

**ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES  
DESDE EL CAMPO DEL ARTE**

**Autor**

**GUILLERMO VILLAMIZAR**

**Categoría**

**CATEGORÍA 1 - TEXTO LARGO**

**2019**

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

### ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

*Para Alessa*

Las prácticas sociales, en general, están relacionadas con las costumbres y los usos que emplea una comunidad determinada, para desarrollar actividades de manera grupal. Son códigos del encuentro social y se pueden entender como acontecimientos que se instituyen en el espacio público, por ejemplo, respetar la fila en el banco. Desde esta perspectiva, las prácticas se entienden claramente como constituidas y reguladas de forma colectiva, y transformadas mediante trayectorias sociales, culturales, tecnológicas y económicas.<sup>1</sup>

Asimismo, las prácticas sociales desde el campo del arte comprenden un amplio espectro de actividades que se desarrollan en el espacio de la realidad tangible e intangible, produciendo acciones más que objetos, que discurren en un contexto social por fuera de los espacios que produce el modelo del mundo del arte: la galería, el museo, la feria, etcétera. Como si fuera un enorme lienzo, la sociedad se nos antoja un cuadro mal pintado por las fuerzas poderosas que se amparan detrás del capitalismo contemporáneo. Artistas ocultos de esta totalidad llamada capitalismo, tales fuerzas arrasan con todo, sin importar si al final del día el paisaje social es mejor, o si parece condenado a su autodestrucción.

La evolución de un capitalismo industrial a un capitalismo financiero, mucho más etéreo y virtual, con máquinas robots que operan globalmente, ha permitido que cualquier actividad humana sea medida a partir de sus ventajas para convertirse en activo, en mercancía, en un objeto abstracto con valor y precio. La salud, la educación y el arte se calculan por sus índices monetarios, y no por su importancia como bisagras de cohesión social.

---

<sup>1</sup> Zembylas, Tasos. *Artistic practices: social interactions and cultural dynamics*, edited by Tasos Zembylas, London and New York, Routledge, 2015, 206 pp., (paperback), ISBN 9781138195622.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

Max Haiven, en su libro *Art after Money, Money after Art: Creative Strategies Against Financialization*, habla de las crisis de representación en todos los campos del sistema capitalista. Hay una crisis de representación en la “democracia representativa” expresada en la relación entre los elegidos, quienes deberían defender intereses colectivos, y las poderosas élites económicas que buscan un interés privado. Hay una crisis en la representación de la economía, pues ya no se puede confiar en lo que los economistas nos dicen en su arcano lenguaje. Para ello basta recordar la crisis hipotecaria de 2008 en EE.UU. que arrasó de forma horrible a miles de hogares, cuando literalmente billones de dólares se esfumaron en el aire en cuestión de días. “Esta fue, en efecto, una crisis de representación –dice Max Haiven. Primero, fue una crisis de la disciplina hegemónica de la economía dominante que se vio obligada a reconocer que sus medidas y fórmulas cuasi científicas, para representar la riqueza global y sus movimientos, habían fracasado en su tarea. O, quizás en otras palabras, se reveló que la economía era lo que Pierre Bourdieu siempre nos dijo que era: una forma de sociología particularmente poderosa y útil, aunque profundamente problemática.”<sup>2</sup>

“Y tenemos también un problema de representación en el arte”, dice Haiven. Al respecto, creo que el ascenso del mercado del arte y su enorme poder como selector natural de lo que vemos y no vemos, obliga a pensar sobre el nivel de representación que tiene el arte en nuestras vidas, desde un punto de vista cultural. La posibilidad de que el arte, a partir de prácticas cartográficas, por ejemplo, contribuya a develar y exteriorizar las operaciones invisibles o desmaterializadas del capitalismo globalizado, se constituye en una herramienta que puede mostrar aquello que no vemos normalmente, por entre el devenir de pantallas de celular y televisión que controlan incluso lo que leemos y consumimos como información. Dado el enorme poder normativizador que posee el mercado del arte para neutralizar las tendencias disidentes, o su poder para ignorarlas, las prácticas sociales podrían gozar de un

---

<sup>2</sup> Haiven, Max, en *Art after Money, Money after Art: Creative Strategies Against Financialization*, Pluto Press, London, 2018. La cita de Pierre Bourdieu corresponde a *The Social Structures of the Economy* (Cambridge, MA: Polity, 2005).

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

mayor reconocimiento académico en el campo del arte colombiano; y eso se explica en parte porque el mercado local sigue siendo demasiado pequeño, y en esa medida, los monopolios que operan romantizan el objeto artístico como sujeto revolucionario, sin entender que el mismo se mueve desde una condición que replica las lógicas del consumo de bienes no artísticos. Situado económicamente como un país que exporta materias primas básicas y que no agrega valor a sus productos, la economía del arte en Colombia sigue considerando la obra artística como un simulador que transforma positivamente la materia prima, pero que no la problematiza. Esta problematización se da sólo desde una dimensión estética, es decir, desde la lucha por entender el medio y su dominio técnico; soslayando la relación con el entorno en que opera el artista sociológicamente hablando, es decir, teniendo en cuenta aquellos contextos que hacen parte de la producción del objeto artístico y que son mediados por diferentes actores con directos intereses en este tipo de procesos, y que consolidan el fenómeno de la obra de arte como sujeto social. El interés de algunos artistas por apuntalar resultados objetuales después de aparentes procesos de investigación social, constituye uno de los signos que distinguen las prácticas sociales desde el campo del arte en Colombia, y en muchos casos se podría leer como un simple oportunismo coyuntural para producir obra, y no como un resultado sobre el problema que el artista enuncia. La práctica artística necesariamente es una acción, y como tal vale la pena medir su impacto social; esta acción opera en una matriz constituida por narrativas donde actúan de forma abierta las ficciones y los símbolos negativos, como apropiaciones que hace el capitalismo para garantizar su existencia.

Ahora bien, las prácticas sociales artísticas son polémicas por naturaleza. En su [libro \*Seeing Power. Art and activism in the 21st century\*](#), Nato Thompson (2015) describe muy bien el debate alrededor de ellas, y la controversia que se produce cuando son consideradas como arte.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

El ejemplo que cita Thompson es tomado de la propuesta del artista Jeremy Deller, quien llevó a los EE.UU. en el año de 2009, los restos de un auto dejados por una explosión durante un ataque suicida que mató a 38 civiles durante la guerra en Irak.



Jeremy Deller en conversación con transeúntes. Fotografía de E.G. Schempf.

Las latas aplastadas a bordo de un remolque, y el artista, junto con varios compañeros de viaje, [hicieron una travesía desde Nueva York a Los Ángeles](#), con 14 paradas en diferentes ciudades. A lo largo del recorrido, Jeremy Deller iba parqueando el remolque, mostraba el auto calcinado y discutía con los transeúntes sobre las huellas de una guerra que se desarrollaba al otro lado del planeta. La sensación era clara: se creaban relaciones muy intensas alrededor de una guerra que estaba sucediendo a miles de kilómetros de distancia. El carro hizo además paradas en tres museos: el Hammer Museum en Los Ángeles, el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y el New Museum de NYC.

Para la muestra en el New Museum –cuenta Thompson– el artista invitó a gente experta en la guerra de Irak, así como a varios corresponsales de guerra, al director del Museo de Bagdad, y a médicos, veteranos de guerra, refugiados, académicos y activistas. La obra no era una pintura, no era una escultura, ni una performance o un video. En aquel momento

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

Jeremy Deller dijo: *“Pasé de ser un artista que hace cosas, a ser un artista que hace que las cosas pasen.”*

La propuesta del artista Jeremy Deller, sin embargo –de acuerdo con Thompson– se volvió problemática para muchos críticos de arte quienes, a pesar de considerar que generaba situaciones muy interesantes a través de los diálogos, no tenía un fundamento artístico. Simplemente, era algo demasiado obvio: nada más que un programa educativo muy elaborado, pero sin relación con el arte, decían.

Para estos críticos la práctica social artística no es arte, entre otras cosas porque el sistema de valores en el arte, a pesar de todas las revoluciones del siglo XX por parte de las vanguardias artísticas, sigue dependiendo del atributo morfológico de los objetos que el artista crea y exhibe en el cubo blanco, sometido esto al veredicto de la burocracia notarial de directores de museos, críticos de arte, curadores, revistas de arte, casas de subasta y compradores.

La obra de Jeremy Deller es apenas un ejemplo entre muchos, de un fenómeno que está marcando cambios profundos en el concepto del arte dirigido a objetos, y cómo los artistas han respondido ampliando los límites del arte hacia esferas que trascienden su campo disciplinar.

En la introducción de [Chlöe Bass](#) a su libro [Art As Social Action](#) –compilado junto con [Greg Sholette](#)– se nos brinda una clara definición de las prácticas sociales artísticas, como un campo emergente e interdisciplinario que al mismo tiempo que gira en torno de las artes y las humanidades, también abarca disciplinas externas relacionadas con lo urbano, ambiental y laboral, la arquitectura pública y la organización política:

*Su objetivo general no es solo hacer arte que represente instancias de injusticia sociopolítica (consideremos el Guernica de Picasso), sino que recurre a variadas formas que ofrece el campo expandido del arte contemporáneo, como un método*

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

*social colaborativo, colectivo y participativo, para lograr instancias objetivas de justicia progresiva, construcción de comunidad y transformación.*<sup>3</sup>

Una breve genealogía de las prácticas artísticas las puede situar en el interés de algunos artistas por ver la escultura de lugar específico como un territorio para problematizar lo social, antes que lo formal o lo fenomenológico,<sup>4</sup> señala también Claire Bishop.<sup>5</sup> Esa producción del espacio social ya la había trabajado el filósofo francés Henri Lefebvre desde la década de los 70, a partir de consideraciones tomadas de Hegel y Marx, según las cuales el espacio social no solo es la producción de bienes, cosas, mercancías y productos, sino también la producción de lo intangible, como las ideas, el conocimiento, las ideologías, las instituciones y las obras de arte.<sup>6</sup>

En la esfera geopolítica una serie de eventos marcaron pautas definitivas para este giro cultural, que van desde la caída del muro de Berlín en 1989, el ascenso del neoliberalismo y la privatización de lo público, pasando por la crisis del sida, la caída de las torres gemelas en el 2001, las guerras de Irak y Afganistán, hasta la lucha contra el terrorismo, la flexibilización laboral y, en el plano local de Colombia, el ascenso del narcotráfico y el fenómeno paramilitar, que irían a determinar la vida política de forma contundente.

Incluso se puede afirmar la existencia de todo un siglo de movimientos que han determinado el giro social del arte, tales como el movimiento feminista, la lucha contra el régimen del *apartheid*, el movimiento en defensa de los derechos civiles, Mayo del 68, la guerra de Argelia, más recientemente el movimiento anti-globalización, las protestas de Seattle, la

---

<sup>3</sup> Sholette, Gregory. Bass, Chloë and Social Practice Queens. (2018). *Art as Social Action: An Introduction to the Principles and Practices of Teaching Social Practice Art*. New York. Allworth Press. xiii.

<sup>4</sup> Kwon, Miwon. (2002). *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity. A critical history of site-specific art since the late 1960s*. The Mit Press. Cambridge, Massachusetts.

<sup>5</sup> Bishop, Claire. (2007). "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents." In *Right About Now: Art and Theory Since the 1990s*, edited by Margriet Schavemaker and Mischa Rakier. Amsterdam: Valiz, 58-68

<sup>6</sup> Lefebvre, Henri. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros. Madrid.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

Primavera árabe, el 15-M en España, la ocupación de Wall Street y, en Colombia, el conflicto interno entre el Estado y la insurgencia armada.

El vínculo referencial en la historia del arte con las prácticas sociales lo podemos encontrar en la identidad de algunos artistas de la mitad del siglo XIX, con la retórica revolucionaria y las luchas de la naciente clase obrera<sup>7</sup> como Gustave Courbet, lo cual coincide con el ascenso de las vanguardias artísticas que aparecen para desafiar las convenciones estéticas.

Las vanguardias históricas introdujeron un sesgo importante en sus procedimientos al integrar en sus postulados la base revolucionaria del arte, entendida esta como un reparo a los aparatos de control del poder social, mediante la crítica a los valores y el gusto burgués. Movimientos como el realismo introducen la representación de sujetos-tabú, como la prostitución y la pobreza; el rechazo de los impresionistas a las normas del realismo académico; el posterior desmantelamiento aún más radical de estas mismas normas por parte del cubismo;<sup>8</sup> el dadaísmo, que buscaba desgarrar el repertorio de formas heredadas para disolver las propias estructuras del ego burgués;<sup>9</sup> el surrealismo y su huida de la razón; los constructivistas, que buscaron infundir en la arquitectura, en el diseño y los medios de comunicación nacientes, una nueva dinámica de propósito social y una inteligencia multidisciplinaria de diálogo político,<sup>10</sup> y posteriormente los situacionistas, quienes integraron la convergencia marxista y frankfurtiana en su cuerpo de obra, tanto teórico como práctico, mediante la proyección de una labor subversiva en el campo de la recepción del arte, activada potencialmente en el espacio de la vida cotidiana de las sociedades de consumo.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Kester, Grant. (2005). *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art. Theory in Contemporary Art Since 1985*. Edited by Zoya Kucor and Simon Leung Blackwell. 156.

<sup>8</sup> Ibid. 156.

<sup>9</sup> Blissant, Lothar. Global Protest and Artistic Process. Do-it-yourself geopolitics. Recuperado de: <https://brianholmes.wordpress.com/2007/04/27/do-it-yourself-geopolitics/>

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid. Recuperado de: <https://brianholmes.wordpress.com/2007/04/27/do-it-yourself-geopolitics/>

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

Posteriormente, el ascenso de la escuela de Nueva York, con la emergencia de una vanguardia neodadá que permitió el posterior desarrollo del arte conceptual, a partir de los postulados del minimalismo,<sup>12</sup> apareció como el sello distintivo que legitimó los esfuerzos por desmaterializar la actividad sensible. Una deriva conceptual de esta tendencia fue la crítica institucional. Desde 1969 en adelante comienza a surgir el concepto de "institución del arte" que incluye no solo el museo y los espacios de producción, distribución y recepción del arte, sino que comprende la totalidad del campo del arte como universo social.<sup>13</sup> Los reparos hechos al sistema artístico, liderados por la crítica institucional, permitieron al movimiento social del arte extender su análisis más allá de la institución central, para abarcar al conjunto de la sociedad. Se podía entonces trabajar en complicidad con la institución; trabajar críticamente con la institución; o contra la institución, buscando reinventarla –señala Andrea Fraser.

En la definición que propone [Julia Bryan Wilson](#), la crítica institucional es el mecanismo que interroga las funciones ideológicas, sociales y económicas del mercado del arte, en particular de los museos, el mecenazgo y otros mecanismos de distribución y exhibición. Es precisamente el desarrollo y crecimiento del mercado del arte, lo que lo convirtió en un actor decisivo en el devenir del arte contemporáneo.

A partir de una perspectiva marxista y la impronta teórica heredada de la Escuela de Frankfurt, la cual definió un cuerpo de “teoría crítica” desde los postulados de Walter Benjamin, Theodor Adorno y Max Horkheimer, entre otros, se empezó a discutir sobre la transformación gradual de la obra de arte en mercancía, planteando de esta manera una alternativa sobre el rol de la cultura en un contexto capitalista.

---

<sup>12</sup> Lippard, Lucy. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 2001, p. xiii.

<sup>13</sup> Fraser, Andrea. (2005). “From the critique of institutions to an institution of critique”. *Artforum*. New York. Vol. 44, number 1; 278- 285. Disponible en versión en español: [https://www.academia.edu/12197303/FRASER\\_\\_De\\_la\\_cri\\_tica\\_de\\_las\\_instituciones\\_a\\_una\\_institucio\\_n\\_d\\_ela\\_cri\\_tica2](https://www.academia.edu/12197303/FRASER__De_la_cri_tica_de_las_instituciones_a_una_institucio_n_d_ela_cri_tica2)

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

Uno de los primeros en advertir tal fenómeno fue Walter Benjamín, al señalar esa mercantilización a partir del “desarrollo tecnológico que condujo a la reproducción mecánica incontrolada de las obras de arte, lo que de resultas tuvo un impacto negativo en su autenticidad”. Con posterioridad, Theodor Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración* acuñaron el término *industria cultural* como un concepto clave para definir la producción de bienes culturales en serie, reflejando la influencia del capital en la cultura. El tema del aura que se pierde en la obra reproducida, probablemente plantee un debate superado, pero lo importante es señalar esa relación que provoca la obra reproducida y masificada, la cual, antes que un acercamiento del gran arte al público, condujo a su banalización y ulterior reducción a mercancía. Lo sustancial aquí no es la reproducción infinita ni la pérdida de autenticidad, sino aquello que se transmite.

Posteriormente, en *Industria cultural*, la producción de obras de arte se redujo a la reproducción dirigida al consumo masivo<sup>14</sup> con el objeto de intervenir, educar y controlar el tiempo libre de las masas. Y, de acuerdo con Adorno, la producción cultural se transformó en un componente integrado de la economía capitalista en su conjunto,<sup>15</sup> al sumar dos dispositivos esenciales del control social: el mercado y la cultura.

La producción de bienes (materialismo) y el consumo se definen a partir de las reglas que determina el mercado. Este último es la institución central que ejerce el control social. Los individuos en nuestras sociedades, por lo tanto, son vistos principalmente en términos de su función en el mercado, que de esta manera se convierte en la así llamada fuerza “natural” de la sociedad –una que, se dice, está más allá del control humano porque tiene la capacidad de autorregularse.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Adorno, Theodor. (2001). *The culture industry. Selected essays on mass culture*. Routledge Classics. 4.

<sup>15</sup> Ibid. 9.

<sup>16</sup> Bellamy Foster, John. (2002). “Ecology against capitalism”. Monthly Review Press. NY. 55.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

Como respuesta al poder del mercado y sus mecanismos de exclusión, la convergencia de una tradición vanguardista inspirada en los movimientos artísticos de comienzos del siglo XX y la neovanguardia de los 60, además de una reacción al vacío dejado por la caída del comunismo como un vestigio revolucionario que unía política y radicalismo estético,<sup>17</sup> los artistas fueron descubriendo que la resistencia de base podría ofrecer alternativas al ascenso del modelo neoliberal. De esta manera apareció un movimiento diverso que muchas veces no necesariamente respondía a las emergencias sociales, pero era signo de un cambio de paradigma: el arte socialmente comprometido, el arte comunitario, las comunidades experimentales, el arte dialógico, el arte cooperativo, el activismo urbano, el arte de mapeo ambiental, el arte participativo, el arte basado en la investigación, la estética relacional, la crítica institucional, las instalaciones interactivas, el arte de acción, el arte ecológico, y muchas otras definiciones que hoy en día perfectamente se pueden etiquetar bajo el sello amplio de las prácticas sociales desde el campo del arte.

En palabras del artista británico [Peter Dunn](#), los artistas pasaron de ser “proveedores de contenidos” encapsulados en un objeto, a “proveedores de contextos”<sup>18</sup> para transformar, alterar, modular o cambiar el curso de esos contextos en la esfera pública, lo que terminó por crear una movida ontológica (¿qué es el arte?) hacia una deriva pragmática (¿qué puede hacer el arte?)<sup>19</sup>

Las prácticas sociales artísticas han devenido en un fenómeno con una incidencia importante en el arte alternativo internacional. El desencanto frente al campo tradicional del arte, donde son muchos los jugadores y pocos los escogidos, ha provocado que numerosos artistas coincidan en experimentar su trabajo como sometido a una suerte de censura, producto de la

---

<sup>17</sup> Bishop, Claire. (2006). “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents.” *Artforum*. Febrero de 2006. Vol. 44, No. 6. Recuperado de <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>

<sup>18</sup> Kester, Grant. (2005) *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art*. Theory in Contemporary Art Since 1985. Edited by Zoya Kucor and Simon Leung Blackwell.

<sup>19</sup> Allen, Jennifer. (2001) "What? A-Portable", 2001, in *Biennale Di Venezia*.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

“selección natural” que impone la economía del gusto; acompañado esto de un interés legítimo por experimentar con nuevas formas de producción, en abierto desafío a las lógicas que determina el mercado del arte.

La condición intangible con que operan las prácticas artísticas se puede equiparar a las dinámicas de la era digital, cuando la infraestructura física no resulta esencial para generar oportunidades de crecimiento, y la producción de bienes se ve desplazada por una economía de servicios impulsada por las tecnologías de la información.

Así pues, el debate interminable sobre la influencia que ejerce el mercado del arte, y su autoridad para modelizar los sistemas artísticos —en aparente complicidad con ese mismo mercado, no importa cuán radicales lleguen a ser las propuestas de los artistas—, ha generado una estampida de artistas hacia formas más complejas de relación con la sociedad y el propio arte. La misma radicalidad es en algunos casos una condición imprescindible del éxito, pero también una receta perfecta para desactivar los contenidos subversivos del arte, ya sean estos de carácter social por fuera de su campo, o integrados a su esfera interna.

A pesar de cierto interés que el coleccionismo —léase, mercado— muestra por la adquisición de bienes intangibles (por ejemplo, videos en ediciones muy selectivas y controladas, registros fotográficos de acciones y performances, en ediciones cortas)<sup>20</sup>, el grueso del mercado sigue siendo *objeto-dependiente*. Y ello determina una variable a tener en cuenta respecto del poco éxito que tiene la práctica social en el mundo del arte. Sin mercado, las prácticas sociales artísticas están condenadas a mantener unas condiciones alternativas y marginales en la sociedad, rodeadas por la precariedad material que en algunos casos lleva al artista a trabajar por fuera del sistema del arte, en los espacios de comunidades arrastradas por las fuerzas del capital hacia una extrema vulnerabilidad. En esta interferencia, algunos artistas traducen la problemática social en una suerte de producción objetual que es llevada

---

<sup>20</sup> Noah Horowitz, *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market* (Princeton and London: Princeton University Press, 2011).

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

al campo del arte (por ejemplo, a la galería) buscando ser beneficiarios de los excedentes del mercado del arte que son diferidos al productor primario.

Pero, ¿qué pasa cuando los intereses del mercado del arte están estrechamente ligados a operaciones que exceden el campo artístico, obedeciendo ya no a un problema de mercado sino a las consideraciones ideológicas que lo determinan?

Es claro que la relación entre los coleccionistas y sus actividades económicas determina una posición en el sistema del arte, mediada por una distinción de clase. Es apenas obvio que el coleccionista es un beneficiario del modelo y, como tal, un defensor natural del estado de cosas que determina el mismo. Un *statu quo* que en muchas ocasiones genera la crítica del artista contra el mismo sistema. Se trata de lo que algunos llaman las *aporías del sistema*. Aporías que resuelve el mercado, pero que crean conflictos de intereses en el artista, respecto de lo que defiende y aquello que el mercado promueve; y, más importante aún, respecto de lo que defienden los jugadores determinantes del mercado, es decir: los coleccionistas.

No obstante, como ya hemos visto, las categorías de las prácticas sociales artísticas son muy variadas, y muchas de ellas, en tanto estrategias de supervivencia dentro del mercado del arte, juegan el papel de cómplices con el propio sistema que critican, al pretender legitimar las aporías como naturales e intrínsecas al conjunto. Este procedimiento ha sido notable, por ejemplo, en los procesos de gentrificación que utilizan a las comunidades artísticas como emplazamientos para “limpiar” a un barrio de comunidades indeseadas, de modo que los desarrolladores urbanos lleguen después y erijan sus proyectos destinados a las clases sociales más pudientes.

Tal es el caso de [Los Angeles Tenants Union / Sindicato de Inquilinos de Los Ángeles, LATU/SILA](#), un grupo de artistas que lucha por el derecho humano a la vivienda para todos, y contra el desalojo voluntario. En un artículo publicado en *Hyperallergic* dicen:

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

*Escribimos con la esperanza de que más artistas finalmente rompan con su sentido de excepcionalidad y consideren sus roles en la gentrificación. Reconocemos que el arte es una industria con una realidad estructural que debe ser conocida por los artistas, para que de esta manera desafíen su complicidad en el desplazamiento de residentes a largo plazo en barrios de bajos ingresos y clase trabajadora, y luchen contra esto.<sup>21</sup>*



Protesta ciudadana contra el desalojo voluntario. Fotografía de Timo Saarelma.

Vivimos en un mundo que enfrenta problemas sociales, económicos, políticos y ambientales cultivados en el laboratorio capitalista. A menudo los artistas se preguntan si desde su profesión es posible desarrollar algún tipo de cambio a ese estado de cosas.

Por ello, podemos decir que la distinción más importante que hace la práctica social desde el campo del arte, reside en su deseo de afectar objetivamente el asunto de su interés, para

---

<sup>21</sup> O'Brien, Heather M., Sánchez Juárez, Christina. Marin, Betty. (2017). "An Artists' Guide to Not Being Complicit with Gentrification". *Hyperallergic*. EE.UU. Recuperado en: <https://hyperallergic.com/385176/an-artists-guide-to-not-being-complicit-with-gentrification/>

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

transformarlo. En Colombia, el campo de las prácticas sociales artísticas es nuevo, y a menudo se las puede considerar una derivación del arte político interesado en trascender la mera representación del problema para incidir, mediante diferentes estrategias de intervención social, en la causa que provoca aquello que llama la atención del artista. Así, la irrupción de la violencia paramilitar, unida a la guerra contra las drogas y el conflicto armado interno, condujo a nuestros artistas hacia una preocupación por la salud del contexto social, abriendo una agenda importante en las actividades del arte local. El “Otro” se volvió estratégico y una fuente de investigación; sin embargo, el mismo modelo ejerce una presión enorme hacia la producción de objetos, sin entrar a considerar las instancias institucionales que intervienen en el problema, por fuera del campo artístico. Por lo general, esta presión se resuelve como si se tratara de elementos ajenos al quehacer artístico.

En América Latina la experiencia más importante, en términos históricos, respecto de las prácticas sociales, es la de *Tucumán Arde*, que aglutinó a un conjunto de artistas en su mayoría procedentes de las escenas vanguardistas porteña y rosarina, con el objetivo de crear una red de contra-información para revelar la crisis de subsistencia que por entonces sufría la homónima provincia argentina, agravada por el cierre de sus ingenios azucareros y silenciada por los medios de comunicación controlados por la dictadura de Onganía.<sup>22</sup>

Los artistas colaboraron con estudiantes, profesores, cineastas, fotógrafos, periodistas y un sindicato de izquierda, implicándose en una misión encubierta de búsqueda de datos, disfrazada de proyecto cultural tradicional. En el curso de dos viajes visitaron campos y fábricas, pusieron en circulación cuestionarios, realizaron entrevistas, filmaron y fotografiaron a los trabajadores y sus familias, sometiendo a la prueba de la experiencia sus análisis preliminares. La investigación en contexto fue la primera fase del proyecto, que culminó en una conferencia de prensa donde revelaron sus actividades y explicaron el

---

<sup>22</sup> Vindel, Jaime. (2014). *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Brumaria ed. 51.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

propósito real de su trabajo, esperando —en vano, como resultó al final— provocar un escándalo que empujara sus mensajes hacia los medios de comunicación.<sup>23</sup>

También el libro *Collective Situations. Readings in Contemporary Latin American Art, 1995–2010*, editado por Bill Kelley Jr. y Grant H. Kester,<sup>24</sup> constituye un aporte valioso desde la literatura en inglés para descifrar y mapear una breve historia actualizada de las prácticas sociales, tomando como fuente de información el contexto latinoamericano. Precisamente uno de sus capítulos está dedicado al arte colombiano, en un interesante texto escrito por el investigador David Gutiérrez Castañeda, titulado “Some Frameworking Concepts for Art and Social Practices in Colombia.”

La introducción del libro está escrita por el mismo Grant H. Kester, quien hábilmente logra un relato llamativo de la historia política de América Latina. Los estudios sobre prácticas sociales, arte comprometido o participativo, no son abundantes —reseña Kester:

*A menudo sucede que los escritores asociados con este tipo de investigaciones, fueron educados en el extranjero o surgieron de otras disciplinas, como las ciencias sociales. Esto contribuye aún más a una situación en la que las prácticas de arte basadas en trabajo con la comunidad o socialmente comprometidas, se examinan de manera más completa y frecuente en campos que están por fuera de la historia o teoría del arte (por ejemplo, la antropología visual, la sociología, etcétera.)*

La historia política latinoamericana que describe Kester permite entender, en una rápida mirada, ciertos núcleos de tensiones que son responsables de las crisis que vive nuestra región. La violencia heredada de los procesos que dejó la colonización española continuó

---

<sup>23</sup> Holmes, Brian. (2012). “Eventwork’: La cuádruple matriz de los movimientos sociales contemporáneos”. Recuperado en [https://brianholmes.files.wordpress.com/2012/02/eventwork-la\\_cuadruple\\_matriz-a4.pdf](https://brianholmes.files.wordpress.com/2012/02/eventwork-la_cuadruple_matriz-a4.pdf)

<sup>24</sup> Kelley Jr., Bill y Kester, Grant H. (2017). *Collective Situations. Readings in Contemporary Latin American Art, 1995–2010*. Duke University Press, Durham and London. 4.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

después de las luchas de independencia, debido a que las élites que desplazaron el poder imperial de los españoles reprodujeron las mismas estructuras subyacentes de control político. La concentración de la propiedad de la tierra en grandes extensiones, la apropiación de tierras nativas y la erradicación de las comunidades indígenas continuó, e incluso aumentó, en muchos países, especialmente a fines del siglo XIX. Como resultado, el liderazgo político poscolonial se mantuvo, conservando un carácter contradictorio y autoritario.<sup>25</sup>

Como ya se mencionó, la investigación de David Gutiérrez Castañeda se concentra en el análisis de dos trabajos adelantados en Colombia, afines con las prácticas sociales artísticas. De manera sugestiva —pues abre un debate por resolver—, el autor señala que estos dos procesos inauguraron la intención de organizaciones no gubernamentales, organismos de cooperación internacional y gobiernos locales, de realizar intervenciones de orden artístico sobre coyunturas de comunidades específicas en Colombia. Ellos son: *Piel de la Memoria*.



Objetos emblemáticos de habitantes del barrio Antioquia. Fotografía de Museo de Antioquia (Pilar Riaño/Suzanne Lacy).

---

<sup>25</sup> Kelley Jr., Bill y Kester, Grant H. (2017) *Collective Situations. Readings in Contemporary Latin American Art, 1995–2010*. Duke University Press. Durham and London. 4.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

*Barrio Antioquía: Pasado, Presente y Futuro (1997-2003)*, coordinado por Pilar Riaño y Suzanne Lacy, con el apoyo de la Alcaldía Mayor de Medellín, la Corporación Región, la Corporación Presencia Colombo-Suiza, y la Caja de Compensación Familiar Comfenalco; y el proyecto *C'undua: Pacto por la Vida (2002-2003)* desarrollado por el Laboratorio de Artistas Mapa Teatro gracias a la gestión de la Alcaldía Mayor de Bogotá y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).<sup>26</sup>

*La piel de la memoria. Barrio Antioquia, Pasado, Presente y Futuro*, unió las fuerzas de activistas de derechos humanos, miembros de la comunidad, organizaciones, artistas e intelectuales para producir un trabajo complejo que contribuyó a incluir en la agenda social temas como la construcción de sociedad civil, y la exploración del arte público como un elemento que logra apoyar el cambio político.

*La piel de la memoria* tuvo lugar en el barrio Antioquia al suroccidente de Medellín (un barrio con una historia marcada por la exclusión, las tensiones sociales y las violencias) e intentó responder a la discontinuidad y el vacío que preocupan al residente, citado a través del arte, el ritual y la conmemoración comunitaria. En una primera fase se recogieron cerca de 500 objetos emblemáticos de las memorias de los habitantes del barrio Antioquia para su instalación en un bus-museo de la memoria, que rodó por los diferentes sectores del barrio, y en una estación del metro de Medellín. El proyecto enfatizó en la elaboración del duelo y en la reflexión sobre el pasado a través del préstamo de un objeto seleccionado por los residentes como representativo de una memoria significativa en sus vidas.<sup>27</sup>

El autor coincide en ubicar el tema de la violencia durante la década de los 80 como un eje central que tendría enorme incidencia en el desarrollo de la historia reciente del país. En un libro de la antropóloga Pilar Riaño, codirectora del proyecto, se narra cómo los grupos

---

<sup>26</sup> Gutiérrez Castañeda, David. (2010). “Estado de Conciencia: apuntes históricos sobre prácticas artísticas y procesos sociales en Colombia”. Taller de Historia Crítica del Arte. Ciudad de México.

<sup>27</sup> Riaño Alcalá, Pilar. (2004). Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. Iconos. Revista de Ciencias Sociales, 92.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

paramilitares afianzaron su poder en el campo colombiano gracias a la financiación de ricos terratenientes y narcotraficantes.<sup>28</sup>

La otra experiencia, *C'undua: Pacto por la Vida (2002- 2004)* consistió en una serie de plataformas de ejercicio simbólico con comunidades-límite en la ciudad de Bogotá. Mientras un equipo de investigadores describía las condiciones de vida en los límites, un conjunto de artistas coordinado por Rolf Abderhalden generaban mecanismos de diálogo y presentación con las comunidades. El proyecto se dividió en varias etapas con la comunidad del barrio Santa Inés en el centro de Bogotá, donde se recrearon las circunstancias simbólicas de su desplazamiento y la destrucción de los hogares de recicladores y desamparados, a raíz de la construcción del parque Tercer milenio. Las acciones realizadas fueron: Los libros de la memoria (2002), La Casa en la Calle (2002), Prometeo, acto I y II (2002-2003), Limpieza de los Establos de Augías (2004) y Testigo de las Ruinas (2005).<sup>29</sup>

Esta iniciativa buscaba incitar la discusión y la reflexión sobre el lugar artístico en contextos-límite de la existencia social y, en concreto, sobre el proceso adelantado por la Alcaldía Mayor de Bogotá al destruir los espacios y desalojar a los habitantes del barrio Santa Inés —más conocido como El Cartucho, lugar de fuertes desigualdades sociales, venta de drogas y centro de vida de centenares de recicladores— en el centro de la ciudad, para construir el mencionado parque. Mapa Teatro desarrolló un método de trabajo con la comunidad, denominado “Laboratorio del Imaginario Social”, cita explícita del trabajo del dramaturgo alemán Heiner Muller (1929-1995). En éste, los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden elaboraron una noción de agenciamiento artístico con el cual movilizar reflexiones sobre la vida comunitaria con los habitantes de El Cartucho: una conjugación de trabajo creativo y experimental con miembros de las comunidades-límite con quienes trabajaban, acerca de interpretaciones sobre un relato mítico, historia o experiencia vital, contrastado con su propia vida. Los procesos de creación

---

<sup>28</sup> Riaño Alcalá, Pilar. (2007). Antropología del recuerdo y el olvido. Jóvenes, memoria y violencia en Medellín. Instituto Colombiano de Antropología e Historia – Icanh. Editorial Universidad de Antioquia. 8.

<sup>29</sup> Castañeda, David Gutiérrez. (2010). “Estado de Conciencia: apuntes históricos sobre prácticas artísticas y procesos sociales en Colombia”. Taller de Historia Crítica del Arte. Ciudad de México. xxv.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

se implementaron como un espacio de reconocimiento de un hecho significativo que une como entidad simbólica a una comunidad, y la posibilidad de la presentación pública de los relatos y los modos de habitar ese lugar.<sup>30</sup>

Uno de los textos que Gutiérrez Castañeda ha publicado sobre el análisis de estos trabajos concluye: “Lo que encuentro detrás de estas prácticas es una performatividad que incide dentro de unos procesos comunitarios que actúan simbólicamente en los relatos del conflicto y de la vida. Son actos que configuran una apuesta dentro de las dinámicas críticas que intentan imaginar otras posibilidades de vida.”

Otro ejemplo significativo de práctica social en Colombia, desde el campo del arte, es el de Doris Salcedo, quien después de una amplia convocatoria, expuso en octubre de 2016 la obra de gran formato *Sumando ausencias* en la Plaza de Bolívar de Bogotá. Se trataba de una tela de siete kilómetros de largo en la que se plasmaban con ceniza los nombres de dos mil víctimas del conflicto. La producción de esta acción colectiva de la sociedad civil, con la participación de víctimas del conflicto, bajo la coordinación de Doris Salcedo, recogió en una sola imagen un gesto de duelo y de paz para recordar a las víctimas del conflicto armado en Colombia.

La iniciativa, que surgió de forma simultánea a la crisis del acuerdo de paz suscrito con la guerrilla de las Farc, consistió en dibujar en un lapso de seis días los nombres de las víctimas en un tamaño de 2,50 metros cada uno, recortados de manera individual, y, con la ayuda de cientos de voluntarios, cosidos luego con aguja e hilo. El resultado final fue un gran manto que cubrió el suelo de la Plaza de Bolívar.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Ibid. xxv.

<sup>31</sup> Colprensa. (2016). “Sumando ausencias, el tributo de la artista Doris Salcedo a las víctimas del conflicto”. Bogotá. Recuperado de:  
<https://www.radionacional.co/noticia/cultura/sumando-ausencias-tributo-artista-doris-salcedo-a-las-victimas>

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo



“Sumando ausencias” de Doris Salcedo, en la Plaza de Bolívar, 2016. Fotografía de Sara Malagón.

Me atrevo a reseñar esta obra de Doris Salcedo en este contexto, pues, aunque no cumple con ciertas definiciones dadas aquí, sí sirve a los intereses teóricos de la discusión alrededor de las prácticas sociales desde el campo del arte.

Es evidente que el momento más importante de la práctica social tiene lugar cuando el artista traspasa la frontera de la representación y apunta hacia la acción directa. Es claro que la obra de Doris Salcedo como práctica social se inscribe en un primer momento de la tradición artística del arte político, cuando —de acuerdo con Chlöe Bass— su objetivo general se reduce a realizar un arte que represente hechos de injusticia sociopolítica.

Ahora bien, en su libro *Sobre la fotografía*, Susan Sontag cita el prefacio a la segunda edición de *La esencia del cristianismo* (1843), de Ludwig Feuerbach, donde este dice que “nuestra era

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser.”<sup>32</sup>

En los relatos del arte político, como puede ser el caso de Doris Salcedo, y en las prácticas sociales como *La piel de la memoria. Barrio Antioquia, Pasado, Presente y Futuro*, el rol que se le otorga a la memoria es poderoso. La memoria y la representación se tejen para evitar que el recuerdo sea desplazado y la repetición restituya al horror. Las dos propuestas se mueven en un camino progresivo que va de la representación a la acción, aunque mientras en Doris Salcedo su esfuerzo se concentra en el instante de la imagen, el proyecto en el barrio Antioquia comprende un amplio espectro de relaciones con la comunidad, durante un período de varios años.

Es necesario observar que cuando este tipo de proyectos finalizan, como en el caso de *C'undua: Pacto por la Vida (2002-2004)*, la relación artista-comunidad cesa, y cabe suponer que en muchos casos se genera una especie de cortocircuito entre estos actores sociales. Al tratarse de iniciativas que dependen de una financiación sujeta a cronogramas y resultados, mediada por coyunturas institucionales y políticas de apoyo, estas en algún momento terminan planteando la pregunta impertinente: ¿Y qué sucede después? Para el director de Mapa Teatro existía una posición muy clara al respecto: “La ausencia de finalidad en el arte implica desinstrumentalizar los procesos.”<sup>33</sup>

Sobre este proyecto, es sorprendente encontrar en uno de los relatos cómo en cierto momento se entrelazaron situaciones paralelas y dramáticas. José Antonio Sánchez, uno de los artistas participantes, cuenta que “el primer acto de Prometeo, realizado el 13 de diciembre de 2002 durante la demolición del barrio, tuvo la forma de un recorrido histórico por la avenida Jiménez, guiado por un grupo de antropólogos, comunicadores y geógrafos, cuyos discursos

---

<sup>32</sup> Sontag, Susan. (2011). *Sobre la fotografía*. Random House Mondadori, S.A. 149.

<sup>33</sup> Abderhalden, Rolf (2003). *El laboratorio del imaginario social en Proyecto C'undua*. Ed. Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.: Colombia. 100.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

se alternaban con los relatos de quienes habían vivido las transformaciones históricas del barrio.”<sup>34</sup> Y así, mientras en el espacio objetivo el barrio iba desapareciendo, los integrantes que hacían parte del proyecto representaban la tragedia de la desposesión en un espacio neutral, desactivando la protesta.

Continuando nuestra reflexión sobre el tema de la representación en el arte, citemos a Stuart Hall, quien la define como “la producción de significados a través del lenguaje.”<sup>35</sup> La realidad, entonces, produce el arte (que es un lenguaje) y este se transmuta en representaciones del mundo objetivo, al cual simboliza para entender sus fragmentos a través de la imagen. Esta forma de entender el arte se experimenta en esa segunda mirada que el arte nos ofrece del universo externo al cubo blanco, revelando aquello que no vemos en la realidad física (ausencia de algo). Incluso si la acción artística ocurre en el espacio público, estamos asistiendo a una nueva mirada sobre esa realidad, en la medida en que es representación de ella, o imitación de lo que existe, pero que no vemos (una presencia que se revela).

Sin embargo, la práctica social artística considera que la representación no opera solo cuando se la simboliza en el arte, sino que circula por el mundo objetivo. Esta afirmación se hace bajo la posibilidad de aceptar que el mundo de la realidad objetiva no es solo un universo real, autónomo y espontáneo, sino que también aparece como un universo manipulado por grupos de poder lo suficientemente hábiles para crear mecanismos que dejan en suspenso la razón, habilitando la entrada en escena de narrativas que desafían la verdad, y determinando así fenómenos de percepción social bastante específicos. Por lo tanto —así suene paradójico—, la institucionalidad de lo real es también un conjunto de ficciones entre las cuales transita el cuerpo social. Si esto último no se tiene en cuenta, estaremos ignorando una señal imprescindible para comprender la explosiva interacción de elementos que participan de lo social; el arte puede intervenir para ayudar a entender las ficciones que operan sobre lo real.

---

<sup>34</sup> Sánchez, José Antonio. “C’úndua”. Recuperado de:  
[http://artescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/3/Cundua.pdf](http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/3/Cundua.pdf)

<sup>35</sup> Hall, S. (1997). “Representation, meaning, and language”. In S. Hall (Ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Thousand Oaks: Sage. 15–30.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

Un concepto ya clásico sobre el arte lo ubica en el terreno de lo simbólico y lo poético, bajo una capa de certidumbre subjetiva desconectada del principio de verdad. Solo que, en el camino de representar el mundo, las ficciones del arte pueden tornarse en verdades objetivas del mundo real captadas por el conocimiento sensible. En ese momento, la representación es válida no por lo que dice, sino por lo que calla: lo que no se ve, pero se intuye, y que los sentidos ayudan a transformar en conocimiento sensible a partir de la experiencia estética.

Hace un tiempo (agosto de 2018), el periodista Daniel Coronell publicó una columna titulada “Entre la rubia y la morena”, donde puso sobre la mesa una cuestión vital no solo para el periodismo sino para la vida de una sociedad por su alto contenido filosófico: el valor de la verdad. Dijo Coronell: “La misión social del periodismo es buscar las verdades que los poderosos quieren ocultar y ponerlas a la vista de los ciudadanos.”

He ahí resumida en la sencillez poderosa de su periodismo de investigación, por parte de Daniel Coronell, una de las preguntas esenciales para entender qué pasa con nuestra sociedad; es decir, la clave que podría desactivar la incertidumbre que nos rodea a partir del efecto que produce el engaño, bajo el cual los ciudadanos tomamos decisiones trascendentales, interactuando sobre un lienzo social formado por una maraña de instituciones que generan lecturas confusas; instituciones que implementan ejercicios de representación a través de la ley, de la información de los medios, de la regulación de la conducta pública, y del desamparo en que se deja a la oportunidad de habitar una realidad discernible.

Esta ausencia de verdad nos lleva a considerar la existencia de niveles de opacidad inherentes al sistema, expresados en la manipulación de la verdad, en los prejuicios con que algunos dirigentes políticos ven la realidad, amplificadas en las noticias de la noche, y que estimula a su vez el desarrollo de un coeficiente de vaguedad que el mismo sistema propaga para garantizar su supervivencia, en la medida en que el capitalismo se sustenta en un régimen de desequilibrio social amparado por la ilusión de estabilidad.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

La opacidad es pues un elemento estratégico de supervivencia. Por ello, cuando se observa el paisaje social aparecen pantallas oscuras sobre un extenso horizonte de hechos de injusticia, depredación, violencia y todas las variables de la necropolítica, que operan a favor de quienes controlan el poder político y económico; la oscuridad se fortalece con el fin de que estos permanezcan en silencio. Para garantizar la estabilidad del sistema se necesita la ficción que genera opacidad, difuminando las líneas que separan la realidad de la imaginación.

Basta con seguir el caso de Álvaro Uribe Vélez ante la Corte Suprema de Justicia, para entender cómo opera el efecto de *ilusión verdadera* y sus mecanismos de opacidad: la repetición incesante, o la autoridad de quien la produce y amplifica, por ejemplo, un medio de comunicación poderoso. La repetición, dicen estudios científicos, juega un papel decisivo al valorar juicios que determinan la toma de decisiones en el comportamiento social.<sup>36</sup> Es evidente cómo la presencia de opiniones elementales y falsas terminan, gracias a la repetición y a la autoridad del emisor, convirtiéndose en creencias muy profundas marcadas en el *ethos* social. De la opinión no comprobada pasamos rápidamente al hecho demostrado, sin que medie la comprobación del mismo. Una vez la repetición crea el patrón de familiaridad, este asegura la entrada de nuevas formas que generan el efecto de *ilusión verdadera*, asegurando que el receptor asimile el engaño como verdad.

Por ello podemos hablar de las ficciones que operan en el espacio social, y de cómo el arte se relaciona, a partir de sus propias ficciones, con la realidad objetiva, ignorando en algunos casos que esta última actúa sobre una trama de ficciones. La dimensión poética es uno de esos dispositivos que *fictiona* a partir de la ficción (realidad objetiva), y que genera un distanciamiento, antes que un acercamiento, cuando tratamos de entender la tragedia que opera en la realidad objetiva, en especial cuando hablamos de la guerra. Precisamente el dispositivo de la memoria se constituye aquí en una herramienta valiosa porque mira hacia

---

<sup>36</sup> Arkes, Hal R., Hackett, Catherine and Boehm, Larry. “The Generality of the Relation between Familiarity and Judged Validity”, in *Journal of Behavioral Decision Making* 2(2):81-94. April 1989 81-94.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

atrás para sanar el pasado e intentar superar el dolor del presente. Sin embargo, la memoria es incapaz de instalarse entre las causas objetivas que producen la trama del presente, incluso en aquellos espacios donde el efecto de *ilusión verdadera* actúa como estrategia del poder.

La expresión *ficcionar sobre la ficción* parte de la premisa que entiende la realidad objetiva como un espacio cargado de fábulas y mentiras que traducen la información y el conocimiento desde una perspectiva ideológica, a partir de un simple chisme de opinión, para engendrar opacidad como mecanismo de supervivencia del sistema.

A propósito de opacidades que sustentan sistemas económicos enteros, tomemos el caso del asbesto, que acaba de ser prohibido en Colombia. Un aspecto muy importante y casi definitivo al momento de analizar la problemática del asbesto, como práctica social desde la dimensión sensible del arte, fue precisamente lograr entender las contradicciones del discurso que desarrollaron los actores involucrados, en especial el de sus directos beneficiarios: la industria y sus propietarios.

Se impone aquí, para los propósitos de este ensayo, hacer una detallada digresión sobre el caso del asbesto y cómo dio lugar a una práctica social desde el campo del arte.

Un primer momento de este caso ocurrió cuando se supo que el dueño de la colección Daros Latinoamérica era una misma persona, ubicada en dos roles completamente antagónicos. De una parte, su rol como propietario de una de las colecciones más importantes de arte latinoamericano y, de otra parte, su responsabilidad en la muerte de más de 3000 trabajadores, por omisión dolosa de medidas de seguridad laborales y desastre ambiental permanente en segundo grado, en sus plantas de Eternit en Cavagnolo y Casale Monferrato (Italia). El segundo momento se configuró cuando se abordó el estudio del asbesto desde la dimensión

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

sensible del arte.<sup>37</sup> Poco a poco fueron apareciendo evidencias contundentes sobre los riesgos para la salud producidos por el asbesto que, sin embargo, eran hábilmente controvertidas por los industriales del ramo. Pero no sólo era la negación de la evidencia: era la construcción intencional de una contra evidencia amparada en un fraude científico.

El médico e investigador del asbesto, David Michaels, resume así esta situación:

*A menudo, la ciencia y la investigación en salud pública, ambiental y ocupacional se enfrentan a los conflictos de intereses financieros que resultan de alianzas poco positivas entre científicos y corporaciones industriales, compañías de seguros y otros grupos de presión, que aumentan las preocupaciones éticas y científicas sobre la integridad y la competencia de los involucrados en dichas alianzas.<sup>38</sup> Ahora bien, pocos desafíos científicos resultan tan complejos de entender como aquellos relacionados con los riesgos para la salud producidos por un mineral, un químico o una nueva droga. La incertidumbre es un problema inherente a la ciencia; pero fabricar incertidumbre de manera intencional es un asunto completamente diferente. Durante las últimas tres décadas, los grupos industriales se han involucrado con frecuencia en el proceso de investigación, cuando ven que sus intereses están siendo amenazados.<sup>39</sup>*

El “uso seguro” del asbesto en Colombia se convirtió en una política pública del Estado colombiano, amparado en los informes ofrecidos por la industria del asbesto, lo que se ha convertido en una sentencia de muerte para muchos trabajadores de la industria. La

---

<sup>37</sup> Villamizar, Guillermo. y Camero, Gabriel (compiladores). (2019). *Asbesto en Colombia. Fundamentos para el debate*. Coedición Fundación Colombia Libre de Asbesto-Universidad Nacional de Colombia-Cruz Roja Colombiana. Bogotá, Colombia.

<sup>38</sup> Baur, Xaver. Budnik, Lygia Therese. Ruff, Kathleen. Egilman, David S. Lemen, Richard A. Soskolne, Colin L. (2014). “Ethics, morality, and conflicting interests: how questionable professional integrity in some scientists supports global corporate influence in public health”. *International Journal of Occupational and Environmental Health* 2014 Vol. 0, No. 01. 1.

<sup>39</sup> Michaels, David. "Doubt is their product", en *Scientific American*, junio 2005. 96-101. Recuperado de: [https://www.phil.vt.edu/dmayo/personal\\_website/PhilEvRelReg/Doubt%20is%20their%20Product.pdf](https://www.phil.vt.edu/dmayo/personal_website/PhilEvRelReg/Doubt%20is%20their%20Product.pdf)

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

construcción de estas narrativas ha supuesto un enorme y habilidoso esfuerzo del gobierno canadiense,<sup>40</sup> de la industria del asbesto estadounidense como operador de las minas de asbesto canadiense, de la Universidad de McGill en Montreal (Canadá), de científicos que han aceptado hacer ciencia por dinero, de revistas científicas que indexan la información fraudulenta en la literatura científica universal, del *lobby* de la industria en los diferentes países que han acogido la teoría del “uso seguro” como argumento para defender sus intereses, de los medios de comunicación que replican estos supuestos científicos, de las instituciones del Estado en países que integran los postulados del “uso seguro” a sus políticas públicas, de los políticos que defienden el “uso seguro” y bloquean iniciativas para su prohibición, de cierto sector de la comunidad académica que respalda de manera acrítica las narrativas del “uso seguro”, de las compañías de seguros que niegan la existencia de las enfermedades de carácter ocupacional, y de muchos otros espacios institucionales que despliegan la estrategia de la opacidad como un elemento que garantiza la estabilidad del fraude científico, y que lo repiten como un mantra hasta configurar el efecto de ilusión verdadera hábilmente incrustado en el sistema.

A pesar de las enormes campañas de visibilización que los medios han logrado desarrollar en Colombia para advertir sobre los riesgos a la salud pública que el asbesto entraña, en el caso del trabajador frente a un estrado judicial, la guerra por la verdad se enfrenta a las fuertes narrativas pseudocientíficas desarrolladas por la industria en largos años de conspiración fraudulenta.

Por lo tanto, ante el cúmulo de evidencias, lo que es posible detectar en este caso es la ficción con la que opera la realidad objetiva, sujeto todo ello al control social que ejerce el capitalismo, representado en este caso por la industria del asbesto, que sirve de ejemplo para entender las condiciones de la sociedad actual.

---

<sup>40</sup> El gobierno canadiense respaldó, política y económicamente, el “uso seguro” del asbesto en el nivel internacional, hasta el año de 2014 cuando canceló este apoyo.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

William Kapp, economista alemán, escribió en 1950 *El costo social de la empresa privada*, un libro pionero de lo que vendría a llamarse más adelante la economía ecológica. Ya en ese libro Kapp hablaba de los costos sociales que en vidas humanas representaba el hecho de que las empresas no asumieran las responsabilidades por las afectaciones biológicas que para muchos trabajadores alrededor del mundo, representaba exponer sus vidas con la promesa de obtener un trabajo y por ende una remuneración y un sustento para vivir dignamente.

Claramente, Kapp señalaba en ese libro que el capitalismo debería ser recordado como el sistema económico de los costos no pagados. Y no hablamos ahora tan sólo de vidas humanas expuestas en un ambiente laboral, sino también del calentamiento global y la destrucción de la capa de ozono que causan el aumento de las temperaturas ambientales tanto en la superficie como en las capas internas de los océanos, generando ciclos inesperados en la tasa de lluvias y la desertización de las regiones semi áridas. Todo esto acompañado de la extinción de especies animales, la sobre pesca, la pérdida de la diversidad genética, la eliminación de los arrecifes coralinos, el aumento de la toxicidad en el medio ambiente, la puesta en riesgo de las fuentes hídricas, la contaminación radioactiva electromagnética presente en las nuevas tecnologías, el impacto de los experimentos transgénicos y un largo etcétera.<sup>41</sup>

Basta con pensar solo unos segundos en cómo nuestro país ha estado centrado en un modelo económico de extracción de recursos naturales (ver los casos del Cerrejón y Cerromatoso, los proyectos de minería de oro y petróleo, y próximamente el *fracking*, así como la depredación ambiental en HidroItuango, Urrá y El Quimbo), para entender un conjunto de situaciones contradictorias que implican, de una parte, desarrollo, y de otra, desplazamiento, destrucción y muerte. Y hay que ver cómo, en muchos casos, un sector de la comunidad artística trabaja en complicidad con el sistema que estimula este modelo de desarrollo, sin experimentar siquiera la necesidad de contextualizar las aporías que este tipo de relaciones implican.

---

<sup>41</sup> Bellamy Foster, John. "Ecology against capitalism". *Monthly Review Press*. 2002. 12.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

A partir del análisis del caso de la industria del asbesto, las observaciones e investigaciones han permitido detectar cómo operan las narrativas inspiradas en el fraude científico para legitimar políticas sobre salud pública, ocupacional y ambiental. Y esto se ha traducido en la detección de un conjunto de narrativas que operan en el espacio social como verdades, cuando claramente no lo son; lo cual ofrece la oportunidad de identificar aquellas ficciones que parasitan el sistema social, permitiéndonos observar la realidad objetiva como un lugar que igualmente puede ser una ficción institucionalizada desde los mecanismos del poder.

Sobre esta base, la experiencia más dramática con el caso del asbesto fue la de confrontar a las instituciones públicas y observar cómo la narrativa del “uso seguro” representó una agenda muy importante para la toma de decisiones en materia de salud pública, antes de que se lograra prohibirlo finalmente en el país. La ficción, repito, hace parte del discurso que habla en nombre de las instituciones, y de esta manera la toma de decisiones que debería responder a la defensa de un interés público, se soslaya para defender un interés privado.

Por lo tanto, si la ficción opera en el espacio de lo real, ¿de qué manera puede el arte abordar su representación? Y si tenemos en cuenta que la práctica social no representa (y si lo hace, actúa bajo otros modelos de representación) sino que interviene en la realidad, hemos de suponer que una tarea del artista consiste en deconstruir las prácticas ficcionales sustentadas en narrativas que defienden aquello que opera en lo real como problema. Representar la ficción que actúa en el espacio objetivo es hacer ficción de segunda mano. Por ello, la representación no opera como dispositivo principal de la práctica social desde el campo del arte.

El paso de la representación a la práctica social del arte impone una condición que obliga a desmontar la ficción letal —en este caso, el “uso seguro” del asbesto— y ello obliga a un trabajo interdisciplinario con las instituciones que determinan, controlan y regulan el empleo de sustancias que ponen en peligro la vida humana. Una vez se descubre que la representación

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

no opera aquí, aparece un nuevo modelo de intervención: el *performance objetivo* en la vida cotidiana, entendida esta como el espacio por donde transita lo real objetivo, es decir, la realidad como tal, y su biblioteca de fábulas. Una suerte de “performatividad corporeizada”, como dice Judith Butler,<sup>42</sup> que provoca apariciones abiertas del cuerpo en el espacio público, ya sea mediante un accionar privado o público.

Una realidad que, de nuevo, nos lleva a la dimensión de la crítica institucional, en la medida en que el espacio de lo real objetivo es el lugar donde habita lo institucional, ya no solo referido al espacio del arte sino a la sociedad en general. Es decir, ese campo expandido de la crítica institucional que se interviene mediante el *performance objetivo*, al incluir toda la actividad gestual que el individuo desarrolla en el espacio objetivo de la realidad. El *performance objetivo*, se refiere a las actividades de la vida cotidiana y a cómo ellas se encadenan en una suerte de *performancia natural*, inherente a la interacción humana en el espacio social. Ese acercamiento a lo real, desde el *performance objetivo* que opera en la vida cotidiana, constituye una salida teórica muy importante a las prácticas sociales, sumando estrategias que apunten a señalar la opacidad del sistema, lo que puede introducir un elevado nivel de desestabilización a partir de la transparencia, en contraposición a la *materia oscura*<sup>43</sup> que funciona como gasolina del sistema.

Tenemos entonces tres elementos definitivos en esta discusión sobre las prácticas sociales desde el campo del arte: opacidad, verdad y *performance objetivo*. La cadena de hechos que aparecen en la investigación llevada a cabo por el artista, no se suspende en el “momento estético” que configuran el video, la instalación, la fotografía o cualquier otro medio que este emplee, sino que se desarrolla en un momento continuo. Esta cadena configura el problema que el artista investiga, partiendo de un pequeño nodo en la estructura y terminando en interrelación con casi todo el sistema. La *concomitancia significativa* se refiere a los puntos

---

<sup>42</sup> Butler, Judith. (2018). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Ediciones Paidós. Tercera edición (Colombia).

<sup>43</sup> Sholette, Gregory. *Materia oscura Arte activista y la esfera pública de oposición*. AÍ Fundación editorial archivos del Índice. Primera edición, 2015.

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE

Por: Guillermo Antonio Villamizar

Categoría 1 – Texto largo

en común que establece una pregunta de investigación sobre un mapa de instituciones que participan en un problema.



Trabajador de la industria del asbesto en Colombia. Fotografía de Guillermo Villamizar.

Las prácticas sociales desde el campo del arte, como ya he señalado, abarcan un sinnúmero de especialidades tan diversas como el amplio espectro de actividades humanas que generan irregularidades en el sistema. El espacio abierto por estas prácticas obliga a una definición de sus oportunidades en mitad de las narrativas teóricas que aún transitan por contradicciones, enormes diferencias y puntos convergentes. Su carácter interdisciplinario supone un desafío a las convenciones que siguen guiando el arte, especialmente aquel que toma sus insumos de las movidas determinadas por el mercado.

En un mundo dominado por la incertidumbre y la oscuridad política, las prácticas sociales ofrecen un espacio fecundo para repensar el papel del artista en el siglo XXI y encontrar

## **ARTE CONTEMPORÁNEO Y PRÁCTICAS SOCIALES DESDE EL CAMPO DEL ARTE**

**Por: Guillermo Antonio Villamizar**

**Categoría 1 – Texto largo**

alternativas de acción a fin de comprender cómo operan las estructuras dominantes de la sociedad, y de qué modo se insertan en los engranajes del cuerpo social y promueven la normalización de la opresión, apoyada en la ficción y la fábula en el orden del sentido.

**Guillermo Villamizar**

**Bogotá, D.C.**

**Agosto de 2019**