

GATHERING (II): LÓGICAS DE AGREGACIÓN Y ACCIONAR CULTURAL.

**DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA
PROFESOR INVESTIGADOR**

ASISTENTES DE INVESTIGACIÓN.

**RICARDO PAZ
EDUARD TÉLLEZ
ANDRES BARRERA
ADRIANA DUNAND**

**FUNDACIÓN UNIVERSITARIA PANAMERICANA
GRUPO INVESTIGACION PROCESOS CULTURALES
BOGOTÁ
2008**

Los autores certifican que el trabajo enviado es de su autoría, para su elaboración se han respetado las normas de citación de fuentes y ninguna copia textual supera las 400 palabras. Por tanto, no se ha incurrido en ninguna forma de plagio, ni por similitud ni por identidad. Los autores son responsables del contenido y de los juicios y opiniones emitidas.

ANDRES BARERA
ADRIANA DUNAN
RICARDO PAZ
EDUAR GIOVANI TELLEZ

Igualmente, los autores expresan en la contraportada la siguiente información.

Se autoriza a los interesados, a consultar y reproducir parcialmente el contenido del trabajo de investigación titulado GATHERING (II): LÓGICAS DE AGREGACIÓN Y ACCIONAR CULTURAL. dirigido por DAVID GUTIERREZ con la participación como asistentes de investigación de ANDRES BARRERA, ADRIANA DUNAN, EDUARD TELLEZ, RICARDO PAZ, siempre que se haga la respectiva cita bibliográfica que dé crédito al trabajo y a sus autores, así (especificar según la norma Icontec, la forma de referenciar y citar la investigación).

A la pregunta de si la literatura cambia el mundo, Édouard Glissant responde:

“Sí, lo pienso. La literatura concebida como Relato, testimonio de la Historia, y como privilegio inconciente de los <<artífices>> de la Historia, es estéril. *Pero la pasión y la poética de la totalidad-mundo pueden señalar una relación insólita con el lugar y evidenciar, alterar los reflejos condicionados*¹”.

[...] el trabajo de la forma es siempre sobre contenidos determinados. De modo que lo quiera o no el artista, su trabajo plantea siempre una forma de acción determinada como específica, que si bien consiste en la disociación, subversión, transformación de formas y contenidos deja la (vale decir anteriores a nuestra conciencia individual), no deja de inscribirse en un proceso histórico concreto, en la medida en que, desde su campo específico, contribuye o no a reforzar o transformar en un sentido y en otro, no nuestras relaciones con los objetos, sino nuestras relaciones con el mundo, que son relaciones concretas. Tal es, para el arte, la condición de su necesidad y su libertad [...]

Francoise Perus

¹ GLISSANT, Édouard. *Introducción a la poética de lo diverso*. Paris: Ediciones de Bronce. 2002. 145 p.

CONTENIDO

RESUMEN

INTRODUCCION

1. . TESIS SOBRE EL ACCIONAR CULTURAL	16
1.1. Primera tesis. Proceso y objetualidad: La práctica cultural como proceso no se reduce a su objetividad (aunque la desarrolle formalmente y se valga de ella).	16
1.1.1 ¿Que significa práctica cultural?	18
1.2 Segunda tesis. Polémica por el autor: La experiencia del proceso no es circunscrita, las indicaciones de la misma si. El autor indica experiencias mas no las define, ni pretende hacerlo.	21
1.3. Tercera tesis. Poética relacional y <i>communitas</i> : La práctica cultural relacional no es lo mismo que el arte considerado en la esfera de lo comunitario	24
2. DE LO PÚBLICO A LO ÉPICO, DE ALLÍ, A LOS INTERESES SOCIALES	29
2.1. ¿Cuál es el lugar de la epistemología? ¿Cuál es el lugar del <i>para qué hacer los que se hace?</i>	29
2.2 Una confusión: la reducción al uso de lo público.	35
2.3 Discusiones <i>épicas</i> para un lugar.	38
2.4. Acción colectiva y Movimientos sociales	41
3. DE LOS CASOS: CONSIDERACIONES RELACIONALES.	
VIDEO.	44
4. CONCLUSIONES	47
BIBLIOGRAFÍA	50

RESUMEN

El presente informe de investigación busca, desde diversos medios de escritura, contribuir a la discusión sobre los procesos culturales en América Latina y el Caribe, presentando dos ideas: las lógicas de agregación confrontando el concepto de *communitas*, a su vez, la estructura del accionar cultural. La discusión teórica abarcó las fuentes de los estudios culturales y de la sociología política del arte, y el trabajo de campo se concentró en 3 agrupaciones culturales (punk, cristiana y de gestión social) y un proyecto artístico contemporáneo (el proyecto Echando Lápiz de Manuel Santana y Graciela Duarte). La redacción es polivalente, su estructura esta pensada para que el lector injiera las conclusiones en el capítulo 3 (corresponde a un video), y los capítulos 1 y 2 corresponden a un estudio de caso y a una discusión transversal.

Se tomó toda la información recopilada, entrevistas, documentos, videos de las agrupaciones juveniles, se clasificó en tres partes, en épico, público y práctico cuyas definiciones y ejemplos serán ampliados posteriormente. Para concluir se analizó toda la información, dándose así las conclusiones previstas no solo para el proyecto sino para sus posteriores lectores.

Palabras claves: procesos culturales, acción colectiva, acción cultural, épico, público, práctica cultural relacional.

INTRODUCCION.

“Resistir a los embates monstruosos del capitalismo global es un absurdo suicida; aprender a servirse de ellos... un mal necesario”

Olivier Debroise, 2008.

Partiendo de la cita de Oliver Debroise, se pretende discutir la idea general sobre como en las instituciones culturales y educativas (entendiéndolas como escenarios del poder) se encuentran en entramados propios de la lucha de intereses simbólicos, y como estas a la vez cumplen una labor necesaria para la constitución y empoderamiento de procesos culturales y éticos en los contextos en los que pertenecen. Este *mal necesario* que nombra Debroise, pertenece a una serie de aseveraciones propias de ideas sobre la gestión de lo social. El advenimiento de lo llamado economía social o con responsabilidad social, que lleva a jóvenes empresarios a preguntarse sobre problemas tales como la ética y el daño ambiental, permite a la vez que se componen nuevos modos de producción del capital, encontrar fuerzas sociales que permitan la instauración colectiva de nuevas realidades². La crítica que no designa sino que reapropia y reorienta, y tal vez, refunda las bases y los principios de las coyunturas, se ubican en este *servirse de ellos*.

La presencia de la política en la cotidianidad se interpela necesariamente por la relación con las normas que las instituciones avalan, potencian, y en destacados casos, imponen. Cuando se conceden consensos entre las formas de regular los comportamientos perdemos inevitablemente la fuerza de la autocrítica. La gran pregunta, ¿cómo pueden las instituciones fortalecerse en la medida de la autocrítica?, permite encontrar otra manera de *servirse de ellos*. En conclusión, los actores de las instituciones podremos hacernos en ellas para potencializar procesos que reconfiguren el capital

² KRISTOF, Nicolas. *The age of ambition*, Davos, Suiza. Publicado en el New York Times en enero de 2008.

simbólico y social a través de tácticas culturales, como los son las agrupaciones juveniles y los proyectos de divulgación cultural.

El tema general de esta indagación pretende revisar las maneras en que se posibilitaría desde la Fundación Universitaria Panamericana procesos colectivos que permitan traer a cuestión las coyunturas de la realidad en la que se forma, revisando las nociones de trabajo colectivo y de agrupación cultural. Se espera discutir las maneras en que se apropian estrategias de los escenarios políticos como táctica para cuestionar las normas sociales y culturales que se le presentan, de allí partir a interpretar las maneras en que podremos generar situaciones de encuentro y procesos de cambio en el panorama institucional.

No se pretende pensar la divulgación cultural como forma de instaurar valores, sino como escenario donde los valores son puestos en cuestión, revisándolos, y reafirmando su cotidianidad. En el escenario de la clase ética profesional, en la que reconocimos lo importante del tratamiento colegiado de los procesos sociales, de las iniciativas culturales y de las confrontaciones políticas, y siguiendo al esteta francés Jaques Ranciere³, son los disensos en estos tres momentos los que nos permiten discutir, confrontar y disuadir, y de esta manera reargumentar el significado del estado de las cosas y las coyunturas. Debemos reconocer como generar en estamentos culturales la idea de los disensos, reconociendo y legitimando las críticas del conocimiento de causa, de esta manera empoderarse sobre la sociedad en la que se injiere: podríamos llamarlo como el escenario de la opción de vida donde la idea crítica no es destructiva sino argumentativa.

Desarrollar la idea de la gestión cultural como escenario para el empoderamiento colectivo, lo disensos, la confrontación concertada y la toma de posición moral, necesariamente pasa por el ejercicio de reconocer las maneras en que los problemas y las coyunturas toman sentido en la vida

³ RANCIÈRE, Jaques. *El Viraje Ético de la Estética y la Política*. Chile: Palinodia. 2005.

—. (1). *Sobre Políticas Estéticas*. España: Ed. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. 2005

—. *La Partición de lo Sensible: Estética y Política*. (Traducido por: Adriana Salazar y Alejandra Marín). Sin publicar. 2007

de los ciudadanos, y del ejercicio por el cual cada uno toma una manera propia de discutir su posición en el mundo. Es por esta razón que se escogió como objeto de investigación a las agrupaciones juveniles.

La idea de agrupación esta en relación directa con la puesta en escena de las preguntas sobre la opción de vida personal y grupal en contextos determinados. Agregarse se refiere al encuentro entre el *yo* que indaga sobre la normas y valores de la vida, y el *otro* que se convierte en el marco de referencia de mis acciones. Este *yo* no es considerado como forma individual, sino necesariamente es colectivo, es el reconocimiento de los lugares comunes que forman la identidad del joven. Hay una necesidad de encuentro, de reunión, como lo denominaría Reinaldo Laddaga, gathering. Este último lo podremos entender en el marco de los simulacros, estos son:

“... constructivistas, se proponen generación de modos de vida artificial, lo que significa que no se realizan a través de la intención de personas reales: significa que sus puntos de partida son arreglos en apariencias - y desde la perspectiva de los saberes comunes en la situación en que aparecen - improbables. Y que dan lugar al despliegue de comunidades experimentales, en tanto tienen como punto de partida acciones voluntarias, que vienen a reorganizar los datos de la situación en que acontecen de maneras imprevisibles, y también en cuanto a través de su despliegue se pretende averiguar cosas mas generales respecto a las condiciones de la vida social en el presente...”⁴.

Partiendo de reconocer el elemento constitutivo de las agrupaciones, como lo son el trabajo en equipo, los contextos de discusión, los métodos creativos, las problemáticas que atraviesan la vida misma, las narraciones de si mismos junto con las coyunturas, y la búsqueda de la autonomía discursiva sobre la vida, podremos identificar y fortalecer los espacios donde encuentro donde el gathering es posible.

⁴ LADDAGA, Reinaldo. La estética de la emergencia. Argentina: Adriana Hidalgo Editora. 2006. p. 15

Se pretende, por lo tanto, que la investigación genere escenarios académicos de cuestionamiento por las consideraciones éticas, sociales y culturales en las que aparece el joven transversalmente. Este es, necesariamente, un ejercicio de fortalecimiento de la institucionalidad que permite escenarios de cuestionamiento y revaloración social de la agrupación juvenil: generar espacios para propiciar la apropiación cultural por parte de los jóvenes. Esta la entendemos como:

“Se entiende que es una agrupación juvenil una expresión de la vida colectiva juvenil con las siguientes características: (i) se reúnen con alguna frecuencia para acordar sus actividades; no interesa si la frecuencia es intensa o espaciada, lo que importa es que se registre la evidencia de que planean su actividad; (ii) tiene un número plural de miembros; (iii) el referente de su actividad son los(as) otros(as); sean otros jóvenes, adultos, niños, ancianos, pero se constata que el referente de su actividad es la vida social que está afuera de ellos/ellas mismos(as); (iv) su existencia y su actividad implican un enriquecimiento de la convivencia, esto puede acontecer en el marco de un trabajo social, ambiental y/o político, de una expresión artística, cultural, artesanal o de interés público, en el marco de una expresión musical, en el marco de la puesta en escena de una identidad que enriquezca la diversidad existente, y/o en el marco de la propia expresión en lo público de la identidad personal y grupal; (v) es una organización de base y no una instancia de coordinación de grupos”⁵.

Para analizar este objeto, hemos configurado un corpus teórico que nos permita hablar de las relaciones entre lo joven y lo adulto, de la idea de cultura y de prácticas sociales, la idea de agrupación y de contexto social. Es, entonces, de interés en este escenario confrontar la idea de *o-posición cultural** con que generalmente son interpretados procesos de agrupaciones culturales,

⁵ JIMÉNEZ, Carlos y RUDAS, Daniel. Caracterización y línea de base para las Organizaciones Juveniles de la ciudad de Bogotá: Secretaria de Gobierno de la Alcaldía Mayor de Bogotá; Colombia. Sin publicar. 2006. p. 77.

* Nota autor: *o-posición cultural* se entiende como un concepto constructivista, que solo tiene sentido en la manera en que se permite para analizar casos de la realidad; y hace referencia a la manera táctica en que un

juveniles, de mujeres, etc., frente a las imposiciones ideológicas, normativas y éticas arbitrarias. Por lo tanto es reconocer, como lo hace Jhon Holloway, que lo que se presenta es una propuesta alternativa de concebir la vida social, política y cultural. No es la oposición directa a la destrucción de las normas o las instituciones, sino el juego creativo que propone preguntas sobre los hechos que le dan sentido a nuevas alternativas de vida.

Esta no es una indagación general que permita reconocer la gestión cultural como forma de oposición a la solidaridad y el aprender a vivir juntos, es solo un acercamiento sobre las maneras en que podremos generar en los estudiantes escenarios para la discusión cultural.

Partiendo de las ideas prácticas de Universidad y sus funciones, toda experiencia universitaria se debe orientar hacia 3 actividades básicas: la academia, que se encarga de la apropiación participativa de los estudiantes de los conocimientos y las conexiones con la vida profesional; la investigación, que pretende reconstruir los criterios empíricos y teóricos de los conocimientos; y la extensión, como esfuerzo de divulgar en escenarios concretos los conocimientos en los ámbitos locales, institucionales y distritales. Como se da a entender, la universidad, tiene su centro en la reconstrucción del conocimiento y proyectarlo en fortalecer diferentes espacios sociales.

En las prácticas de extensión, la Universidad media el conocimiento hace los contextos en que trabaja, fortaleciendo así espacios de interacción entre colectividades, localidades y el ámbito institucional. Es responsabilidad de la Universidad, recrear esos espacios y darles los argumentos básicos para la interacción social de la institución educativa. Extensión no se puede reducir a los mecanismos de enseñanza fuera del ámbito académico, sino que debe empoderarse en reconocer necesidades de conocimiento, reflexión y construcción de capital cultural de su escenario de acción (ya sea institucional, local o de proyección), permitiendo de esa manera generar mecanismos de inclusión para las comunidades y colectivos que allí se encuentran.

*Grupo social que se presenta con conciencia de sí mismo (podríamos decir en términos marxistas, *para sí*) por lo que actúa y se opone a partir de sí mismo hacia los *otros*, sin destruir, más sí *poniendo en cuestión* las bases de la identidad del otro y el estatus discursivo, político y económico que lo sostiene.

La propuesta de indagación que se contempla se refiere al análisis de la construcción de mecanismos institucionales, donde la Fundación Universitaria Panamericana, reúna coherentemente los esfuerzos que en diferentes ámbitos ha venido realizando, ya sea desde la proyección social, bienestar universitario e investigación, haciéndose participe de las necesidades culturales y de conocimientos de la comunidad académica y de la localidades en el caso de las agrupaciones juveniles.

La propuesta va dirigida hacia la necesidad de institucionalizar la gestión de recursos culturales y de los conocimientos que la Universidad resguarda. Para que esta gestión permita consolidarse con propuestas de divulgación, acción académica y comunitaria, sobre la cual la Fundación Universitaria Panamericana, proyecte y consolide sus esfuerzos académicos. De esta manera, se unificarían criterios que permitirían construir una política institucional sobre la gestión, práctica y desarrollo de actividades culturales y de conocimiento para la Universidad.

Esta amplia indagación requiere de planear por fases el desarrollo investigativo, por lo tanto se propone:

- Fase I: II semestre de 2007 y I semestre de 2008: documentación teórica y contextualización de agrupaciones juveniles y de la Fundación en referencia a procesos culturales.
- Fase II: II semestre de 2008: Indagación sobre el la divulgación cultural en la Fundación Universitaria Panamericana y primer escenario de gestión de agrupaciones juveniles. Desarrollo de las instituciones culturales y de los objetivos culturales: conceptos de museo, proyectos sociales, etc.
- Fase III: I semestre de 2009: plan piloto de desarrollo cultural para la Fundación Universitaria Panamericana.

Al llegar aquí se expondrán las causas que llevan a la realización de esta investigación, como lo es la pregunta que abarca todo el problema al cual se le desea dar respuesta:

¿De qué manera se hace posible en las agrupaciones culturales reconfigurar los valores, normas y formas de vida diferentes a los que sus contextos han determinado?

En seguida se logran determinar el objetivo general y los objetivos específicos, los cuales son:

Objetivo General:

- Reconocer a la institución educativa Fundación Universitaria Panamericana, y su comunidad académica, como escenario para la divulgación y la restitución cultural a través de la gestión a las agrupaciones juveniles.

Objetivos específicos:

- Recocer las formas de trabajo colectivo y creativo como formas de construcción de alternativas de vida,
- Discutir la idea de o-posición cultural por parte de las agrupaciones culturales frente a los contextos sociales en las que se encuentran, y
- Consolidar espacios de socialización, discusión y construcción de la identidad universitaria en la Fundación a partir del fortalecimiento de prácticas culturales inter-institucionales y de la comunidad académica.

Al respecto conviene decir que la principal idea es la de constituir un escenario de divulgación cultural. Este se puede entender como un proyecto de internacionalización de la universidad, gestión de la identidad propia de la institución, gestión cultural y de colecciones académicas, y sobretodo, de construcción de valores de inclusión, escenarios colectivos de trabajo cultural, formación en valores manteniendo una relación curricular, y de extensión e investigación. Trabajar por la gestión de la cultura fortalece las tensiones entre identidad versus personalidad, poniendo en cuestión preguntas tan importantes como la discriminación y los procesos de inclusión, necesarias en Colombia en múltiples escenarios y más en el panorama social del proyecto educativo de la fundación.

Se parte de generar estrategias metodológicas como instrumentos que permitan acciones descentralizadas, impulsadas y coordinadas muchas de las veces espontáneamente por agrupaciones culturales, método propicio para la gestión de disensos y la formalización de espacios de encuentro. Esta propuesta, además de facilitar los contactos interactivos entre las diversas redes heterogéneas y enclaves culturales, moviliza a la acción colectiva de la Fundación generando espacios propicios para que emerjan, organicen y se desarrollen actores de la gestión de lo social.

La propuesta de divulgación cultural permite a la Fundación un reconocimiento en el ámbito local, ofreciendo gracias a las mismas formas de conocimiento que construye, la participación ciudadana. A su vez, al generar espacios fuera de las aulas, permite la colaboración comunitaria sobre temas fundamentales. Ubica, por lo tanto, a sus estudiantes y a la comunidad académica sobre las coyunturas sociales, culturales y éticas que se ve afrontada la sociedad colombiana; pero llevando esas preguntas a los escenarios de acción social y colectiva de la institución.

Es perentorio, pues, generar espacios de expresión y sensibilización propicios de la academia, donde los estudiantes puedan explorar y desarrollar sus capacidades artísticas y creativas, en el marco de la formación de responsabilidad social que su participación en agrupaciones propone. Por otro lado cabe aclarar que el diseño metodológico empleado durante el desarrollo de la investigación parte de la etnográfica y la investigación acción participativa como métodos claves y coherentes en el desarrollo de la iniciativa. En este marco de referencia, desde el cual se propone

cuestionarse por *definiciones operativas*, maneras de entender, que permiten discutir las instituciones y la articulación de las prácticas culturales como intervención social.

La intención metodológica es identificar conceptos que nos permitan discutir las intersecciones en lo social según los problemas de la reivindicación. En últimas, podríamos con estos, discutir la supuesta *efectividad* de las metodologías social y mediáticas en los desarrollos de las agrupaciones juveniles. Ante todo, se busca identificar cambios objetivos en comunidades de base con coyunturas específicas. A la vez, trasladar estas definiciones a las prácticas institucionales, podríamos preguntarnos sobre ciertas inconsistencias en los reconocimientos de los grupos subalternos. Es importante aclarar que la operacionalización de los conceptos solo es posible de una manera *constructivista* sobre los casos a analizar, más no es posible entenderla aquí como un aporte a la teoría general de la gestión cultural o del desarrollo social por el momento.

Se considera que debemos reconstruir estas preguntas en la particularidad de nuestras prácticas y compromisos en la gestión de lo juvenil. Solo de esta manera podemos reconocer si nuestras metas sociales son claras o si esconden supuestos, si lo que decimos hacer o lograr es en *efecto* lo que hacemos o es la injerencia que tenemos. La praxis va a fortalecer esta intersección, y abrirá las diferentes formas en que podamos ubicar las acciones juveniles hoy en día, para aprender a vivir juntos.

Así mismo para poder enfrentarse a diferentes iniciativas juveniles, debemos saber que es lo que aglutina a las diferentes agrupaciones juveniles, que los hace estar juntos, cuales son las principales afinidades de los jóvenes y cuales son las diferentes formas de expresión que utilizan para lograr que sus ideas sean escuchadas, saber como logran ser incluidos en escenarios de gestión social teniendo en cuenta que estos mismos son importante para la adquisición de recursos. Por otro lado, saber las razones por las cuales las agrupaciones tienden a desintegrarse fácilmente, saber el porque eso que les llamaba tanto la atención en un momento termina de lado en otro y comienzan a buscar otros intereses. Por lo anterior, queremos desarrollar un análisis a partir de categorías para ubicar las ideas generales sobre estas cuestiones.

En esta búsqueda, la Investigación Acción Participativa (IAP) como práctica cultural⁶ permite gestionar escenarios de dialogo. Y más si desde las instituciones se empodera a las agrupaciones juveniles, veamos:

- Podemos potenciar una dirección colectiva y trabajo en grupos. A base de los regimenes de representación de los colectivos,
- Podemos proponer un trabajo inter-pares, primero entre iguales; elemento constitutivo de equidad,
- Además, podemos gestionar la potencialización de los intereses orgánicos de los jóvenes de base. El fin, quebrar la dependencia en todos sus ámbitos y fortalecer las organizaciones de base para evitar actitudes paternalistas, y por ultimo,
- Podemos hacer redundancia potencial: los conocimientos organizados y provistos les den capacidades para continuar solos, autónomamente, las labores emprendidas sin apelar a teóricos, ni intelectuales, ni a gestores de afuera si no en casos extremos, ni necesitar directamente a los niveles centrales de injerencia: las instituciones, las cuales funcionarían como eje del desarrollo, mas no su definitorio.

En cierta manera, el hecho de que puedan existir estas acciones colectivas desde las propias instituciones, generando escenarios de tránsitos y preguntas, favorece al desarrollo de las personas, permitiendo a los jóvenes ejercer el libre pensamiento, así mismo el derecho a la libre expresión: es ahí cuando la democracia entra a jugar un papel muy importante en la sociedad, ya que esta se encarga de que se genere una convivencia en paz, exigiendo una igualdad de derechos y en la libertad de expresión, sin generar violencia identitaria.

En última instancia para llevar a cabo toda la investigación se tienen en cuenta las siguientes fechas, en las cuales se desarrolla paso a paso toda la problemática:

⁶ FALS BORDA, Orlando. Conocimiento y Poder Popular. Colombia: Siglo XIX. 1985. p. 150.

Cronograma Fase I - primer semestre 2008:

- 13 de febrero - 8 de marzo: reformulación de objeto de investigación para el semestre, objetivos de fase y últimas orientaciones sobre las lecturas.
- 9 - 15 de marzo: cuestionarios y correcciones. Reseñas y marco teórico. Contexto institucional.
- 16 - 22 de marzo: ampliación etnográfica - estudios de casos.
- 23 - 29 de marzo: aplicación de cuestionarios.
- 30 de marzo - 5 de abril: aplicación de cuestionarios.
- 6 - 12 de abril: correcciones y nuevas orientaciones.
- 13 - 19 de abril: descripciones y observaciones.
- 20 - 26 de abril: correcciones y nuevas preguntas aplicadas.
- 27 de abril - 3 de mayo: aplicación de nuevas preguntas.
- 4 - 10 de mayo: análisis de datos y confrontación teórica.
- 11 - 17 de mayo: análisis de datos y confrontación teórica.
- 18 - 24 de mayo: análisis de datos y confrontación teórica.
- 25 - 31 de mayo: redacción.
- 1 - 7 de junio: redacción.
- 8 - 14 de julio: correcciones generales.
- 15 - 21 de julio: entrega final.

CAPITULO 1: TESIS SOBRE EL ACCIONAR CULTURAL

Este capítulo versará sobre un estudio de caso. Se revisarán tesis sobre el proyecto Echando Lápiz y se contrastarán con el marco teórico de la indagación.

El ejercicio de Echando lápiz, como espacio de encuentro sobre una acción creativa y estudio de caso, nos permite discutir nociones sobre las prácticas culturales relacionales contemporáneas en Colombia. No solo abarca un tiempo de experiencias y diversos lugares de ejercicio, sino también, nos presenta elementos propicios para discutir el estado procesual de un proyecto artístico. Sus conceptos, fundamentos y acciones develarán el desarrollo de tres tesis que reconocen la particularidad de su propuesta pero asumen la generalidad de sus postulados.

1.1. Primera tesis. Proceso y objetualidad: La práctica cultural como proceso no se reduce a su objetualidad (aunque la desarrolle formalmente y se valga de ella).

En el 2008, se entrevistó a Manuel Santana: sus respuestas alimentaron las divagaciones que hacemos sobre proyectos culturales. Santana se preguntaba en aquel entonces*:

¿Qué significa hacer cultura en esta época y qué sentido tiene producir una cantidad de objetos que quedan atrapados ahí en un espacio o museístico o galerístico o simplemente quedan atrapados ahí en mi casa?⁷

Tratando de responder esta cuestión, surgió *Echando lápiz* proyecto de Manuel Santa a y Graciela Duarte, y que usaremos como excusa, como estudio de caso*, para el análisis de la práctica cultural. Éste trabajo se presentó entonces como una alternativa creativa, una arquitectura de sentido que trazaba múltiples experiencias en la medida que sus gestores pensaban el concepto

⁷ Entrevista concedida por Manuel Santana al autor de este ensayo. Bogotá, 10 de marzo de 2008.

*Entrevista realizada por David Gutiérrez Castañeda.

* Nos remitimos a Echando Lápiz como estudio de caso ya que en el podremos discutir ideas ejemplares en el desarrollo de la práctica cultural colombiana. Los demás grupos revisados siguen planteamientos similares, lo hemos agrupado a todos en la categoría de prácticas culturales relacionales. Ya se profundizará en esto.

mismo de práctica artística y las condiciones sociales de creación con un sentido alternativo. Éste se construye con referentes historiográficos claros: el método colectivo de dibujo de la Expedición Botánica del sabio Mutis⁸ en 1783 y las reflexiones de Joseph Beuys⁹ sobre las capacidades creativas de la condición humana en la década de los 60's. ¿Qué puede producirse de esta mezcla diacrónica de postulados? Un experimento: una discusión sobre los postulados de la creatividad del artista y de algunos sujetos al margen de la experiencia del sistema del arte.

Graciela Duarte y Manuel Santana¹⁰ conjugaron no solo sus iniciativas artísticas e históricas, sino también sus motivaciones sociales desarrolladas con anterioridad, en 1997, al trabajar con los obreros de la Ladrillera Moore al sur de Bogotá con el proyecto *Kü: ¿usted qué piensa?*¹¹ Tempranamente, con esta obra, consolidaron su iniciativa procesual: se confrontaron con la autonomía discursiva del autor, con la posibilidad de atribuir sentido desde la experiencia cotidiana del sujeto, con la imaginación como propiedad de cualquier sujeto y no de la exclusividad de los artistas, con el concepto mismo de arte y experiencia, y por último, inauguraron el trabajo participativo en el desarrollo plástico colombiano. *Kü*, como *Echando lápiz*, es una estructura de relación suscrita a la experiencia de una comunidad tácita de sentidos particulares: cada quien hace posible sus propias significaciones en la medida que las negocia con los pares que comparten la plataforma de encuentro.

⁸ MUTIS, José. *Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada*, 1783.

⁹ BEUYS, Joseph. *Fin del arte del siglo XX*, 1982.

¹⁰ Manuel Santana, artista egresado de la Universidad Tadeo Lozano en la década de los 80s, lleva trabajando la última década procesos de creación colectiva con comunidades fuera de las instituciones del campo del arte. Durante comienzos de los 90s, Santana junto con su colectivo de investigación, del cual hace parte importante Graciela Duarte, también artista, empezaron a cuestionar el estatus valorativo del objeto artístico. Para ello realizaron instalaciones urbanas con elementos reciclados de la misma ciudad. Desde estas experiencias, Santana comienza a reconocer polisemias en el concepto mismo de arte. Según esto, realiza propuestas de creación que se cuestiona la lógica misma del arte, llevándolo a reconocer en los habitantes de las urbes posibilidades creativas, que no siendo consideradas arte porque no los realizan los artistas, si ubican conexiones culturales con las formas de vida y las maneras sensibles de manejar lo cotidiano: las acciones mismas de la vida.

¹¹ En 1997, con el *proyecto Kü: ¿usted qué piensa?*, se inaugura una forma colaborativa de creación y acción comunitaria con un objetivo base: cuestionar la institucionalización del arte gracias a la vindicación creativa de grupos sociales subalternos. Para ello, Santana y Duarte trabajaron con los obreros de la Ladrillera Moore al sur de Bogotá durante más de un año. El proyecto *kü* consiste en documentar las acciones creativas que los trabajadores desarrollan con los materiales de su trabajo y en su tiempo libre, a la vez que reflexionaban sobre nociones estéticas, como: ¿qué es el arte? Este proyecto ha sido expuesto en diversas ocasiones en galerías y salones nacionales de artistas en Colombia.

1.1.1 ¿De qué se trata la práctica cultural?

Echando Lápiz es una iniciativa de tipo colectivo que busca reunir a un grupo de personas en espacios urbanos, por ellos habitados, para dibujar la naturaleza allí contenida. Retoma esta acción la idea del dibujo *in situ* realizado por “no artistas” como estrategia de Mutis en la Expedición Botánica, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, la idea de capacidad sensible de Joseph Beuys en su concepto ampliado del arte, la idea de encuentro comunitario y de discusión sobre el concepto mismo de práctica artística de Kü. Si entendemos a *Echando lápiz* como una práctica cultural relacional sería la de aquel tipo de proyectos tácticos que disertan sobre la sensibilidad y el contexto social en consideraciones extensas: desde una noción del otro presentado como sujeto de sí mismo y de sus capacidades que actúa, y su acción es el eje neurálgico de la constitución del proyecto identitario.

Los dibujos, reductos materiales del proyecto *Echando lápiz*, son objetualidad y experiencia simultáneamente: el acto de reunirse a dibujar se constituye preformativo¹² en la medida en que el sujeto se presenta a sí mismo desde una experiencia singular, que no le es cotidiana, y le abre el espectro de reflexión; pero a su vez, los dibujos en sí mismos llaman la atención sobre las capacidades expresivas fuera del sistema del arte. Por lo tanto, podremos discutir la iniciativa desde dos frentes: las características estéticas de sus relaciones de sentido colaborativo y desde las condiciones mismas de posibilidad en que se presenta el proyecto.

En relación con las características estéticas del *Echando lápiz*, Santana y Duarte, debieron recurrir a una identificación psicológica entre los actuantes, ellos como gestores y el grupo de sujetos con

¹² Jeffrey Alexander introduce los estudios preformativos en la medida en que trata de indagar por la significación de una acción representada. Se vale del teatro, como lo hizo Erving Goffman en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, para explicar la puesta en escena reflexiva. Para profundizar en este punto ver: ALEXANDER, Jeffrey. “Pragmática cultural: un nuevo modelo del performance social”. Bogotá: *Revista colombiana de sociología*. 9 – 67 p.

quienes se encontraban*. Esto permitió una participación directa del desarrollo del lugar de enunciación del acto performativo y abre el espectro para que se constituya el lugar de significación en la acción. Pero este lugar, polivalente, como relación empírica, se va convirtiendo cada vez más abstracto según, paulatinamente, se construya un discurso sobre la acción colectiva, como este escrito. El discurso sobre la construcción de la plataforma de acción creativa se presenta como una proyección significativa de la participación y de la relación, en otras palabras, en ubicar la función-autor del ejercicio colectivo: circunscribir la múltiple experiencia de la comunidad a la objetividad de su referente testimonial y material, y a considerar la relación misma (el ejercicio participativo en la construcción de sentido) como elemento fundamental del ejercicio plástico. Todo esto valioso, pero vacío a la hora de discutir la importancia cultural de la experiencia colectiva de sentido con las reglas gramaticales que esta acción determina, o sea *ensimismado*. Se corre un peligro: asumir teóricamente que la condición relacional del proyecto es indicador de la condición moral de su desarrollo, sin siquiera tomarla en cuenta*.

El *mis-en-scène*¹³, como condición de posibilidad, se refiere a hacer instantáneo un texto o guión, un proceso no explícito que sucede en otra escena que no está en la obra, su referente y realizado propiamente por los gestores. Se refiere al contexto de formulación del texto planeado (sentido del proyecto) o configuración preformativa del guión (la planeación del proyecto). En pocas palabras, se desarrolla una planeación de trabajo con la comunidad misma: se buscan las energías cotidianas que no son consideradas arte para que de manera conjunta se traigan a colación en el desarrollo.

* La identificación psicológica es un proceso común en todos los proyectos analizados. Esta idea nos permite analizar la manera en que un jefe o coordinador de proyecto alienta la participación comunitaria, donde cada una de las personas trabaja en la iniciativa con sentimiento de un todo, identificando a cada uno como componente importante de un proceso común. Esta identificación es la que permite a los proyectos convertirse en lugares de significación cultural con otros componentes. Se discutirá esto cuando veamos el concepto de *communitas*.

* La idea de un análisis ensimismado de los proyectos culturales para identificar las reglas gramaticales que permiten la relación, es lo que impulsa a desarrollar en este capítulo un estudio de caso. Si reconocemos cada uno de las iniciativas identificadas en su generalidad, reconoceremos que es imposible, por lo menos teórica y éticamente, generalizar por las maneras en que cada uno se presenta en el ejercicio de lo público.

¹³ *Ibíd.*

En su *mis-en-scène*, *Echando lápiz*, considera las formas sociales con el fin de consolidar un grupo de dibujantes. Los recursos que planea son los mismos que le permiten la colaboración de los otros en la realización de los dibujos. La idea de ubicar objetos como las libretas de dibujo*, los lápices, y contextos como las reuniones de dibujo, son tomados en cuenta en la planeación del proyecto solo con fin práctico de participación sobre los contenidos sociales que busca reflexionar:

[...] Es por eso, que como señalamiento, me parece interesante esto: casi como un ejemplo de que si es posible que, a pesar de toda una vida de formación y de hábitos uno puede recuperar algo tan sencillo como sentarse a mirar cuidadosamente las hiervas del pavimento, un diente de león, porque van a pasar a ser un dibujo... La entrega de la libretita ha sido para nosotros algo muy fundamental, bien clave, porque la persona que participa en *Echando lápiz* de alguna manera empieza a verse comprometida. Cuando usted aquí entrega algo, lo que se genera es confianza: que usted me respeta, que conocí algo que no sé que será; pero ese hecho, digamos que lo habilita a uno a arriesgarse a hacer eso; es invitado a participar de algo [...] ¹⁴.

La acción planeada de entregar es la que posibilita la colaboración y el hacer parte del proceso creativo. Esta acción por parte de Duarte y Santana sólo es considerada en la planeación y en la construcción del guión que se realiza fuera del contexto de implementación del proyecto, es el momento en que se reconoce que la confianza fundamental en su rol como mediadora de nuevas formas de verse y de ver por parte de los sujetos agrupados.

Echando lápiz no se presenta solamente como ejercicio de dibujo sino como un proceso de identificación y reflexión del sujeto a través de una plataforma que posibilita la contemplación táctica y la reflexión sobre las propias capacidades. Es por ello que no se circunscribe la obra a su

* En *Echando lápiz*, Santana y Duarte invitan a las personas a participar, cuando estas aceptan reciben una libreta, un lápiz y se comprometen a reunirse cada domingo con los demás para dedicarse a dibujar plantas del sector donde se ubica el proyecto. Todo esto es planeado con anterioridad por Santana y por Duarte.

¹⁴ Entrevista concedida por Manuel Santana al autor de este ensayo. Bogotá, 10 de marzo de 2008.

presentación o a sus referentes testimoniales, la experiencia de la misma se configura en un lugar ampliado.

1.2. Segunda tesis. Polémica por el autor: La experiencia del proceso no es circunscrita, las indicaciones de la misma sí. El autor indica experiencias mas no las define, ni pretende hacerlo.

En el diario de observación y dibujo de *Echando lápiz*, Santana y Duarte citan a Manuel Romero:

[...] Considerar el punto de vista, la localización del otro, no implica necesariamente una unificación de criterios y una pérdida de individualidad. El intercambio de experiencias de los marineros facilita la navegación de todos. [...] ¹⁵

¿De qué manera un proyecto colectivo no nos permite perder la individualidad? *Echando lápiz* genera una comunidad de significación contextualizada. Siguiendo a Reinaldo Laddaga, podemos entender este proyecto como constructivista, puesto que apuesta por la:

[...] Generación de modos de vida artificial, lo que significa que no se realizan a través de la intención de personas reales: significa que sus puntos de partida son arreglos en apariencias -y desde la perspectiva de los saberes comunes en la situación en que aparecen- improbables. Y que dan lugar al despliegue de comunidades experimentales, en tanto tienen como punto de partida acciones voluntarias, que vienen a reorganizar los datos de la situación en que acontecen de maneras imprevisibles, y también en cuanto a través de su despliegue se pretende averiguar cosas mas generales respecto a las condiciones de la vida social en el presente [...] ¹⁶.

¹⁵ Tomado de la Libreta de Dibujos del proyecto *Echando Lápiz*, marzo de 2008.

¹⁶ LADDAGA, Reinaldo José. *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura en las artes*. Buenos aires: Adriana Hidalgo Editora. 2006. 293 p.

Reiteremos: ¿cómo se sostiene la individualidad en una estructura participativa, *improbable*? Se hará en la medida en que se comprenda que las acciones de agregación son voluntarias del sujeto, como ejercicios concientes, y, además, que lo imprevisible (incontrolable) surge de la yuxtaposición de experiencias individuales y colectivas.

En *Echando lápiz* se genera un espacio de encuentro, una comunidad tacita. Cada uno de los participantes se sienta solo y en silencio a dibujar, contemplar y accionar en el dibujo al mismo tiempo. Pequeñas conversaciones en las proximidades se dan entre los partícipes. Duarte y Santana proponen cortas reflexiones sobre el espacio y tareas de observación de plantas en casas y calles, además incitan al diálogo con otros externos al proyecto, vecinos y transeúntes. Después, permiten el encuentro y la reflexión grupal sobre estos tópicos: la comunidad se va gestando; así es permitido el encuentro de experiencias en la experiencia colectiva. Los usos del tiempo de contemplación, los espacios y objetos a dibujar, los materiales y requerimientos para el dibujo están definidos según decisión personal, controlan la intención subjetiva e individual de la experiencia; en cambio el diálogo, la selección del espacio ampliado, el encuentro comunitario, la interacción con aquellos que no dibujan, indican la posibilidad de la experiencia colectiva. Se presentan simultáneamente individuo y grupo.

De la misma forma que, en la década de los años 90, fue expuesto *Kü*, el proyecto *Echando lápiz* ha sido exhibido en diversos escenarios como memoria de las múltiples intinerancias de la iniciativa. Estos escenarios han hecho un reiterado llamado a Santana y a Duarte, incluso se traen a colación en estas ideas, como reducto autorial de la experiencia. ¿Son Santana y Duarte autores? ¿Es sostenible eliminar al autor como categoría del análisis y presentar este proyecto como una entidad diferente a la de la obra?

Comparto con Sylvia Suárez* una idea: es una falacia, al menos hasta hoy, que la función-autor haya desaparecido de la producción artística contemporánea, incluso de las propuestas de orden comunitario; es más interesante preguntarse, entonces, ¿cómo funciona la función autor en este tipo de proyectos?

Duarte y Santana no son autores de la experiencia ni individual ni colectiva: No se es autor de la experiencia; pero son propiciadores de la experiencia. Su función-autor no es el de la totalidad creativa, es más bien el de la redacción y puesta en marcha del guión plástico. Su ejercicio plástico no es el de hacer la obra material, sino de confabular las condiciones de posibilidad para su realización social. Por otro lado, ejercen como ojo avizor que selecciona, traduce y ubica los referentes objetuales y testimoniales de la representación expositiva del proyecto. Su función-autor está en las condiciones de posibilidad y en el registro del proyecto; la experiencia, sentido paradigmático de la iniciativa, toma sentido en un actuar individual y colectivo que va más allá de la orientación: se indican en las formas gramaticales que en la práctica comienzan a acontecer.

El exponer *Echando lápiz*, incluso hablar del proyecto, trae tras de sí un importante ejercicio: el reconocimiento testimonial de la experiencia del sujeto, y también, la discusión sobre las características de las capacidades creativas. En uno u otro lado, Santana y Duarte organizan y postulan los registros que permiten al público extenso un reconocimiento del acontecimiento de la experiencia: una traducción de la experiencia. Es en esta traducción en donde se fundamenta la legitimidad como artistas de Santana y Duarte, sobre ella fundan la selección de objetos con competencia artística que se presentan como válidos y significativos para el sistema del arte. La función-autor inventa un lenguaje de representación para jerarquizar y redactar las relaciones de sentido provistas en la experiencia de los sujetos participantes con el fin de hacerla commensurable para otros, por lo que se presenta como una *generosa renuncia*¹⁷. Renuncia a presentarse exclusivo

* Correo electrónico dirigido por Sylvia Suárez, profesora de la Universidad Pedagógica, al autor de este ensayo, el 26 de mayo de 2008, cuando se estaba discutiendo el análisis del trabajo de Santana y Duarte. Esta discusión versó sobre el tratamiento que se le da a la función-autor en la crítica de arte. Para profundizar se puede ver: FOUCAULT, Michelle. "¿Qué es un autor?". Literatura y conocimiento. 1999. 19 p.

¹⁷ GLISSANT, Op.cit., p 102.

en el lugar de la experiencia, y hacerse sentido para otros nuevos lugares según los asentamientos del autor*.

1.3 Tercera tesis. Poética relacional y *communitas*: La práctica cultural relacional no es lo mismo que el arte considerado en la esfera de lo comunitario.

Esteban Rey* discute, apoyándose en Jean-Luc Nancy¹⁸, el concepto de comunidad transgredida gracias al *desobramiento*, gracias a la actividad inacabada de una comunidad, a su imperante individualización:

[...] La búsqueda de una inmanencia, ya sea la de una individualidad o de una pura totalidad colectiva que reabsorbe la experiencia de la finitud singular en una sobre humanidad infinita, da al traste con la posibilidad y el pensamiento de la comunidad... Pero mi propia experiencia me lleva a creer que no pueda decirse lo mismo sobre lo que ocurre con el movimiento de software libre. *Éste no solo ha hecho tangible que la comunidad no es ni un proyecto, ni una obra, ni tampoco un proyecto de obra, que la comunidad no se produce, sino que se hace experiencia de ella [...]*¹⁹.

La discusión de Rey nos permite pensar la epistemología de lo comunitario. El estatus comunitario se entiende como una experiencia del sujeto en igualdad de términos políticos, sensibles, culturales

* En una discusión sobre el tema, William López plantea: "El trabajo de Duarte y Santana tiene un aspecto claramente curatorial. Si la acción curatorial es problemática, es porque valida o legitima un objeto cultural, sancionando la validez de su autor dentro del campo, como actor legítimo dentro del campo". Correo electrónico remitido por William López, *Profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, al autor de este ensayo, el 2 de junio de 2008.

Es en este punto donde la estrategia de representación de Santana y Duarte puede ser problemática y es necesario preguntarnos, entonces, ¿Cuánto de generosa tiene esta renuncia? Lo veremos en el sentido de la *communitas*.

* Esteban Rey es profesor de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Sus proyectos se han centrado en las relaciones entre sistemas de representación tecnológica (software) como estrategia para fortalecer la participación comunitaria. Su proyecto más importante se desarrolló en el 2006 en las residencias estudiantiles de la Universidad Nacional, intentando gestar procesos de memoria colectiva sobre las dinámicas culturales de este lugar. Como se subraya en la cita, la presencia de la comunidad no es posible, solo su experiencia. Rey ahora hace teatro.

¹⁸ NANCY, Jen-luc. *La comunicad desobrada*. Madrid: Arena Libros. 2001. 206 p.

¹⁹ REY, Esteban. *Tácticas de combate*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 2006. 31 p. El subrayado es nuestro.

y económicos con el otro, es la presencia del valor de *communitas* en un grupo de personas. Siguiendo a Rey, podremos cuestionar: ¿puede la práctica artística producir el valor de *communitas* en grupo focalizado?

Las condiciones de posibilidad de respuesta a esta pregunta se encuentran sostenidas en la idea de una instrumentalización política de la experiencia sensible en el escenario de los indicadores sociales, escenario de la equidad de derechos. Esta instrumentalización de un proyecto cultural sucede en contextos coyunturales circunscritos por el método del trabajo social: se ubican problemas sociales y sus condicionantes, se definen actores locales e institucionales de cooperación y acción directa, se construye un marco lógico y un cronograma de actividades que permitan un ejercicio consecutivo, y por último, se definen unas estrategias de evaluación del impacto sobre la población objetivo. Este tipo de proyectos buscan configurar la comunidad en el sentido de un *empoderamiento*.

En seguimiento de la anterior idea, empoderar se ha entendido, en estos casos*, como la creación de métodos o herramientas de trabajo efectivos que pueden ser continuadas por la propia comunidad. Esto define al artista como un agente catalizador de una de las tantas herramientas, que, junto a la comunidad y de manera colaborativa, investiga y pone en funcionamiento una serie de mecanismos de relación que refuerzan los poderes de la comunidad, según el objetivo trazado en el proyecto de intervención. La autorepresentación y autoexpresión se vuelven reiterativas, en estos procesos colaborativos, en la medida en que se trata de articular estructuras y modos que establezcan prácticas de inclusión y negociación de conflictos. La práctica artística, en este caso, está mediada por una consideración epistemológica diferente a la propia del sistema del arte. El

* Para seguir esta idea de intervención se pueden revisar los trabajos del profesor Carlos Miñana y la enumeración de proyectos que se realizan en toda Colombia: MIÑANA, Carlos. *Educación, convivencia, conflicto y democracia: una exploración sobre discursos y experiencias en Colombia que incorporan prácticas artísticas, lúdicas o mediáticas*. Bogotá, 2005, 7 v. Programa de fortalecimiento de la capacidad científica en la educación básica y media RED. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia.

Con esta investigación se hace evidente que los límites instrumentales entre arte y trabajo social se presentan sostenidos en la idea de que la experiencia del arte provee sensibilización, y ésta a su vez, genera posibilidades de empoderamiento comunitario. Además se puede profundizar el tema en: GUTIÉRREZ, David. *Mirando más allá, going in: algunas ideas de las prácticas artísticas de intereses sociales en Colombia*. Bogotá, 2006, p. 150. (tesis para optar al título de Sociólogo. Departamento de Sociología. de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia).

valor de *communitas* como objetivo en los proyectos culturales, no entiende la comunidad como experiencia sino como conjunto operativo de intervención.

La pregunta se nos presenta, entonces, insostenible fuera del ejercicio de gestión social y de proyectos de intervención directa. *Echando lápiz** no se constituye de esta manera, ya que sus consideraciones políticas están sostenidas en el ejercicio de la experiencia colectiva y no del problema social. La alternativa a este ejercicio se cuestionará por los propios mecanismos de comunicación y construcción de sentido del sistema del arte, esté es el camino que Nicolás Bourriaud plantea en su estética relacional²⁰.

El arte relacional es, para Bourriaud, la creación que toma como horizonte *teórico* las interacciones humanas y el contexto social, una duración por experimentar, una apertura posible a un intercambio ilimitado, que parte de la intersubjetividad y tiene como tema central el “estar-juntos”: un intersticio social. *Echando lápiz* se ha presentado de esta manera, por lo tanto, se inscribe en este tipo de prácticas²¹. Bourriaud nos describe el intersticio:

[...] Es el espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta con el sistema global... crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano

* Ninguno de los proyectos identificados se presenta como ejercicio de intervención. Las iniciativas de grupos musicales o de comunidades de barrio, aunque sí pretenden gestionar lo social, nunca se muestran a sí mismas como referentes de comunidades desobradas o para instaurar el valor de *communitas*. Son, más bien, expresiones de grupos en medio de la solidaridad; valga la pena aclarar que la práctica cultural relacional no injiere la política sino que la busca, la rastrea, y la muestra de una manera diversa. Como diría Antoni Muntadas en una de sus obras: “la expresión es también acción”.

²⁰ Nicolás Bourriaud es filósofo y curador, de origen francés, y ha fundado y administrado desde 1999 al 2006 el Palacio de Tokyo en París, y desde 1992 al 2000 la revista *Documents sur l'art*. Ha sido reconocido internacionalmente por el desarrollo de la idea del *Arte relacional* y de la *Postproducción del arte*, tal como se nombran sus más importantes textos, como alternativa de análisis a las producciones de la década de los 90s.

²¹ Incluso, podemos especular que el principal eje de la función-autor en la obra de Duarte y Santana está dirigido hacia la fundación, en condiciones políticas particulares, una tendencia del arte en relación con la participación comunitaria en el contexto creativo colombiano; así, con el proyecto *Kú: ¿usted qué piensa?*, en 1997, estos dos artistas instalan en nuestro medio una forma de intervención artística inédita hasta ahora.

diferente al de las zonas de comunicación impuestas... el arte es un estado de encuentro [...]22.

La política de la forma en *Echando lápiz*, como también de otras iniciativas ubicadas, se presenta relacional y participativa, incluso construye un ejercicio propio de agregación en un lugar. Digamos, aclarando el asunto, que la agregación expresa las condiciones de relación del proyecto. Entonces, ¿Cuál es la condición relacional del proyecto *Echando lápiz*? ¿Hay una particularidad en la política de la forma? El análisis exclusivo relacional no es suficiente ya que en *Echando lápiz* la participación no se ha consolidado solamente como un ejercicio formal, contiene otros elementos en su poética.

La estructura misma de la agregación nos dice algo más incluso rastreable a *Kü*: ¿usted que piensa? y al manejo particular que hacen Santana y Duarte del contexto artístico colombiano: las personas que se encuentran no están condicionadas en su participación por compartir los lenguajes del arte contemporáneo, son grupos ajenos a la experiencia institucional del arte. Ésta es una condición ineludible de su política de la forma, incluso es lo que hace político en su contexto circunscrito de realización, su forma relacional.

Echando lápiz se piensa como un ejercicio de relaciones sensibles que toman sentido en la medida en que derivan hacia la participación de un grupo de personas, que los reúne su deseo de la experiencia creativa en los lugares cotidianos. Es por ello que pueden reconocer elementos heterogéneos más distantes del lugar de origen del dibujo que entran en contacto y producen un resultado imprevisible. Es una poética, una poética de la experiencia relacional.

El proyecto *Echando lápiz* surge de un lugar específico, ineludible, y es de esta manera se construyen como obra prototipo de nacies identidades y comunidades, a la hora de ejercer el giro poético paradigmático de esta nueva forma de sentido: las propias capacidades creativas del sujeto en nombre propio. Es así que *Echando lápiz*, como poética relacional, nunca se verá como

²² BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos aires: Adriana Hidalgo Editora. 2006. 143p.

comunitas pues lo que pretende no es vindicar a los sujetos en el sistema del arte o en el espacio social, lo que pretende acentuado en su experiencia reflexiva particular.

Echando lápiz nos permite identificar como una comunidad es experimentada, surge de la experiencia, y es por ello relacional, pero en el ejercicio de la conciencia propia de sus capacidades expresivas. Su poética construye posibilidades de la identificación y la ampliación del sentido concreto de la cotidianidad y de la identidad. No hay desobramiento, ya que el sentido de estos encuentros no son la lucha por su mantenimiento y conciencia de su propia muerte, sino la acción corta de la ejecución del dibujo y la contemplación colectiva momentánea, no eterna: si ésta se presenta en otro momento, *Echando lápiz*, volverá a ejercer sentidos fuera de lo planeado.

2. DE LO PÚBLICO A LO ÉPICO, DE ALLÍ, A LOS INTERESES SOCIALES.

Discutir y operacionalizar los conceptos de *lo público* y *lo épico* nos permite estructurar un pensamiento sobre los ejercicios mismos del accionar cultural y la agregación en los grupos estudiados.

2.1 ¿Cuál es el lugar de la epistemología? ¿Cuál es el lugar del *para qué hacer los que se hace*?

Como vimos en el capítulo anterior, el lugar del valor de *communitas* no es el de las práctica cultural relacional, con todos los problemas significantes que esto trae sobre la manera en que las organizaciones y los ejercicios de cultura actúan o hacen pensar la violencia o aprender a vivir juntos en Colombia. Nos queda entonces la pregunta sobre el lugar de las iniciativas, para donde discurren, para donde piensan sus tácticas de acción. ¿Qué es lo que estas iniciativas buscan si no es el fortalecimiento? ¿Qué alternativas de análisis tenemos al empoderamiento*?

Tomemos otro camino*.

Para el análisis de las relaciones cognitivas y discursivas de la práctica cultural relacional, la pragmática cultural de Alexander ²³ da elementos pertinentes. No solo por ubicar el proceso artístico dentro de un entramado de significación de lo social, sino por que se contrasta con las maneras de poder explicar la cotidianidad como drama social. No de la manera en que Maffesoli ²⁴ construye el arte como metáfora de la vida cotidiana, sino utilizando los elementos analíticos de las artes y

* Es importante aclarar que el empoderamiento es el fin último de acción de la práctica cultural relacional identificada aquí. Cuando el proyecto lo asume como fin, entraríamos a discutir las categorías que Carlos Miñana ha aportado al problema. Este no es nuestro caso: ya que los proyectos discutidos son solo parte de un ejercicio de política de la representación y ejercen como formas de expresión de la comunidad.

* Se debe recalcar que en el desarrollo de este capítulo se discute los proyectos y agrupaciones analizados. De la siguiente manera se ubican los conceptos. Obra: refiere al proyecto de acción de una agrupación, gestor: a los miembros del proyecto, guión: a la planeación de la iniciativa cultural a desarrollar, por coyuntura: la situación que permite la agregación o tópicos de encuentro.

²³ Alexander, 2005.

²⁴ MAFFESOLI, Michel. El crisol de las apariencias. México: fce, 1994.

contrastándolos con los desarrollos conceptuales de los ritos, relaciones, y formas de acción cotidiana. Lo más interesante es que de regreso en el uso de los conceptos analíticos de Alexander, utilizándolos en término de un análisis del arte como proceso social, estas herramientas no se pueden desligar de las connotaciones de las coyunturas sociales por los cuales han sido constituidos (dramas), y eso permite usarlos para comprender la forma en que estas mismas coyunturas proveen sentido a las acciones creativas colectivas, colaborativas y políticas del campo de la cultura.

Alexander ²⁵presenta un modelo teórico del *performance social* (tanto de acciones individuales y colectivas) por el cual se puede analizar la configuración procesal. Desde este punto define la acción simbólica como el carácter cultural de las actividades, más expresiva que instrumental, irracional a racionales, teatrales y artísticas a económicas. Es una propuesta teórica del significado de la acción, mas no de la lógica por la que la acción es estructuralmente dada. El significado es en si mismo una estructura, es así que la acción cultural se entienda en términos discusivos, y ser considerada texto explorando códigos, narrativas, metáforas, metatemas, valores rituales en diversas institucionalizaciones o contra-institucionalizaciones. El accionar cultural se puede comprender teatralmente, como si ocurriera en la vida real, metáforas reales; y este es el argumento de un proceso de señalamiento/ambigüedad característico de la práctica contemporánea. Las referencias explícitas de una acción tienen sentido por que hay una base significativa implícita de estas acciones. Un ejemplo claro se puede ver en el trabajo del grupo de la institución cristiana *Iglesia Viva*, donde cada uno de los miembros del grupo reconoce que hay un marco común en la experiencia de las personas que se encuentran en la iglesia, identificable en sus movimientos y en sus acciones*.

En la complejización de las relaciones significantes del mundo contemporáneo, toda función social del gestor de la cultura ya no solo se basa en la creencia de que su acción es simbólica y cultural, sino en el proceso de interacción con un contexto social, político, y una audiencia que se

²⁵ *Ibíd.*

* Para revisar esta postura revisar el capítulo 3.

interrelaciona con él. Es por ello que el guión, la planeación del proceso social cristaliza la cultura de fondo, lo implícito. Los dramas sociales o coyunturas sociales permiten que los actores y las audiencias tengan la oportunidad de expresar de recapitular y de reajustar sus recursos culturales básicos, y hacen gestión hacia acciones significativas puedan resolverse. Es en el momento de resolverlos donde la práctica artística pretende insertarse.

El artista puede presentarse como *shaman*^{*}, del que se cree que tiene el poder y las herramientas de la sanción simbólica y social a través de su acción sensible, como lo creía Joseph Beuys. Pero en la complejización de las relaciones significantes del mundo contemporáneo, toda función social del artista ya no solo se basa en la creencia, sino en el proceso de interacción de atribución de sentido de la obra de arte. Para los artistas, a través de la obra, la vida cotidiana es des-fusionada (re-interpretada) pero a su vez con el proceso de atribuir significado permite la re-fusión (dar autenticidad al significado y cotidianizarlo), hacer a las audiencias reflexionar sobre su vida cotidiana. En este caso la experiencia ritual se iguala al proyecto cultural, es flujo. Hay unión de texto (obra), contexto y actor (gestor). No hay desde el actor - gestor una perspectiva dualista de representar algo que no vive, la concentración en el texto enunciado le permite verosimilitud. Por ello la actuación exitosa, coherentemente inserta en el lugar y a coyuntura, supera la postergación del significado; los significantes parecen convertirse en significado, la mera acción de actuar o colaborar en el desarrollo de la obra parece determinar el efecto de la actuación.

Es por ello que el guión, formas de planeación de las obras para insertarse en la coyunturas sociales, se cristaliza en la cultura de fondo, epistemológicamente provee un significado listo para la actuación. Este en las coyunturas sociales es inferido, pero en el caso de la práctica cultural relacional dado en la mediación: en el momento expresivo con el trasfondo del análisis de la situación social, en la reflexión y a su vez en la presentación, en todo el proceso. Es por ello que un gestor con intereses sociales no define de antemano la relación de conciencia que busca su obra-proceso, más sí orienta a través de los recursos simbólicos los contenidos políticos de la expresión

* revisar en el capítulo 3.

coherentemente en el lugar y el tiempo de la acción. La unidad y consistencia de las obras y el significado se logra a través de las crisis, giros y vueltas que mantienen el interés de la audiencia.

Aquí la *miss-e-scène* se hace importante. La acción se hace en realidad para hacerse real, para afectar directamente en la coyuntura social según los límites concretos de producción simbólica. Es el artista que orienta, pero es en el acto mismo donde es provisto de contenido. Alexander ²⁶ nos advierte, que para los dramas sociales, en los cuales los guiones son atribuidos en forma contemporánea y a menudo retroactiva, la *miss-e-scène* es hincada por el acto mismo de la actuación: por las intenciones y sensibilidades voluntarias o involuntarias de los actores colectivos, por el ego del observador del individuo (su <<yo soy>> en primera persona, comparado con su <<yo>> o alter ego), y por las sugerencias de los agentes consejeros de un actor en respuesta a peticiones de una audiencia potencial; es la actuación dramática la que crea la conciencia y la configuración de los problemas sociales. Los dramas sociales, en otras palabras, buscan simultáneamente problemas sociales y resolverlos. Los dramas sociales se deslizan entre la estructura de la ambigüedad contemporánea; ella permite que los actores y las audiencias tengan la oportunidad de expresar de recapitular y de reajustar sus recursos culturales básicos, y hacen gestión hacia acciones significativas que puedan resolverlos. La práctica artística solo se diferencia de esta epistemología en el sentido de un planeación del proceso por parte del artista con el criterio de poder controlar las lógicas de producción simbólica.

El poder provee medios de producción simbólica y distribución simbólica. En los dramas sociales, coyunturas en que los artistas prestan su atención, los actores a menudo y de hecho, ocupan el rol social que actúan, pero su habilidad para seguir ocupando el rol siempre está en duda, y su legitimidad sometida a observación crítica constantemente por parte de la audiencia. Es así que para los artistas se necesita el respaldo institucional que legaliza para posteriormente legitimar su acción como un proceso de interacción social.

²⁶ *Ibíd.*

En el lado de la audiencia, o comunidad reunida en pro de la coyuntura, el lenguaje de incorporación, internalización e identificación es lo imperante. Entre mas se puede ver lo representado en los procesos como parte de su vida íntima. Esta identificación es por grados: según se ajuste lo representado a su historia de vida y como se acerque en presencia al proceso, solo así la catarsis es posible. Se presenta, además, una definición especulativa del público, hay audiencia si hay fusión e internalización en la interacción de atribución de sentido frente al proceso; por tanto solo es exitosa con la colaboración de los actores sociales de base en su realización.

Los efectos *preformativos* de las prácticas culturales relacionales con intereses sociales se basan en la necesidad de ser refusionados, reflexionados; hacer que la gente logre cosas a través de sus acciones colaborativas. Algunas veces estos objetivos son puramente culturales: quieren consolidar la validez de un valor o una creencia. Algunas veces estos son prácticos: quieren algo material, para manipular una situación o una persona, para materializar su interés. Sin importar que tipo de objetivo persistan, los artistas necesitan emplearse en una acción simbólica. A menos que quieren arreglárselas solo con las fuerzas brutas, ellos deben convencer a otros de actuar de cierta manera. Esto significa que deben tratar de convencer a otros que lo que están diciendo: que ellos son quienes dicen ser; que ellos harán lo que dicen y advierten o prometen que harán; que el resultado de sus acciones será el que predice; que la situación es, de hecho, de la forma en que ellos la están describiendo simbólicamente²⁷. Cuando hay reflexión, re-fusión, la actuación se siente realmente como si fuera verdadera. Las temáticas tratadas son realmente aceptadas como si estuvieran motivados por los valores que evocan, tales como la convivencia o la paz. Las razones que ofrecen son tomadas de hecho como obligatorias. Las acusaciones que hacen parecen ser justificadas.

Según lo anterior, el teatro como expresión social es *elocutivo* y produce catarsis hasta el motivo y las relaciones que presenta, pero el público puede irse en cualquier momento, creando efectos prácticos que limitan la reflexión. Mientras el drama social o las coyunturas sociales son *prelocutivos*, profundiza en los sentimientos y pensamientos, crea efectos prácticos directos que no se pueden

²⁷ *Ibíd.*

salir de el imperativo ontológico del rol, están presentes en la vida cotidiana. Es así que las interpretaciones de las audiencias de los dramas sociales no se responden en términos de opinión, ya que cuando una actuación es exitosa se torna como texto univoco, real y políticamente propio. La práctica cultural relacional esta en medio de estas dos situaciones, es *elocutivo* ya que se debe hacer real y argumentarse sobre una comunidad como pertinente. Pero a su vez sus contenidos son *prelocutivos*, experiencias insertas de manera fuerte dentro de una comunidad definiendo así sus formas de sociabilidad.

Desde la pragmática cultural podemos entender que las manifestaciones culturales no son formas simbólicas legítimas *per se* y que por el simple hecho de existir recogen o sintetizan las propuestas sociales: como formas simbólicas son hechas por la posición de un autor y tiene una relación con el campo del arte y de esta manera con el poder ya sea institucional-estatal o de la resistencia. No supongamos que la obra de arte es lo cultural, sino mas bien un factor mas en dialogo constante con los contenidos y métodos de definición de lo cultural, ni es estático, ni es aglutinador social, ni es universalista; es mas bien una práctica contextual usada por diferentes posiciones sociales siguiendo parámetros de identificación simbólica y cultural para re-fusionar una realidad contextual. Siguiendo a Arturo Escobar²⁸, la cultura se define como el proceso colectivo de producción de significado que moldea la experiencia social y configura relaciones sociales: es la discusión que define el como se comunica, se reproduce, se expresa, se experimenta y explora un orden social. Dentro del discurso de la práctica artística de interés social estas representaciones con lógicas propias de acción son fines prácticos de re-fusión.

Estas manifestaciones culturales juegan con lo que se denomina la *política cultural*²⁹ y esta *como forma de re-fusión*. Esta se define como acción de los movimientos sociales, como forma de actuar en las prácticas cotidianas que tiene en cuenta los flujos y reflujos de la práctica política. Es el escenario de las luchas dispersas por significados y representaciones, cuyas apuestas políticas son algunas veces de difícil discernimiento para actores sociales concretos. En la lucha desigual en pro

²⁸ ESCOBAR, Arturo. Política cultural y cultura política. Norma. s.f.

²⁹ *bíd.*

de la definición de la democracia, responde a la pregunta de quien tiene el poder para dar los significados y actuar hacia ellos con una preocupación por la subjetividad y la identidad de los otros que nos se ven insertos dentro de los marcos democráticos a través de medios artísticos tácticos de subversión. Ubicando aquellas maneras cotidianas de expresión y crítica, que atreves de una metodología sutil pero con fuerte peso político quieren construir las obras de arte mismas en esfera de discusión pública: la única oportunidad para que sea exitosa la practica artística con esta epistemología política es la autenticidad de la obra frente al contexto de formulación de los significados, ser coherente con el proceso que acabamos de describir.

2.2 Una confusión: la reducción al uso de lo público.

Desde que Suzanne Lacy y Pilar Riaño editaron las memorias académicas del proceso de *Piel de la Memoria* en Medellín en 1999, denominados *Arte, Memoria y Violencia: Reflexiones sobre la ciudad* junto con la compañía de Olga Cristina Agudelo y editado por Corporación Región, el concepto de lo público y el público ha sido el eje neurálgico por el que se discuten los tipos de proyectos identificados. Remite esto a una importante historia sobre las consideraciones expositivas en espacios públicos de la escultura moderna a interacciones simbólicas en la calle o parques, y de allí, a la conciencia de una acción directa sobre las comunidades excluidas por parte de los gestores.

Reconstruir el espacio público siguiendo estas nociones fue trabajo de Rosalyn Deutche en su texto de Agorafobia. Aquí su definición:³⁰

[...] Cuando algunos críticos marcan una oposición entre el espacio <<real>> o <<concreto>>, supuestamente constituidos por procesos extradiscursivos, y aquellos espacios considerados como metafóricos o discursivos, no solo están restringiendo al ámbito de la realidad también están ocultando la política que construye el espacio de sus propias categorías, al presuponer que el objeto de su discurso es un campo puramente objetivo al margen de cualquier intervención discursiva... una referencia

³⁰AGUIAR .M., Guadalupe. Modos de hacer. Editores: Marcelo Exposito, Paloma blanco.

acrítica al <<espacio real>> hace imposible la contestación de tal espacio, pues oculta el hecho que tal espacio ha sido producido. Es más, el separar jerárquicamente espacios significa ya producir espacios, una actividad política enmascarada por la pretensión de que solo esta aludiendo a un espacio, no deberíamos preocuparnos por distinguir jerárquicamente entre espacios heterogéneos, en considerar un espacio como inherente más político que otro, en llamar a uno real y a otro metafórico, o en defender espacios tradicionales –plazas públicas, por ejemplo- frente a los peligros que supone las nuevas organizaciones espaciales respecto a la realidad -como los medios de comunicación, los sistemas informáticos y la red-. Esto no distrae tanto de investigar los conflictos políticos reales inherentes a la producción de todo espacio, como de la misión de ampliar el ámbito del conflicto que es lo que hace que sea público cualquier espacio [...]

Siguiendo estas ideas, lo público se convierte en espacio solo en la medida de referencia al lugar o al no-lugar de Marc Agué³¹. Pero no nota que la postura relacional se construye en la medida de un proceso paulatino de significación que no pueda darse por unívoco o definitivo. La condición de lo público es referencia, en nuestro análisis, a un estado paulatino de autoafirmación colectiva donde los intereses sociales aglutinan la experiencia.

¿Qué es lo que se dice sobre lo público? ¿Cómo se revisa la participación y el interés por parte de los colectivos que toman en cuenta en el desarrollo cultural de sus propuestas? ¿La interacción es una excusa? ¿O más bien es el sentido formal que aglutina los proyectos identificados? Consideramos que es así; por lo visto el uso del concepto público no siempre trae tras de sí una identificación formal del proceso de interacción o participación que desarrollan los proyectos identificados.

³¹ AGUE, Marc. No lugares. Alan Lee. Routledge 2000.

Como se ve, siguiendo a Juan Carlos Guerrero³², el reconocimiento del público y lo público pasa por la antesala de varias preguntas, entre esas: ¿Cuál es la intención de trabajo del gestor o colectivo en el escenario público? ¿Cognitivamente, qué es la interacción? ¿El trabajo en lo público es necesariamente de tipo político? ¿Qué pasa con el proceso como fin? ¿Es pertinentemente analizarla o definirla exclusivamente desde el concepto de lo público?

El concepto de lo público da un punto de partida importante en la reflexión sobre los procesos identificados, pero evidentemente no contempla las características estructurales, formales, procedimentales o relacionales en términos de Nicolás Bourriaud.³³ Ahora bien, ¿con qué herramientas conceptuales podemos discutir sobre estos temas no incluidos hasta ahora en la interpretación y valoración de las prácticas culturales en Colombia?

Reflexionemos sobre la forma como se han venido entendiendo las prácticas culturales que se insertan en procesos sociales, únicamente desde el concepto de lo público. Queremos conceptualizar las características formales de estas experiencias culturales con el fin de proveer, desde la teoría misma, de herramientas conceptuales que permitan ubicar las orientaciones epistemológicas de estas iniciativas, la contextualización de sus proyectos, la inserción, participación y acción de las comunidades vinculadas, e incluso sus supuestos éticos.

³² GUERRERO, Juan Carlos. Lo público y el arte público En Ensayos sobre Arte Contemporáneo en Colombia. Colombia: Universidad de los Andes – Ministerio de Cultura. 2006.

³³ BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Argentina. Adriana Hidalgo: 2006.

2.3 Discusiones *épicas* para un lugar.

Para el artista cubano Félix González-Torres³⁴ (1957 - 1996), el espacio público le permitía poéticamente redimensionar lo íntimo, pero a la vez generaba connotaciones polémicas sobre la representación de lo humano. González-Torres decía a Nancy Spector (1995)³⁵:

[...] Yo no quiero que mi obra sea fuerte y bella...necesito del espectador; necesito el intercambio con el público. Sin él estas obras no son nada, nada. Lo necesito para contemplar mi trabajo. Le pido que me ayude, que se haga responsable, que forme parte de mi trabajo, que participe. Me inclino a pensar en mí como el director de un teatro que trata de transmitir algunas ideas reinterpretando la noción de distribución de papeles: el autor, el público, el director... Brecht dice que siempre hay que mantener cierta distancia para que el público, el espectador, tenga tiempo de reflexionar y pensar. Cuando uno sale del teatro, uno debe haber tenido una catarsis, lo que debe haber tenido es una experiencia intelectual. Mas que nada, hay que romper con el placer que nos brinda la representación, con el placer que nos da la narrativa intachable. Esto no es la vida real, esto es solamente una pieza de teatro. Me encanta esa idea: esto no es la vida real, esto es una obra de arte. Lo que deseo es que ustedes, los espectadores sean desafiados intelectualmente, conmovidos e informados [...]

Félix González-Torres³⁶ presenta una posibilidad de discusión sobre los elementos fundamentales de la construcción de procesos culturales como interacción social, apoyándose en la vindicación minimalista de la representación de la diversidad sexual, propia de su obra. Sus carteles y fotografías instalados en espacios públicos en diferentes sitios de la ciudad, se pueden entender como una iniciativa de reflexión sobre los términos de la experiencia estética. Por ello parte de para abrir un camino de conceptualización. Según Nancy Spector (1995), González-Torres partió de la

³⁴ GONZALEZ TORRES, Félix. Estados Unidos: Guggenheim Museum. 1957-1996

³⁵ SPECTOR, Nancy. Estados Unidos: Guggenheim Museum, 1995.

³⁶ *Ibíd.*

dramaturgia de Bertolt Brecht (1898 - 1956) y su distinción de lo épico en el contexto de la experiencia estética teatral.

Como lo hizo en su momento González-Torres, este punto de partida se presenta una posibilidad de análisis para las prácticas culturales relacionales. Veamos.

En sus escritos sobre Brecht, Walter Benjamín³⁷ (1999) reconoce los elementos propios del teatro épico y las intenciones del autor del Galileo en sus puestas en escena. Reconoce que la *intención épica** de la obra pone en cuestión lo re-creativo y conmociona la vigencia social de la misma, al instaurarle una función reflexiva a la estructura dramaturgia. Y es esta característica la que define, según González-Torres, la forma de la obra en un contexto colectivo o social.

Si se analizan las prácticas culturales relacionales desde la lectura que González-Torres hace de Brecht, se abre un panorama de múltiples consecuencias, sobretodo en relación con las características poéticas de este tipo de obras; es decir en relación con la definición del contexto en que se ubican, la construcción de su interlocutor ideal, la invención de sus consecuencias sociales, la configuración de sus intenciones iniciales, etc.

En las disertaciones de Benjamín sobre la dramaturgia Brechtiana, el lector se encuentra con elementos constitutivos de la intención épica de la obra. Esta estructura formal, que pretende configurar escenarios de acción crítica y reflexión, parte de la realidad actual o cotidiana del público, que se presenta de manera ambigua o polisemia, para poner en cuestión su significación. Al reubicar, de regreso en su flujo vital, este proceso se considera pedagógico, o reconstitutivo de la conciencia del espectador, en la medida en que se relaciona el reconocimiento de la realidad cotidiana con las coyunturas significativas del contexto en donde se ubica.

³⁷ BENJAMIN, Walter. Tentativas sobre Brecht. España. Tauros Ediciones: 1999.

* Reconoceremos más adelante que el lugar de la epistemología es el de la intención épica de las iniciativas.

Este proceso reflexivo se puede denominar interrupción*. Ésta tiene sentido social en tanto la participación del o con el espectador se da en los términos de una interacción colectiva. La capacidad de compenetración de las personas con el proceso permite que a la realidad tomada en cuenta no se le atribuya una significación fundada en el sentido común, irreflexiva, sino enmarcada en una dinámica de extrañamiento. Así, la puesta en escena del proceso mantiene la característica de dejar ver aquello que ya se conoce pero asumiéndolo en otro sentido. Sobre este asunto, Benjamín acota:

[...] la interrupción de la acción, por cuya causa ha caracterizado Brecht su teatro épico, opera constantemente en contra de la ilusión del público. Tal ilusión es inservible para un teatro que intente tratar la realidad con intenciones probatorias. Las situaciones están al final y no al principio de esta tentativa. Situaciones que, cobrando una figura u otra, son siempre las nuestras. No se las acerca al espectador, sino que las aleja de él. Las reconoce como las situaciones reales no con suficiencia, tal en el teatro naturalista, sino con asombro. Esto es, que el teatro épico no responde a situaciones, más bien las descubre. El descubrimiento se realiza por medio de la interrupción del curso de los hechos. Sólo que la interrupción no tiene aquí carácter estimulante, sino que posee una función organizativa. Detiene la acción de su curso y refuerza así al espectador a tomar postura ante el suceso [...].

* recordemos como Nicolás Bourriaud llama al lugar de la obra de arte relacional: *interrupción*.

2.4 Volver: **Communitas** como forma de proceder.

Si se revisa la definición épica de las prácticas con intereses sociales, seguimos usando el concepto de lo público, incluso aquí no se pierde de vista, ya que es elemento constitutivo de la formalización de las propuestas sociales en el arte contemporáneo: ya sea discutido como lo público, que hace referencias a los contenidos de los procesos, o como el público, como aquellos que se hacen partícipes de las iniciativas. Ahora bien, entender el contexto de lo público en el proceso debe pasar por reconocer que es la antesala principal para el proceder formal de la obra colectiva.

¿Qué es lo que hace lo público y el público relevante? Fundamentalmente su idea de comunidad. La Real Academia de la Lengua Española³⁸ define comunidad como la “cualidad de común que, no siendo privativamente de ninguno, pertenece o se extiende a varios” (2008). Esta idea es la que permite pensar la práctica procesualmente, ya que la interrupción se dirige al reconocimiento de lo que contempla la sociabilidad en común, en sus múltiples dimensiones. Lucy Lippard³⁹ y Nina Felshin definen la práctica procesual como ejercicios comparativos a partir de la empatía y la evidencia de la comunidad. De esta manera la práctica colaborativa que discutimos aquí se define como “... una visión conjunta, donde el artista se convierte en una especie de canalizador de fuerzas, en organizador-cooperador de los múltiples actores sociales, estableciendo redes de colaboración y participación, y la obra se va transformando en una práctica de dialogo e intercambio en un proceso creativo que canaliza la reapropiación de lo público...” (Blanco, 2001)⁴⁰. Lo público o lo común, en todos los casos, no se reduce necesariamente a su dimensión política, sino que reconoce las demás esferas sociales, desde la económica hasta la estética.

Podríamos reconocer estas ideas en los trabajos de Parakletos y de Iglesia Viva. Ellos construyen escenarios de participación que refieren al ejercicio propio de la solidaridad. Esta, a su vez, se

³⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA, 2008.

³⁹ LIPPARD, Lucy. Mirando alrededor: “Dónde estamos y dónde podríamos estar”, en Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. España: Universidad de Salamanca, 2001.

⁴⁰ BLANCO, Paloma. Introducción, en Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. España: Universidad de Salamanca, 2001.

presenta como aglutinador de la expresión reducto de la acción. En cambio, el grupo Sharp, construye un discurso de comunidad que rompe con las estructuras propias de la solidaridad institucionalizada y esto abre múltiples, y a veces necesarios, espacios de expresión. La dificultad radica en que el valor de libertad no busca las condiciones de su propia realización sino se asume como absolutismo* .

En cada una de estas obras la comunidad convocada actúa, participa, define y usa su capital simbólico canalizado por la experiencia del proceso en un escenario que terminará por darle herramientas para resignificar su realidad. Otro ejemplo, cuando Jaime Barragán pide en las calles definiciones sobre el maltrato, no solo genera testimonios de una idea colectiva, sino que produce resignificaciones sobre las prácticas educativa. De esta manera, se puede preguntar por el estatus cognitivo y de significación de los procesos, ¿cómo indagamos por la experiencia estética en este escenario cultural de resignificación social? ¿Será cuando las obras buscan la reflexión de la vida cotidiana? Aquí el camino vuelve a ser épico, ya que describe la interpretación como parte de una reflexión colectiva.

Estas formas de proceder, se pueden entender en su contexto social como hechos significativos. Como aquellos momentos motivados por el proceso que refieren o revitalizan de manera colectiva la reflexión sobre la vida cotidiana de los partícipes: aquellas experiencias que permiten pensarse a si mismo y al otro de forma creativa. Los hechos significativos, como simulacros o teatralizaciones de la vida, se orientan neurálgicamente, por criterios del contenido del proceso, a permitir esta intercepción de la que nos habla Benjamín. El marco de referencia tiende a ser la solidaridad colectiva frente a la anomia social; para lograrlo utiliza formas reconocibles en la experiencia práctica de la vida, permitiendo identificar en esto la intercepción propuesta: una sensibilidad práctica común que permita reconocer elementos para entablar diálogos con significación cultural y ética. Este es el método de la formalización artística de aquellos comportamientos, actitudes o sucesos que conforman la comunidad misma en su contexto. El hecho significativo para las personas que

* para profundizar ver la parte final de capítulo 3.

participan en Echando Lápiz, dibujando la naturaleza que cotidianamente los circunda, no solo apunta a cambiar su percepción de las plantas que los rodean sino de sus propias capacidades artísticas; no solo les permite modificar su conciencia sobre su propio entorno sino de su sociabilidad.

Por otro lado ¿cuál es el estatus epistemológico de la intención de realizar procesos comunitarios como prácticas culturales? En esta discusión se puede preguntar por la relación de la intención del gestor (o ideología social, o política del proceso, o la idea o tema que le da sentido) con la forma (metodología artística planeada para el desarrollo): ¿permite discutir sus contenidos? Este se puede definir como el reconocimiento en los niños del sur de Bogotá en el proyecto Disparando Cámaras por la Paz de sus propios cuerpos; o que el arte contemporáneo tenga escena en barrios populares como en la Bienal de Venecia de Bogotá; o tal vez el reconocimiento del otro como sujeto de existencia similar a la propia en Piel de la Memoria en Medellín.

La ideología de los procesos la desarrolla el gestor o el artista, junto la primera idea de forma o planteamiento procesual de la iniciativa. Su manera de proceder o desarrollo parte de las negociaciones simbólicas que los artistas realizan con las comunidades frente al reconocimiento de sus intenciones. Esta negociación produce un contenido que refleja la intención y a la vez las particularidades de su forma de proceder, por lo que se entiende dialéctico. El contenido no tiene sentido en la medida de interpelar al gestor exclusivamente, pero tampoco unilateralmente en describir su desarrollo, sino cuando los dos son confrontados entre sí. Esto permite que el contenido sea aquello que la obra aparenta pero no exhibe, y son estos los que tienen un estatus epistemológico, por lo que son propicios para discurrir éticamente la pertinencia estética o la pregunta política que pueda tener el proceso. Los hechos significativos son producto de la participación con el contenido. La pregunta por la ética es la indagación transversal a todo el corpus conceptual que se ha definido. Si las prácticas artísticas asumen que se encuentra en conexión con las reivindicaciones sociales, cuando estas sean explícitamente políticas, debe seguir los parámetros éticos que son solo posibles en los diálogos acaecidos por las negociaciones de los artistas y la comunidad, sobretodo por los disensos que se presenten.

Capítulo 3. De los casos: consideraciones relacionales.

Video.

Este capítulo busca referenciar los casos analizados y los ejercicios interpretativos que se juxtapusieron a la interpretación de sus acciones. Comparte espacio con ejercicios plásticos y culturales que comparten sus mismos tópicos de reflexión y acentúan la discusión de manera sensible.

DISEÑO DE LA INVESTIGACION

Objetivo: la encuesta se realizara con el fin de recopilar datos que ayuden a determinar el comportamiento de las agrupaciones juveniles especificamente en el campo cultural.

PRIMERA ETAPA

Introducción

El presente video presenta una conceptualización sobre las siguientes preguntas: ¿como discutir procesos artísticos vinculados directamente a experiencias de la vida colectiva, la inequidad social, el conflicto armado? En otras palabras: ¿cuál es el sentido de una práctica artística con intereses sociales en Colombia? ¿Cómo se manifiesta?

Justificación

La investigación de proceso va ayudar al planteamiento de el problema o la oportunidad existente en el proceso de culturización, con esta premisa se tiene en cuenta tanto los resultados arrojados para la toma decisiones, como el mismo proceso investigativo para retroalimentarse en el desarrollo del aprendizaje.

Planteamiento

Se realizaran videos con el método de observación.

Objetivo general

- Determinar las prácticas artísticas y su sentido.

Objetivos específicos

- Enfocar la información cultura hacia los grupos más selectivos.
- Ejecutar un proceso de desarrollo de características para una buena asimilación.

Hipótesis

- Mediante esta investigación se pretende que el proceso cultural sea estudiado mas no influenciado por factores de desarrollo
- Con esta investigación se puede comprobar que tipos de expresiones artísticas son netamente publicas, épicas o practicas y el contorno que las lleva a este desarrollo

SEGUNDA ETAPA

Diseño del instrumento

- A. Selección de fuentes información
Se maneja el tipo de fuentes primaria ya que estas permiten interactuar más con público, para saber con exactitud que necesidades se deben estudiar para entender el desarrollo de la práctica.

La herramienta utilizada es observación

Se planteará un grupo de observación quien tomara pruebas filmicas en los grupos a estudiar, en donde se evaluara su comportamiento, reacciones y impulso al desarrollar una practica artistica.

Además de filmar a los integrantes se observara el impacto que tiene este tipo de actividades en el ambiente en el que se desarrollan.



Conclusión: Por una hermenéutica de las prácticas culturales relacionales.

Desobramiento. La comunidad se agrega, pero en la contemporaneidad los costos de la libertad son absolutos que la anulan. Aprender a vivir juntos con el otro no es imperativo, es solo discurso, nunca acción consiente. El encontrarse y actuar sobre referentes ideológicos comunes puede, si se le permite, la pérdida del encuentro. Desobramiento de la comunidad misma, la pérdida de los valores comunes. Las imágenes nos muestran una última violencia, donde la libertad no es la búsqueda de las condiciones de posibilidad social de mi identidad, sino un referente del absolutismo. Confusión.

Ahora si la hermenéutica.

Para cerrar y concluir esta indagación, es pertinente revisar la propuesta que García Canclini hace sobre los estudios de la cultura en la época actual⁴¹:

[...] Los estudios sociológicos, comunicacionales y semióticos demuestran que el arte no es básicamente una colección de obras sino un proceso social: de producción, distribución y consumo de bienes regido por leyes hasta cierto punto semejantes a las que controlan la circulación de las demás. Un proceso en que no solo hay mensajes y emisores (obras y artistas) sino también códigos, canales y receptores... A partir de estas transformaciones, es lógico que la crítica de arte no se ocupe ya solo de la obra de arte o de la relación del artista con la obra. Si consideramos que el hecho estético es un proceso constituido por artistas, las obras, los intermediarios y el público, la crítica debe ser un juicio sobre las relaciones entre estos componentes, sus cambios, la manera en que se articulan para configurar el gusto y las tendencias de la sensibilidad de cada momento histórico. La crítica debe analizar la obra situándola en el campo semántico que le da sentido; a la vez debe situar este campo semántico en la historia

⁴¹ GARCIA, Canclini, Néstor. La producción simbólica: teoría y método en la sociología del arte. Argentina: siglo XXI editores. 1984.

social, dentro del proceso global en que un pueblo, una clase, dan significado y pertinencia a la producción artística... corresponde al crítico intervenir en la descodificación de la iconografía dominante y en la construcción de un nuevo pensamiento icónico que representa la apropiación de lo real que el pueblo cumple en su lucha por liberarse [...]

Esta propuesta de investigación es coherente con las ideas expuestas. Es nuestra utopía académica que busque y cuestione las relaciones políticas de estos procesos creativos en el contexto amplio de la sociedad, más no solo centrado en el campo artístico. Una sociología que analice las condiciones por las que los procesos tienen legalidad y legitimidad. Se puede decir que busque desnaturalizar la concepción de cultura y de comunidad y su dimensión popular o hasta populista, anacrónico o absolutista. Para mantener desligado de él, del sentido que ha sido provisto política y educativamente a la práctica artística, suspendiendo su cercanía y así analizar el conducto teórico y práctico con que ha estado asociado⁴². Por lo tanto, se debe indagar afirmaciones referentes a las prácticas por parte de sus actores, autorizaciones de opinión al respecto por otros intelectuales y los mismos actores que lo argumentan, describiéndolo, enseñándolo, definiéndolo como nueva forma de construcción simbólica de lo social, y desarrollando así un nuevo régimen de re-presentación, una nueva realidad de conocimiento artístico que pueden hacer de sí espacio para la reconstrucción de lo cotidiano; o así sea las arbitrariedades que se le pueden imputar como proyecto, y una lógica de recursos que la constriñe según su planeación instrumental. En fin una pregunta por los marcos de referencia de los actores (los artistas y gestores de las obras) y su pertinencia en el proceso político del arte en un contexto delimitado. Esta indagación pretende aportar sobre las consideraciones de este plan investigativo. Veamos ahora algunas conclusiones al respecto.

El camino para analizar no es la interpretación sino la *comprensión de una praxis*, de una práctica; por ello se parte de reconocer los elementos formales e ideológicos que permiten ciertas posturas en

⁴² ESCOBAR, Arturo. Política cultural y cultura política. Norma, 1998. s.l. s.n.

los campos sociales y acercarse a la discusión sobre la equidad de estos contextos. Una clave argumental para sustentar la pertinencia de una mirada épica de las prácticas culturales relacionales consiste en la comprensión de éstas en coherencia con las comunidades, coherencia posible sólo cuando el proceso de la obra trae a colación las coyunturas sociales o las formas de vida de estas personas, y a la vez, discute la manera en que se inserta e institucionaliza en los discursos identitarios y culturales de las comunidades, formando valores que, como vimos, se pueden oponer a la libertad o a la solidaridad. Además, ignorar dichas coyunturas y modos de institucionalización, tiene como efecto la omisión de las tácticas planeadas por los gestores culturales en el desarrollo de la obra para hacer partícipes del proceso y del sentido a las comunidades de base, y no solo hacerlos sus incautos y desprevenidos espectadores. No se debe olvidar que los procesos a analizar tienen en común su emergencia a partir de la decisión de un gestor de reconocer que el trabajo social no es ver coyunturas y remediarlas sino entablar escenarios de comunicación donde posibilita a las comunidades de base verse a si mismas de otra manera gracias a las formas abiertas por la obra.

BIBLIOGRAFÍA.

AGUE, Marc. No lugares. Alan Lee. Routledge 2000.

BLANCO, Paloma. Introducción, en Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. España: Universidad de Salamanca. 2001.

BENJAMIN, Walter. Tentativas sobre Brecht. España. Tauros Ediciones: 1999.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Argentina. Adriana Hidalgo: 2006.

CRISTANCHO, Raúl. Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad. Colombia. Colombia: Universidad Nacional de Colombia. 2002.

ESCOBAR, Arturo. Política cultural y cultura política. Norma.

FELSHIN, Nina. ¿Pero esto es arte? el espíritu del arte como activismo, en Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. España: Universidad de Salamanca. 2001.

GARCIA, Canclini, Néstor. La producción simbólica: teoría y método en la sociología del arte. Argentina: siglo XXI editores. 1984.

GLISSANT, Édouard. *Introducción a la poética de lo diverso*. Paris: Ediciones de Bronce. 2002. 145 p.

GUERRERO, Juan Carlos. Lo público y el arte público En Ensayos sobre Arte Contemporáneo en Colombia. Colombia: Universidad de los Andes – Ministerio de Cultura. 2006.

LACY, Suzanne. "introducción", en Mapping the terrain: new genere of public art. Estados Unidos: Seattle bay Press. 1995

—Arte, memoria y violencia: Reflexiones sobre la ciudad. Colombia: Corporación Región. 2003.

LADDAGA, Reinaldo. La estética de la emergencia. Argentina: Adriana Hidalgo Editora. 2006.

LIPPARD, Lucy. Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar", en Modos de hacer: arte critico, esfera pública y acción directa. España: Universidad de Salamanca. 2001.

MAFFESOLI, Michel.: El crisol de las apariencias. México: fce.

RANCIÉRE, Jaques. El Viraje Ético de la Estética y la Política. Chile: Palinodia. 2005.

—. (1). Sobre Políticas Estéticas. España: Ed. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. 2005

—. La Partición de lo Sensible: Estética y Política. (Traducido por: Adriana Salazar y Alejandra Marín). Sin publicar. 2007

SPECTOR, Nancy; Félix González – Torres. Estados Unidos: Guggenheim Museum. 1995

SANTANA, Manuel; DUARTE, Graciela. Proyecto echando lápiz.1997.