



Performance *Molé que Molé*. Universidad de Antioquia, 2013.
Fotografía: Archivo del Cuerpo Habla

Gobernabilidad, arte e intervención **social***

Efrén Giraldo

La irrupción de la práctica artística en contexto social ha sido en el medio local uno de los más importantes sucesos recientes y constituye, a su vez, una de las mejores posibilidades para pensar en el país la relación entre arte y política a través del ojo de la gobernabilidad. Es un tipo de actuación artística que si bien ha buscado su legitimidad invocando la ruptura con el esteticismo y la autonomía radical, ha reposado sobre el reconocimiento de la horizontalidad que define la relación entre artistas y no artistas y sobre la idea de que el punto culminante de las artes es el modelamiento de las relaciones sociales,

dicho en otras palabras, la intervención activa en la vida de los demás. Néstor García Canclini ha caracterizado esta condición como “postautónoma” en uno de sus libros recientes, al mostrar cómo lo que empezó como un maridaje entre arte y ciencias sociales derivó en tácticas de actuación difícilmente discernibles de la acción social organizada.

Pese a la creencia en una intervención efectiva y edificante, y a la retórica aspiracional que se desprende de ella, se puede decir que los eventos artísticos apoyados en tales posibilidades (o extensiones éticas) se ven obligados a tomar rumbos

que aseguran la mera rentabilidad política o, peor, la mera espectacularización del arte y su aparente corrección moral. Valdría la pena preguntarse si el arte es una especie de zona franca donde cualquier propósito es admisible, si la ane- xión de propósitos sociales y políticos su- pone una verdadera contribución o si se trata de una simple simulación. En este punto, la pregunta por los límites de la gobernabilidad y la comunicabilidad del arte merece considerarse de nuevo, a la luz de las intenciones estéticas relaciona- les, que parecen a veces más plegadas a obligaciones decididas en secretarías que a determinaciones artísticas, a procede- res de organizaciones sociales que a lo que la misma tradición del arte ha defini- do como válido y aceptable.

Si bien algunos proyectos y artistas han logrado hacer piezas que intervienen de manera respetuosa en el contexto social y logran comunicar ideas propiamen- te artísticas, muchos ejercicios han solo llegado a ser meras extensiones ceremo- niales de actividades artísticas ya vistas o abusos etnográficos, caracterizados por ser superficiales e irresponsables con lo abordado. Ser cartógrafo no autoriza para representar el territorio de todos, así como el hecho de que el artista se preocu- pe por la memoria como tema no le auto- riza para irrumpir en los complejos pro- cesos de memoria de seres individuales o de comunidades desvalidas.

De la misma manera, valdría la pena re- visar la manera en que el artista se define el vínculo con entes gubernamentales, a la larga satisfechos con las bondades ofreci- das por la asimilación local de las estéticas de intervención social. Como en ningún otro lugar del país, en Medellín el apoyo a las instituciones culturales parece estar

condicionado por la adopción de temas predeterminados, por la garantía de legi- bilidad general de los eventos y la posi- bilidad de medir el “impacto social” y el capital social generado. En ninguna parte, se ven tantos intereses en la memoria, el desplazamiento, la reparación, la inclu- sión social, todos ellos elementos válidos como parte de una reflexión necesaria so- bre la historia y la sociedad, pero que pue- den caer en la gesticulación cuando solo atienden demandas urgentes de inclusión del arte en los parlamentos oficiales y se recurre a formas de participación que ape- nas caen en el mero simulacro.

Las prácticas artísticas en contexto social pueden hacer parte de un programa polí- tico, pero ser sospechosas en el arte cuan- do se ve una coincidencia de última hora con las agendas de gobierno. La presen- cia del arte relacional, encapsulada bajo el aspecto de una forma novedosa y libe- radora de producción comunitaria, con posibilidades más amplias que las ofre- cidas por el arte “de élite”, ha aparecido ya en Medellín.

Por ejemplo, en 2007, con el MDE07, se observó un intento por superar manifes- taciones que perpetuaban el fetichismo de la pieza concluida, el aura del creador y el espacio canónico del museo. Los “lu- gares de encuentro”, que fueron cruciales en esa ocasión, sólo parecían conservar el “espacio” como lastre modernista y se aventuraban en las múltiples posibilida- des ofrecidas por el universo de las rela- ciones sociales entendidas como arte. Por aquellos años el columnista Pascual Ga- viria caracterizó al arte de aquella época como “misionero”, hecho que, de alguna manera, mostraba la percepción existen- te sobre un arte que abordaba nuevas po- sibilidades de inscripción.

Cuatro años después, con el MDE11, se notó un leve desplazamiento, ya que el arte no sólo aparecía como garantía de hospitalidad, sino también como opción cognitiva y forma de jugar en el juego globalizado, exigente, de la sociedad de la información. El catálogo *Obra viva* del Banco de la República, que recogía actividades de artistas en contexto social, auspiciadas por esta institución, el apoyo decidido a actividades de este tipo en los Salones Regionales de Artistas, trabajos académicos como los de la historiadora del arte María Clara Bernal y dossiers como los hechos por la revista *Errata* fortalecieron la presencia institucional de procesos de arte hecho con las comunidades. En maestrías y doctorados que se ocupan de temas de arte, es frecuente encontrar ahora trabajos de grado que se ocupan de estas posibilidades.

Vale la pena recordar que en su *Estética relacional*, uno de los oráculos incorporados por los médiums locales, Nicolas Bourriaud, su autor, exponía que la suya era una “teoría formalista del arte” e insistía en que la exposición seguía siendo “la forma relacional por excelencia”, dos elementos centrales en esta discusión, si pasamos por alto una idea, desconcertante para los que creen en la novedad de comedores, carpas y rompecabezas, de que “todo arte es relacional”. Aunque Bourriaud insiste en que la obra por venir no es ya una pieza para ser contemplada ni un espacio para ser recorrido, sino duración para ser experimentada, donde se opera una especie de modelamiento del comportamiento social, es necesario tener en cuenta, una vez más, que el arte de piezas terminadas, de museo o “tradicional” también puede inducir a reflexión y provocar actitudes críticas. Suscitar pensamiento, generar conciencia o instaurar

subjetividad no son funciones privativas de una forma artística.

E, incluso, no es algo exclusivo del arte. Si bien las propuestas relacionales pueden resultar refrescantes en un contexto donde hay agotamiento, en otros pueden resultar una barrera para el pluralismo artístico y la activación efectiva del campo. En un medio “difícil para el arte contemporáneo” como Medellín, sin crítica, con una baja profesionalización, con actores que se involucran en más procesos de los que deberían, el arte relacional está sometido a malentendidos y, sobre todo, a una artificiosa y perjudicial hegemonía. Lo discutible no es, por supuesto, la teoría, ni tampoco el arte que la acompaña. Lo que parece criticable es que obras formalizadas como “encuentros”, “citas”, “inserciones” y “fiestas” se pongan al servicio de una especie de inclusión gratuita y multitudinaria en la que se quiere ver “cobertura” o, peor aun, que se tematicen elementos de especificidad cultural y se pongan al servicio de la autopromoción. No hay nada más molesto que las fichas digan, insistan y a veces “griten” la importancia moral de lo que se está viendo.

La legibilidad social del arte relacional, el aparente carácter medible de su impacto (a veces, en sus perversiones, es mero activismo con registradora) y la inclinación permanente a sumarse a los programas de gobierno adoptando su retórica son asuntos que deben ser examinados con cuidado y confrontados con los verdaderos méritos artísticos de las piezas exhibidas y con la evaluación del alcance práctico de las actividades pedagógicas. Ya lo señalaba Hal Foster, recordando a Walter Benjamin. El principal riesgo es que el artista y la institución se arroguen



Performance *De-cápita*. Taller de Artes y Oficios. Antigua estación del ferrocarril. Bello, 2013. Fotografía: Sebastián Gil

el papel de mecenas intelectuales y que, con su actividad de protectorado, vean aumentar su capital reputacional.

No sobra recordar que, en los últimos dos siglos, cualquier intento por defender la validez estética y la mayor estatura ética de un arte “comprometido” o de vocación social ha estado condenado al fracaso y ha acabado en propaganda. Incluso, que una práctica autocrítica por excelencia como la del arte guarde distancia crítica con el Estado, quien garantiza su llegada a las comunidades, no la libra de ser un “actor de gobernabilidad” como cualquier otro. Aunque muchos crean que la singularidad es un atributo menor, aún buscamos en el arte una capacidad simbólica e interpretativa que

supere formas y estilos, aunque siga dependiendo de su especificidad formal para sobrevivir como espacio de libertad.

- * Este texto recoge y complementa reflexiones hechas por el autor en su libro *Del paisaje construido al espacio relacional*. Carlos Uribe 1991-2012 (Bogotá, Ministerio de Cultura, 2013), en el artículo: “El MDE11. Arte relacional, estética y cobertura” (Revista de artes visuales *Errata#*, Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño e IDARTES, 2012) y en el capítulo “El nacimiento del recuerdo y los ecos de la actualidad. A propósito de la actividad crítica en el MDE07” (La crítica del arte moderno en Colombia. Un proyecto formativo, Medellín, La Carreta Editores, 2007).

Efrén Giraldo es profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT.