

ARTE E INTERESES SOCIALES: APROXIMACIONES A UNA SOCIOLOGÍA POLÍTICA DEL ARTE.

David Gutiérrez Castañeda.
Sociólogo.
puckdgc@gmail.com



1 Esta ponencia fue presentada en el Congreso Nacional de Sociología en la mesa de Sociología de la Cultura en Noviembre del 2006, realizado en la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá. (La autorización de publicación del presente artículo fue dada por el autor vía correo electrónico el día 10 de septiembre de 2007 -Ver nota al final del artículo-)

Agradezco de antemano a los profesores Carlo Tognato y William López su ayuda y soporte académico en el desarrollo de este trabajo. Así como al programa Vigías de Paz, y a los artistas Manuel Santana y Jaime Barragán, por permitirme acceder a las lógicas de su trabajo y discutir sus posturas.

A continuación las presentare algunas ideas discutidas en mi disertación académica “*mirando más allá... going in: algunas ideas sobre las prácticas artísticas de interés social en Colombia*”. Sin pretender abordar todas las consideraciones que sobre el tema que hay en la literatura y en los trabajos de artistas y gestores, y teniendo en cuenta el poco tiempo, revisaré algunas de las temáticas importantes en el trabajo. Por lo tanto solo será un esbozo muy general, teórico y analítico, de dos de las más importantes conclusiones: la lógica de estas prácticas, y una aproximación a la sociología política del arte.

Para comenzar me gustaría presentar la propuesta que García Canclini hace sobre los estudios del arte en la época actual, dice:

“... 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 de arte 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 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” (García Canclini, 1978).

Esta propuesta de investigación es coherente con las ideas de una sociología del arte que busque y cuestione las relaciones políticas de procesos creativos en el contexto amplio de la sociedad, más no solo centrado en el campo artístico. Una sociología del arte que analice las condiciones por las que los procesos plásticos tienen legalidad y legitimidad.

El concepto articulador del análisis, es el de la *práctica artística*. Esta se entendería como una acción creativa que desarrolla un actor o actores dependiendo de sus intereses y capacidades, que se orienta en diferentes maneras y contenidos según su contexto de realización. Pero más que la práctica artística general, que ubicaría cualquier fenómeno cultural y mediático, nos limitamos a considerar las modalidades de la misma que se orienta epistemológicamente hacia consideraciones sociales, políticas y educativas; en pocas palabras consideraciones públicas. Todo este amplio marco de acciones puede orientarse a la acción política y comunitaria, social. Analíticamente, la práctica artística de interés social es entendida como una acción cultural en si misma, con su lógica histórica y configuración de códigos propia, como método en si mismo que discurre sobre diferentes contenidos (ALEXANDER 2005).

Autores como Suzi Gablik, Nina Felshin, Lucy Lippard, Suzanne Lacy, Hal Foster, Michel du Certeau, han definido lo que puede denominarse el nuevo genero de arte público. Este se refiere a cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien ha sido o con quien ha sido realizada, respetando la comunidad y el medio. El arte contemporáneo abandona la materialidad de lo objetos, y se argumenta como un proceso de señalamiento de evidencias, de ver otras cosas no vistas desde los otros ámbitos de la política, economía y poder, y a lo visto, vuelto a ver con otros ojos creativos. Es la reunión de acción en pro de una coyuntura social y en pro de definir las autonomías en los espacios políticos de control y planeación económica, normativa y cultural. Este tipo de arte trabaja con la realidad, pero la forma y el método cobra significado en el proceso de realización y construcción de la obra de manera colaborativa. Generalmente se hacen en emplazamientos públicos con intervenciones performáticas temporales usando métodos colaborativos con organizaciones de base. Así el arte público es activista y se relaciona con movimientos sociales de manera tal, que la construcción simbólica de las obras plásticas tienen significado en el uso de los medios culturales, y este a su vez para efectuar cambios sociales y construir la justicia social.

El puente que une a las prácticas artísticas con los intereses sociales es amplio. Pero entender el proceso creativo como una herramienta de acción directa sobre lo social, no tiene una historia mayor de 10 años en Colombia. En primera instancia, los artistas comienzan a usufructuar la esfera pública de opinión y las calles con obras de carácter crítico y social, argumentándose en su relación política. Manuel Santana toma su trabajo como plataforma social de interacción creativa con comunidades fuera de los marcos artísticos tradicionales en obras tan importantes como el proyecto *kü çusted* que piensa? Y Echando Lápiz. Jaime Barragán hace de su trabajo performático un puesta en escena constante sobre las formas de sociabilidad de Usme, al sur de Bogotá, en obras como las *Correas* o *Sueño Húmedo*. En la historia del país, y por esta misma línea, también se reconocen los trabajos del Proyecto Kennedy: Ciudad y Memoria de la Universidad Nacional dirigido por el profesor Cristancho; y la conocida Bial de Vencia

de Bogotá, administrada por Franklin Aguirre. Estos ejemplos hablan desde un campo del arte donde la noción de “obra” tiene sentido de inserción social, y la responsabilidad del artista/gestor en lo social es hacer las conexiones pertinentes entre lo cotidiano y lo creativo.

Este no es el único espacio en que se consideran las prácticas artísticas en lo social. El anterior nace y juega constantemente con las consideraciones del campo del arte, pero el campo de lo social ha reclamado en los últimos años las metodologías de acción de los artistas: estas son las plataformas de gestión social o acción de intervención directa. Estos son los planes sociales que las organizaciones no gubernamentales aplican sobre situaciones coyunturales usando como estrategia social las formas lúdicas, mediáticas o creativas (MIÑANA 2005). El concepto de arte que se usa desde esta situación no es similar al de obra de arte considerada en el mundo del arte y los museos. Aquí la práctica artística es ahora su uso instrumental orientado por coyunturas sociales que permite reconocer las maneras en que se argumentan políticamente las prácticas culturales y políticas de educación. Ya no es el individuo creador, artista, sino la agrupación juvenil, de mujeres, de indígenas, de afrocolombianos, etc, con intereses de fondo en las estructuras políticas, económicas y de la cultura de diferentes regiones del país. Pasamos del concepto de arte de la plástica institucional a la de agrupación social e intervención social. Dos casos paradigmáticos se tuvieron en cuenta para el análisis. Como contextualización, el trabajo de Suzanne

Lacy y Pilar Riaño sobre gestión de la memoria en la comuna 13 de Medellín, denominado “Piel de la memoria”. Y como centro del análisis, el programa Vigías de Paz de la Universidad Nacional de Colombia. En estas dos estrategias, la práctica artística se considera más que el campo configurado del arte, para pasar a las consideraciones de las metodologías de las políticas de desarrollo social de las organizaciones unilaterales de ayuda social.

Estas definiciones generan formas de conocimiento y de poder de maneras diversas. Pero en común generan regímenes de *re-presentación* artística como *lugares de encuentro* donde se reconstruyen las identidades pero también originan, simbolizan y manejan la violencia cotidiana: lugares de encuentro del pasado y el futuro (Escobar 2001). Estos regímenes de re-presentación buscan el establecimiento y consolidación del discurso de la práctica artística en el contexto de realización mismo, frente a las instituciones del campo del arte, frente a los organismos de cooperación, y hacia diferentes tipos de audiencias que se relacionan con la práctica (LACY 1995). Aquello que los estudiosos de la educación llaman “incorporación de prácticas artísticas, lúdicas o mediáticas como formas de aprender a vivir juntos” (MIÑANA 2005) se entiende en esta discusión como la construcción de una práctica artística que siguiendo los parámetros de su campo particular y propio se propone la reconsideración de diferentes temáticas de lo humano, lo social y lo violento: la obra de arte en sus consistencia como proceso de interacción, y las plataformas de mediación para el arte como intervención.

Primera idea: Arte y sociedad

Partiendo de la definición de práctica artística de interés social (LIPPARD 2004) y (LACY 2003), procesal y pública, el fin epistemológico parte de la apreciación de la diferencia, comprensión del contexto y capacidad de llevar a cabo juicios críticos comparativos a partir de la empatía y la evidencia. La realidad es un problema del arte, pero su pertinencia no es de cualquier metodología artística. Solo una práctica cultural colaborativa permite visión conjunta: 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 el arte se va transformando en una práctica de diálogo e intercambio en un proceso creativo que canaliza la reapropiación de lo público (BLANCO 2001).

Se reconoce la complejidad política de lo local, considerando la multiculturalidad y las diferentes coyunturas íntimas de las personas que colaboran con las obras. Este tipo de posición en la práctica artística de la re-presentación busca señalar aquello no considerado como arte, tácticamente, para así identificar elementos arbitrarios en la definición discursiva de estas mencionadas coyunturas y su manejo particular por una cultura política determinada. Manuel Santana, intenta usar el espacio de una fábrica como taller creativo, en que potencializa las capacidades de los obreros en lo público, llevando a considerar en el propio contexto una reivindicación laboral y de usos del tiempo para la



capacitación y el ocio. El proyecto Ku de Santana hizo posible otra política laboral en la ladrillera Moore hacia 1997.

Dentro del marco del campo político, la práctica artística dirige sus esfuerzos hacia la construcción de *regímenes de representación* autónomos y de base. Estos son el contenido de una práctica discursiva social y ligada al poder, que permite definir las posiciones culturales de bueno / malo, propio / impropio, blanco / negro, en códigos binarios (ALEXANDER 2005); así como definir aquello que es válido y visible en la identidad política de una sociedad. Los regímenes de representación no solo son las formas culturales en que se articulan grupos sociales diversos, sino también los mecanismos discursivos dentro de una cultura política que permite en la democracia la existencia de grupos subordinados. Que unos grupos controlen el mercado simbólico, la capacidad de gestión, la práctica política en sí de los otros grupos sociales (Escobar 2001). Los regímenes de representación hablan de las maneras en que se posibilita o imposibilita discursivamente y prácticamente a un grupo para su auto-representación política y cultural, de articulación y gestión de sus derechos.

Lo que artistas como Suzanne Lacy, Manuel Santana, Jaime Barragán se proponen generar como mecanismos prácticos en un proceso artístico es permitir la articulación y la puesta pública de los regímenes de representación de los grupos subalternos en la gestión de sus derechos y formas de reivindicación. Estos artistas del ámbito de la interacción social, argumentan su trabajo en el concepto de empoderamiento popular, muy de cerca de los desarrollos de la investigación acción participativa en la década de 1980 (FALS Borda 1985), argumento también del programa Vigías de Paz. El empoderamiento se entiende como el proceso por el cual una comunidad se dota de la capacidad de autogestionar sus conflictos y emplear sus capacidades. En relación con el arte activista se ha entendido como la creación de métodos o herramientas de trabajo efectivas que pueden ser continuadas por la propia comunidad. Esto define al artista como un agente catalizador que investiga y pone en funcionamiento junto a la comunidad colaborativamente una serie de modos y mecanismos de relación que refuerzan los poderes de la comunidad y hacen públicas sus regímenes de representación legitimadas junto con la reivindicación discursiva de sus derechos. Se trata también de que la comunidad afectada sea capaz finalmente de auto-representarse o auto-expresarse, creando un nuevo orden simbólico propio adecuado a las necesidades simbólicas de la comunidad.



En estos procesos colaborativos se trata de articular estructuras y modos de intervención que establezcan una serie de modos de relación con las necesidades de los diferentes agentes y sectores sociales implicados, para establecer redes de trabajo, tramar vínculos, complicidades, explorar formas operativas de incorporación de comunidades, colectivos o grupos reales como parte integral del proceso artístico (BLANCO 2001). En estos términos, la acción directa de los artistas en comunidades coyunturales, presentan su práctica artística como una acción efectiva en términos performativos sobre lo cotidiano, lo político y lo cultural.

En últimas, lo descrito se articula con la sociabilidad, como uno de los tantos principios que se van insertos en una práctica, que permiten el desarrollo autónomo de la crítica y de la representación de los unos y de los otros. Hace posible que los contenidos de los regímenes de representación se hagan públicos sin coacciones por parte de la cultura política, ya sea clerical, militar, oligárquica, blanca, masculina y heterosexual. La sociabilidad como base epistemológica de un accionar de la práctica artística permite interactuar en sociedad, generando un intercambio en igualdad de discusión de los contenidos sociales cotidianos, más que los institucionales: múltiples identidades en la misma escena artística, una interacción en empatía.

Si no hubiera de antesala un posicionamiento político sobre la cuestión homosexual en Estados Unidos, obras como las del artista cubano Félix González Torres, no tendrían la legitimidad de hacerse públicas. Lo que le interesa a González-Torres es la identificación en lo cotidiano de aquello que socialmente definimos por una relación amorosa sin importar el género de los partícipes, de hacer pública y de manera respetuosa

la historia de la represión homosexual. Su táctica, una serie de vallas publicitarias con imágenes de camas vacías, palabras desarticuladas en oraciones que permiten reconocer los grandes autores y represiones a la sexualidad gay, montones de dulces y registro de análisis de sangre como metáfora de la muerte gracias al sida; todas estas obras en calles y avenidas de las ciudades para el encuentro simultáneo de los transeúntes, un arte respetuoso del otro que no comparte los criterios de existencia homosexual e integrado a los espacios públicos para poner en cuestión el tema.

Como González-Torres, el uso del *señalamiento artístico* como forma de evidenciar relaciones arbitrarias del poder en la

cotidianidad, y desde ese marco como se configuran las instituciones de diversos tipos en relación a estos regímenes de exclusión; permite encontrar la sociabilidad como un fundamento discursivo que permite a la práctica artística hacerse pública. Pero dentro de los contenidos del quehacer público del arte activista y en los marcos de la cultura política, ya sean los derechos sociales y de colectivos, las reivindicaciones de raza, las arbitrariedades de género y poder, las limitaciones de las agrupaciones de base, la violencia intrafamiliar, hacen parte de la terapia en las coyunturas sociales hasta intentar conformar una comunidad en los espacios y los contextos; la acción directa artística en la política cultural tiene que gestionar implícitamente consideraciones de sociabilidad, convivencia, paz soberanía popular y de democracia. Significa hacer a los movimientos sociales fuertemente creativos en el análisis y en contraprestación de sus coyunturas. Se puede presentar como forma de educación informal, un acto de crítica leído como un acto de educación popular, de empoderamiento y divulgación de conocimiento sobre las evidencias de las arbitrariedades del poder, de acción sobre la enajenación. Pero también significa hacer a los movimientos sociales como forma de generar ámbitos comunicativos de resistencia, formas simbólicas de usufructuar los mensajes arbitrarios institucionales legales y su impacto las prácticas políticas cotidianas de las personas, en pro de reivindicar los derechos y la inclusión de los subalternos.

El trabajo de todos los artistas nombrados se orienta en construir una *esfera pública*, y la vez están mediados por un concepto de lo público. **Kluge y Negt (2001)**, comentan que la esfera pública es una suerte de mercado donde se pueden expresar valores (de cambio y de uso). El tipo de valores que caracterizan a la esfera pública proletaria no serían los correspondientes a una formación social sostenida por la lógica del valor de cambio y de intercambio universal de mercancías, sino de una esfera pública que contiene experiencia, sustantiva, que es moral, con conciencia. Los grupos de base juegan con los planos de la legitimidad y pertinencia de sus acciones creativas y mediáticas. En la propuesta usan los medios frente una discusión crítica de las condiciones sociales de existencia y también sobre los usos arbitrarios de los medios mismos. La idea es gestar el manejo de lo público y social conciente del público, ya sea en los espacios físicos o mediáticos, pero también en sus contenidos críticos y de inclusión. No se está hablando solo aquí de políticas de acción afirmativa desde la cultura política, sino la crítica a cambios estructurales en lo que los medios que han construido como público para la discusión y organización de la acción a un grupo reducido de personas, para ello poner en práctica acciones de inclusión táctica dentro de oportunidades concretas para realizar una política cultural de aceptación del otro en su mismo territorio simbólico. La resistencia no es fundamental en la construcción de los discursos sino en las *maneras* en que llegan y toman significado. El reto es de conformar una autonomía crítica frente a las significaciones de los mensajes provenientes de entes unificadores de ideologías y divulgadores universales de sus arbitrariedades: las industrias de conciencia (HAACKE 1986). Reconstruir el espacio público

de inclusión, pero este espacio no puede estar en tensión. Me permito citar a Rosalyn Deutche en su definición:

“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 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 está 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” (DEUTSCHE 2001).

Revisando la posición sobre lo público, desde la práctica artística de interés social no se entiende la sociabilidad en los mismos términos del activismo, el arte se preocupa más por la práctica cultural cotidiana arbitraria ubicada en lo público que a diario realmente limita los derechos, libertades y diversidades; va pensar la arbitrariedad del Estado, pero se preocupa más por los lazos, contenidos y discursos sociales que limitan una sociabilidad democrática. Por ejemplo, al artista colombiano Antonio Caro le interesó el fallo de la corte constitucional sobre el aborto, pero más allá del fallo, prefirió trabajar con afiches callejeros que identifican socialmente los argumentos por los cuales el fallo tiene sentido para las mujeres y parte de la sociedad civil colombiana.

Lo descrito se puede entender como método: interactuar en la sociedad, intercambio de igualdad, múltiples identidades en la misma escena; permite conciencia y a la vez pertenecía en el trabajo sobre los regímenes de representación de los grupos subalternos y de sus contenidos sociales. En el juego del arte, buscar energías cotidianas que no son consideradas arte, como por ejemplo el uso que hace Santana del tiempo libre, Barragán con las fotos familiares proyectadas en las casa de los vecinos, Gonzáles-Torres con los dulces, etc.

Segunda idea: una sociología política del arte

Una de las más importantes distinciones que la indagación ha encontrado en el trabajo sobre cuestiones sociales, políticas y educativas en las prácticas artísticas en los casos analizados, es entre la práctica artística legal y la práctica artística legítima. Estas como tipos ideales se refieren dos lecturas entrecruzadas de la acción artística y su impacto social; están empíricamente en continua dialéctica dentro del campo artístico y definen los criterios de relación de este campo con los otros, como lo es el de la política y los movimientos sociales. Como antesala se debe definir que se entiende por cultura política y política cultural.

Siguiendo a Arturo Escobar (2001), La sociedad civil se puede definir como la apropiación de un espacio de diálogo de todos los actores desde niveles de lo íntimo a lo público (Escobar 2001). Esta práctica para poderse realizar debe ubicarse en el momento de la autonomía individual para posicionarse y colectiva para hacer interacción. El arte permite la interacción crítica de los contenidos sociales haciendo señalamientos y acciones que se identifican con las esferas públicas y con la predisposición de la reivindicación del otro, lo toma de decisiones colectivas, el reconocimiento de la arbitrariedad del poder, y sobre todo el empoderamiento del saber simbólico popular y social. Por ese mismo lado, la cultura se define como el proceso colectivo de producción de significado que moldea la experiencia social y configura relaciones sociales: es la discusión descrita que define el como se comunica, se reproduce, se expresa, se experimenta y explora un orden social. Considera las dimensiones institucionales económicas, políticas y sociales, por un lado; y por el otro las prácticas materiales que constituyen significados, valores, subjetividades, modos de vida y prácticas culturales

(textos, arte, objetos): en fin prácticas y representaciones.

Entendiendo esta relación, la cultura política se define como las maneras institucionalizadas en que los grupos en el poder ejercen la política. Son los discursos y prácticas de base que orientan su acción y sus arbitrariedades (Escobar 2001). La política cultural se opone, ejerce resistencia, a estas maneras institucionalizadas. Esta se define como la 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, y menos en contextos sociales no incluidos en la discusión democrática. La política cultural aparece en escena cuando es propicia desde las organizaciones de base para la movilización, pero también interviene en los debates cuando se intenta otorgar significado a las interpretaciones dominantes de la práctica política; en pocas palabras quienes, como y por que se definen en ciertos grupos los regímenes de representación.

La práctica artística legal se refiere a los acuerdos institucionales que definen las maneras implícitas o explícitas de aceptar como válido un proceso como artístico, y más aun como la forma de definición política de un proceso creativo. Ejemplo sería la política de selección de un Salón Nacional de Artistas o una exposición temática en un espacio *musealizado*. La práctica artística legítima se refiere a las maneras en que en que se acuerda dentro de un colectivo de actores las orientaciones formales y de contenido creativo político o no, con apoyo de grupos de base; dígase intelectuales, curadores, grupo de artistas, comunidades, organismos multilaterales de gestión, trabajadores sociales, sociólogos y antropólogos, etc. Los ejemplos serían el situacionismo, el cubismo, el indigenismo o el muralismo, pero el concepto no se agota en las vanguardias; también podría incluir el discurso que se generan como argumento de pertenencia social de un proceso como los propuestos por



Suzzane Lacy, ya sea por las ONGs financiadoras, la comunidad misma, o un grupo de artistas e intelectuales.

Cuando estas dos construcciones discursivas se apoyan una a la otra en términos de una cultura política, ciertas definiciones discursivas argumentan las maneras sobre como la gestión cultural esta acordada gracias a ciertos grupos de poder, tienen fundamento de base oligárquica; y por este medio construyen un régimen de representación de si y para si mismos en una política de los bienes simbólicos de los otros grupos en una sociedad particular (Escobar 2001). Pero en términos de una política cultural los acuerdos entran en crisis. Para definir lo simbólico y culturalmente valido y legal en las formas y contenidos de una práctica, se orienta a las consideraciones de poder dentro de un campo de la cultura que puede (o generalmente esta) desarticulado por las consideraciones de clase, etnia y genero que puede tener una sociedad civil particular o las organizaciones de base, comunidades, que da sentido social a las obras o las interpretaciones. En cambio las formas discursivas gestionadas ya no desde las instituciones sino desde las organizaciones de base tienden a definirse en sus reivindicaciones políticas; en estos ignorados regimenes de representación, se hacen legítimas para los grupos que les dan sentido. De esta manera la práctica creativa legítima es crítica e inclusiva políticamente sobre los que las instituciones han definido como valido de representación cultural: que la representación y creación indígena sea reducida a artesanía, que sean solo ciertas manifestaciones políticas sin acción directa lo considerado artístico, etc.

La tensión entre practica artística legal y práctica artística legitima en el marco de una política cultural como la define Escobar (2001) es la que permite la definición discursiva de artistas independientes, de gestión subalterna de procesos artísticos, de criticas al arte institucional que habla de cuestiones sociales directas como desarticulado dentro de la autonomía de un campo artístico. La tensión en los marcos de la política cultural y de la cultura política en contextos determinados, es la base de cualquier análisis de sociología política en el arte contemporáneo.

En el caso de Vigías de Paz, que busca promocionar agrupaciones juveniles de diferentes regiones del país en su accionar cultural, la plataforma de gestión hace un reconocimiento de lo legitimo como practicas artísticas de las agrupaciones para hacerlo legal frente a instituciones de gestión política. En el caso de Manuel Santana y Jaime Barragán, sucede lo contrario. Ya que ellos trabajan con los métodos del campo del arte con comunidades fuera de estas lógicas, se pretende llevar unos procesos artísticos legalizados por instituciones universitarias y culturales hacia comunidades fuera de los marcos de referencia de estas prácticas para ejercer en ellas, gracias a su colaboración, una legitimidad en términos sociales de esta práctica.

La política cultural, en estos casos, pretende la preocupación sobre las coyunturas de estas comunidades de base; haciendo a los artistas y gestores negociar los parámetros de exposición e intervención social de estas obras y plataformas en términos de la cultura política de dos maneras diferentes. Para Vigías de Paz es legalizar las acciones de agrupaciones juveniles frente a instituciones, y para Santana y Barragán, es legitimar el campo del arte dentro de comunidades abyectas.

Consideraciones finales

Como es obvio queda mucho que decir y aclarar sobre la temática. Se espera haber dejado mas dudas que soluciones analíticas al problema de la relación entre arte y sociedad, que impulsen a la sociología a analizar las formas de creación fuera de lo que se ha llamado campo del arte. Para así preocuparse por las formas sociales en agrupaciones de base que la da sentido a las nuevas formas de accionar creativo del arte contemporáneo.

Bibliografía

- ALEXANDER, J. 2005. Pragmática cultural: un nuevo modelo del performance social. *Revista colombiana de sociología* 24:9 - 67.
- BLANCO, P. 2001. "Introducción", en *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Editado por P. BLANCO. España: Universidad de Salamanca.
- DEUTSCHE, R. 2001. "Agorafobia", en *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Editado por P. Blanco. España: Universidad de Salamanca.
- Escobar, A. y. Á., Sonia. 2001. "Introducción: lo cultural y lo político en los movimientos sociales latinoamericanos", en *Política cultural y cultura política: una mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Editado por A. y. Á. Escobar, Sonia, pp. 19 - 45. Colombia: ICANH-Tauros.
- FALS Borda, O. 1985. *Conocimiento y Poder Popular*. Colombia: Siglo XIX.
- HAACKE, H. 1986. "Museos, administradores de conciencia", en *Hans Haacke: Unfinished Business*. Editado por Brian Wallis, pp. 60 - 72. Estados Unidos: M.I.T Press.
- LACY, S. 1995. "introducción", en *Mapping the terrain: new genere of public art* Editado por S. Lacy. Estados Unidos: Seattle bay Press.
- . 2003. *Arte, memoria y violencia: Reflexiones sobre la ciudad*. Colombia: Corporación Región.
- LIPPARD, L. 2004. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* España: Akal.
- MIÑANA, C. 2005. "Aprendiendo a vivir juntos". Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Nota de Autorización de Publicación

De: "david gutierrez castañeda" <puckdgc@gmail.com>
Para: "Margarita Isabel Posada Lecompte" <investigacionpana@gmail.com>; "Margarita Posada" <mposada@unipanamericana.edu.co>
Asunto: autorización yerson.
Fecha: Lunes, 10 de Septiembre de 2007 11:28 a.m.

Margarita.
te reenvío la autorización de Yerson, de la universidad de puebla. Mi texto no ha sido publicado en ningún lugar. autorizo su publicación.

Gracias.

David G.