácticas artísticas realizadas en procesos comunitarios y la antropología. Es decir, no podría efectuarse en soledad, supone una relación de solidaridad, espontánea y de ayuda mutua con otras y otros individuos; es “lograr una definición de [nosotras y] nosotros mismos a partir de ese [otra u] otro humanizado, suscitado por el arte y el juego, y no a partir de [la o el] otro animalizado del trabajo y la dominación” (Bookchin, 1982, p. 52; traducción nuestra). Por estas razones, entendemos que las prácticas artísticas son catalizadoras de estos escenarios. Y al comprender que en los escenarios que agencian estas prácticas –entendidos como *espacios intermedios*– las instituciones hegemónicas

no interfieren o no tienen un rol preponderante en el proceso (Roca, 2010), ayuda a explorar herramientas que indaguen lo social, al mismo tiempo que dan luz para investigar sobre otras posibles sociabilidades en contextos latinoamericanos.

Es más, estos conceptos no giran únicamente alrededor del arte, sino que involucran otras esferas de la vida. Esferas que promueven para que el estudio antropológico analice las agencias, relaciones y encuentros que abarcan estos desarrollos teóricos. El campo de estudio es demasiado amplio y en él se involucra un sinnúmero de relaciones y agencias que se activan fútilmente, pero que suceden en las cotidianidades de las gentes. Es, por tal razón, para la antropología, una apuesta importante seguir investigando estas dinámicas, más aún cuando reconfiguran “interminablemente las representaciones de las inferencias de género, étnicas, distinciones entre franjas sociales, de posicionamiento político, de lenguaje, que han sido silenciadas de forma sistemática en las narraciones oficiales de nación, de arte, de conocimiento” (Escobar, 2010, p. 35).

Por tanto, lo que allí surge es político, poético, sensible y post-estado, al no querer ir en contra de él, pero sí prescindir de él. Claro, con condiciones de posibilidad precarias, temporarias, efímeras, pero al mismo en tiempo reales, que existen aquí y ahora (Ferrari, 2020)⁷. Lo que nos permite afirmar que son un escenario crucial para comprender cómo tiene lugar en la práctica, de vital enmarañamiento, lo cultural y lo político, y las producciones de subjetividades, de modos de hacer y de sujetos (Escobar *et al.*, 2001).

De tal forma, queremos extender la invitación a replantear el papel de las investigaciones antropológicas en un contexto como el colombiano, y de la importancia de dar el salto a comenzar a indagar sobre las superposiciones de las prácticas artísticas y las nociones anarquistas en los demás escenarios de la vida. Pues, al comprender que el arte y el anarquismo es social y que ambos proponen diferentes modos de acción colectiva, mediaciones de consenso o nuevos desarrollos de convención, emerge un sinnúmero de campos de estudio antropológico.

⁷ Ludmila Ferrari (estudiante de doctorado en la Universidad de Michigan), en conversación con Juan Sebastián L.-A., febrero de 2020.

Referencias bibliográficas

- Abrams, P. (2015). Notas sobre la dificultad de estudiar el estado. En *Antropología del estado* (pp. 18-70). Fondo de Cultura Económica.
- Becker, H. (1974). Art as Collective Action. *American Sociological Review*, 39(6), 767-76.
- Bishop, C. (2006). *Participation*. The MIT Press.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells, participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Bookchin, M. (1982). *The ecology of freedom: the emergence and dissolution of hierarchy*. Cheshire books.
- Bourriaud, N. (2017). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora.
- Carter, A. (2010). *The political theory of anarchism*. Routledge y Kegan Paul.
- Crehan, K. (2011). *Community art: An anthropological perspective*. Berg.
- Escobar, A., Álvarez, S. y Dagnino, E. (2001). *Política cultural y Cultura política, una nueva mirada sobre los movimientos sociales*. Taurus-ICANH.
- Escobar, F. (2010). Cotidianidad, espacio social, culturales y prácticas culturales: escolios al proyecto echando lápiz. En M. Santana y G. Duarte (comps.), *Echando lápiz, proyecto colectivo y colaborativo* (pp. 27-40). Ministerio de Cultura.
- Fillitz, T. y Van der Grijp, P. (eds.). (2018). *An anthropology of contemporary art*. Bloomsbury.
- Gell, A. (2016). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Sb editorial.
- Graeber, D. (2011). *Fragmentos de antropología anarquista*. Lallevir sl / virus editorial.
- Kester, G. (2005). Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art. En Z. Kucor y S. Leung, *Theory in Contemporary Art Since 1985* (pp. 153-165). Wiley-Blackwell.
- Kester, G. (2009). Lessons in Futility: Francis Alÿs and the Legacy of May '68. *Third Text*, 23(4), 407-20. <https://doi.org/10.1080/09528820903007693>
- Kropotkin, P. (2003). *La moral anarquista*. Catarata.
- Kropotkin, P. (2009). *La ayuda mutua*. Monte Ávila editores latinoamericana.
- Laval, C. y Dardot, P. (2015). *Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Gedisa.
- Macdonald, C. (2012). Antropología de la anarquía. *Germinal: revista de estudios libertarios*, 10, 3-26.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ellado Ediciones.
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Clave intelectual.
- Read, H. (1954). *El significado del arte*. Losada.
- Roca, B. (2010). Anarquismo y antropología: una introducción. En B. Roca (coord.), *Anarquismo y Antropología: relaciones e influencias mutuas entre la antropología social y el pensamiento libertario* (pp. 4-17). La Malatesta editorial.
- Sansi, R. (2015). *Art, anthropology and the gift*. Bloomsbury Academic.
- Schneider, A. y Wright, C. (2010). Between Art and Anthropology. En A. Schneider y C. Wright (eds.), *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice* (pp. 1-22). Bloomsbury Publishing.
- Shannon, J. (2011). *Social works: Performing art, supporting publics*. Routledge.