

ESTÉTICAS COMUNITARIAS Y COLABORATIVAS Y DESARROLLO A ESCALA HUMANA

COMMUNITY AND COLLABORATIVE ESTHETICS AND HUMAN-SCALE DEVELOPMENT

Corzo Morales, Maricely

Universidad Católica de Colombia

PALABRAS CLAVE

Prácticas artísticas contemporáneas, desarrollo a escala humana, necesidades humanas fundamentales, interdisciplinaridad

RESUMEN

La actividad de los artistas plásticos y visuales, así como cualquier actividad humana está inscrita en un determinado modelo de desarrollo de la sociedad, y esto implica desde el punto de vista de la enseñanza universitaria que es necesario fomentar capacidades para reflexionar acerca de las diferentes maneras en que nuestro quehacer profesional se insertará en la vida social, económica y cultural, favoreciendo un determinado modelo de desarrollo.

Es verdad que la continua expansión en las últimas décadas de las prácticas artísticas hacia nuevos espacios de intercambio y nuevos modos de hacer ha puesto de manifiesto una mayor preocupación por el lugar, los contextos de intervención/emplazamientos y por ende por lo local.

Sin embargo, desde el punto de vista de las implicaciones de la globalización, ponemos en consideración un acercamiento a las teorías del desarrollo, de modo que cualquier práctica artística, pero especialmente las vertientes que buscan interactuar en contextos sociales, se planteen de forma crítica, el papel, la incidencia y la responsabilidad que tienen en el apoyo, redefinición o construcción de un modelo de vida, dentro de su sociedad.

A lo largo de nuestra investigación doctoral, en la que hemos puesto en diálogo áreas tan disímiles como las estéticas comunitarias y colaborativas y el codesarrollo, hemos identificado posibles zonas de contacto interdisciplinar entre la teoría del Desarrollo a Escala Humana (DEH) del economista chileno Manfred Max-Neef y algunos aspectos transversales que complejizan el entramado entre las prácticas artísticas contemporáneas y sus actores, a saber, lo contextual, lo relacional y lo representacional. Este texto explicará en detalle los fundamentos del DEH para alimentar desde él una serie de preguntas y reflexiones sobre los modos en que las prácticas artísticas inciden a niveles micro y macro en sus contextos de intervención.

KEY WORDS

Contemporary artistic practices, human-scale development, fundamental human needs, interdisciplinarity

ABSTRACT

Plastic and visual artists' activity, as well as any human activity, is immersed in a particular development model of society, which implies that from the point of view of university education it is necessary to foster the ability to reflect on the different ways in which our professional practice will be embedded in the social, economic and cultural life, favoring an specific model of development.

It is true that in the last decades the continuous expansion of artistic practices towards new spaces of exchange and new ways of doing has revealed a greater concern about the sense of place, the intervention / site contexts and therefore about the Local.

However, considering globalization implications, we propose an approach to development theories, so that any artistic practice, especially those ones seeking to interact in social contexts, critically question themselves about the role, incidence and responsibility they have in supporting, redefining or building a model of life within their society.

Throughout our doctoral research, in which we have discussed as diverse areas as community and collaborative aesthetics and co-development, we have identified potential interdisciplinary contact areas between the Human Scale Development (HSD) theory (proposed by the Chilean economist Manfred Max-Neef) and transversal aspects, namely, contextual, relational and representational aspects that entangle the relation between contemporary artistic practices and their actors. This text will explain in detail the foundations of HSD to bring out a series of questions and reflections on the ways in which artistic practices affect micro and macro levels in their respective intervention scenarios.

INTRODUCCIÓN

Las prácticas artísticas contemporáneas han ido expandiendo su radio de acción, muchas de ellas en una dirección/pulsión que José Luis Brea (1996) en los años 90 denominó “utópico-crítica”. Hoy en día han proliferado proyectos, eventos e intervenciones que se inmiscuyen en la realidad social de determinados lugares o comunidades generando nuevos retos y reflexiones dentro y fuera del campo de lo artístico.

Compartimos la opinión de Javier Gil (2012) que nos indica la relevancia de los nuevos roles de los artistas frente a lo que él llama “consolidación de otro lugar y sentido de las artes”, y afirmando que “semejante situación reclama la necesidad de una concepción extendida más allá de los objetos para insertarse en relaciones, situaciones y contextos, y por ello exige esquemas de comprensión que desbordan las lecturas meramente artísticas” (p. 110).

Siguiendo esta afirmación nuestra investigación doctoral para el programa de Arte Público¹ se centró en primer lugar, en hacer un recuento del tipo de prácticas artísticas que a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI han vertebrado tanto al arte público de nuevo género como a las prácticas comunitarias, colaborativas o comprometidas socialmente (social engaged art) que dan cuenta de ese movimiento de expansión que ha llevado al arte a superar sus espacios de autonomía y a interactuar con otras disciplinas de conocimiento.

En segundo lugar, en presentar muy sintéticamente la evolución de las teorías del desarrollo, centrándonos específicamente en la teoría del Desarrollo a Escala Humana (en adelante DEH) presentada por el economista chileno Mandred Max-Neef (1994) y colaboradores a finales de los años 80, para evidenciar también en este caso un movimiento de expansión que ha ido avanzando desde postulados sobre desarrollo netamente economicistas hasta enfoques más complejos que tienen en cuenta la sostenibilidad ambiental, o el enfoque de género, y que hoy en día amplían la mirada sobre lo que entraña tener una “calidad de vida”.

Todos estos antecedentes evidencian la importancia de generar diálogos interdisciplinarios entre las prácticas y modos de investigación de las artes y las formas de investigación de las ciencias sociales y esto nos anima a buscar esquemas que permitan empezar a vislumbrar dichos diálogos. Teniendo en cuenta el marco amplio que presenta la teoría del DEH y que contempla la Creación como una de las necesidades humanas fundamentales, encontramos en esta propuesta una zona de contacto desde la cual establecer un diálogo con las prácticas artísticas centradas en lo comunitario y lo colaborativo.

¹ Que lleva por título, *Paisajes y utopías. Traducción visual de imaginarios en contextos de migración e interculturalidad. Tres casos de estudio*

DESARROLLO

Ampliaciones en el campo del desarrollo: Desarrollo a Escala Humana (DEH)

Desde los años 80 cuando se vincula el desarrollo a los derechos humanos, asumiendo así las críticas a las concepciones meramente economicistas que se venían dando desde los 70, las investigaciones en el área han llevado a una caracterización más amplia de lo que implica disfrutar de bienestar o de un nivel de vida adecuado, y también al diseño de indicadores cada vez más completos que den cuenta de los niveles de desarrollo de un territorio.

Dentro de esa línea de avances desde la perspectiva del Desarrollo Humano, aparece en 1986, la primera publicación de la teoría del Desarrollo a Escala Humana que propone en sus fundamentos que el desarrollo se centre más en las personas y sus necesidades fundamentales. Básicamente estipula que “Lograr la transformación de la persona-objeto en persona-sujeto del desarrollo es, entre otras cosas, un problema de escala; porque no hay protagonismo posible en sistemas gigantísticos organizados jerárquicamente desde arriba hacia abajo” (Max-Neef, 1994, p. 30).

El postulado básico del DEH dice que “el desarrollo se refiere a las personas y no a los objetos” y en este sentido añade que “el mejor proceso de desarrollo será aquel que permita elevar más la calidad de vida de las personas. [...] (y) la calidad de vida dependerá de las posibilidades que tengan las personas de satisfacer adecuadamente sus necesidades fundamentales” (p. 40).

Para ello el DEH indica que se hace necesario diferenciar entre lo que serían necesidades humanas fundamentales y los satisfactores de esas necesidades, punto fundamental de la propuesta, ya que, en contra de la idea generalizada de que las necesidades son múltiples e infinitas, la propuesta de esta teoría del DEH, indica que éstas se pueden clasificar “según categorías existenciales y según categorías axiológicas” (p. 41), obteniendo así un primer grupo de necesidades: SER, TENER, HACER y ESTAR y un segundo que incluye las necesidades de: SUBSISTENCIA, PROTECCIÓN, AFECTO, ENTENDIMIENTO, PARTICIPACIÓN, OCIO, CREACIÓN, IDENTIDAD y LIBERTAD.

Así, el DEH viene a decir que las necesidades humanas fundamentales son las mismas para cualquier persona independientemente de la cultura y el contexto en el que viva. Lo que varía es la manera y los bienes económicos que se utilizan dentro de una determinada sociedad, para satisfacer esas necesidades.

Dentro del análisis de satisfactores que desarrolla el enfoque del DEH, se nos propone una clasificación de mínimo cinco tipos de satisfactores, según diversas características.

Violadores o destructores

Al ser aplicados con la intención de satisfacer una determinada necesidad, no sólo aniquilan la posibilidad de su satisfacción en un plazo mediano, sino que imposibilitan, por sus efectos colaterales, la satisfacción adecuada de otras necesidades. Su atributo especial es que siempre son impuestos.

Pseudo-satisfactores

Son básicamente elementos que estimulan una falsa sensación de satisfacción de una necesidad determinada. Su atributo especial es que generalmente son inducidos a través de propaganda, publicidad u otros medios de persuasión.

Satisfactores inhibidores

Son aquellos que satisfacen (generalmente sobresatisfacen) una necesidad determinada, dificultando seriamente la posibilidad de satisfacer otras necesidades. En general se hallan ritualizados, en el sentido de que suelen emanar de hábitos arraigados.

Satisfactores singulares

Son los que apuntan a la satisfacción de una sola necesidad, siendo neutros respecto a la satisfacción de otras necesidades. Suelen ser institucionalizados y son característicos de los planes y programas de desarrollo, cooperación y asistencia.

Satisfactores sinérgicos

Son aquellos que por la forma en que satisfacen una necesidad determinada, estimulan y contribuyen a la satisfacción simultánea de otras necesidades. Max-Neef (1994) define el concepto de sinergia como:

...el comportamiento de un sistema completo, que resulta impredecible a partir del comportamiento de cualquiera de sus partes tomadas aisladamente. [...] la sinergia connota una forma de potenciación, es decir, un proceso en el que la potencia de los elementos asociados es mayor que la potencia sumada de los elementos tomados aisladamente (p.62).

Establecer una relación entre necesidades y satisfactores puede ayudar a constituir procesos que conduzcan hacia un modelo de desarrollo verdaderamente humanista, donde sin embargo, el contexto tiene un papel que debe ser analizado pues puede reprimir, tolerar o estimular las posibilidades que existen en un medio determinado. Para ello es necesario diferenciar entre satisfactores y bienes económicos; la economía tradicional supone una relación directa entre necesidades y bienes económicos, pero según Max-Neef, la inclusión en esta relación de un análisis de satisfactores permite añadir un valor subjetivo. La alienación de este factor subjetivo ha conducido a que nuestras sociedades determinen sus formas de producción y consumo según unos bienes económicos con lo cual “la vida se pone, entonces, al servicio de los artefactos en vez de los artefactos al servicio de la vida” (p.51).

Prácticas artísticas expandidas: colaboración y comunidad

Cuando las prácticas artísticas intervienen en contextos sociales, sobre todo cuando se llevan a cabo con la colaboración de un grupo de personas que constituyen lo que podemos entender por comunidad, el camino que se transita hasta la producción de algún tipo de objeto o imagen, adquiere una importancia mayor, por cuanto es más complejo que el que desarrolla un artista trabajando individualmente.

Si la práctica o intervención artística busca una participación activa de la comunidad en el proceso, y que dicha intervención tenga una incidencia en el contexto en el que se mueve la comunidad, entonces entran en juego una serie de aspectos que determinan la calidad tanto de la participación como de la incidencia. Vamos a considerar tres que, además, han ido vertebrando la redefinición de las prácticas artísticas y por consiguiente, los roles de los artistas, en las últimas décadas: lo relacional, lo contextual y lo representacional.

Podríamos decir que lo relacional y lo contextual son interdependientes (toda relación se da en un contexto determinado y todo contexto determina unas formas de relación) y que lo comunitario no puede entenderse sin incluir ambos factores: relacionales y contextuales.

Cuando las prácticas salen de su habitual campo de acción se encuentran ante el reto de dialogar con otras lógicas que van más allá de lo estético y ornamental, y es cuando adquieren mayor protagonismo el contexto en el que se va a intervenir, las relaciones que dicha práctica va a generar y los regímenes de representación que son capaces de moldear la percepción y construir un discurso alrededor del proceso. Todo esto ha implicado además un nuevo rol de los artistas, que ha llevado a muchos de ellos a trabajar conformando grupos interdisciplinarios, puesto que la complejidad que suponen el contexto, las relaciones y los regímenes de representación, desbordan su campo de conocimiento.

Sin embargo más allá de abordar los conceptos recogidos en *Estética relacional* y *Un arte contextual*, que aparecieron en el cambio de siglo y desde el ámbito del arte por parte de Nicolás de Bourriaud y de Paul Ardenne, respectivamente, nos interesa evidenciar aquí que el planteamiento de estos aspectos transversales por parte de los artistas puede estar indicando también un cambio de escala en las intervenciones artísticas.

En la medida en que los agentes artísticos además de tener en cuenta el contexto y la realidad de la comunidad con la que interactúan, buscan establecer relaciones horizontales no jerarquizadas con las personas participantes y colaboradoras, y sobre todo se comprometan con el proceso de la comunidad, la hacen partícipe de decisiones y le dan voz para visibilizarla incluso después de finalizado el proceso, entonces están actuando a una escala más humana, que se aleja de la espectacularidad, el gigantismo o la institucionalidad. Y, teniendo en cuenta el

planteamiento de los satisfactores sinérgicos que hace el DEH, todos estos factores tenidos en cuenta dentro de los proyectos artísticos pueden implicar la satisfacción de otras necesidades humanas, además de la de creación.

El preguntarse por la forma en que estas actuaciones podrían estar satisfaciendo sinérgicamente las necesidades humanas fundamentales (si es que no lo están haciendo ya) de las personas que participan o se benefician del proceso no hace más que complementar y enriquecer la calidad de la incidencia que dichas prácticas buscan tener en la sociedad.

Somos conscientes de que atender a estos múltiples factores dentro de un proyecto que se plantea un proceso de creación visual requiere de tiempos más extensos y en muchos casos esto depende de las condiciones que la financiación o las entidades patrocinadoras imponen, pero también el simple reto de plantear procesos con participación activa de una comunidad puede verse afectado por conflictos de intereses y de poder dentro de las mismas comunidades.

Las preguntas que nos planteamos de cara a que las prácticas artísticas contemporáneas comunitarias y colaborativas se inserten en una dinámica como la que propone la teoría del DEH tienen que ver con todas las facetas que constituyen los procesos del arte. Por ejemplo, puestos en el escenario de la sostenibilidad ambiental, es primordial cuestionarse el impacto ambiental (contaminación, producción de desechos) de materiales que se emplean en todo el proceso.

Por otro lado, frente al tema de las relaciones y la participación ¿Cómo superar la jerarquización de las relaciones entre artistas y colaboradores y que la participación de estos últimos no se limite al seguimiento de unas instrucciones? ¿Cómo integrar los procesos y las propuestas de las comunidades implicadas en los proyectos de creación visual? Solo estas dos preguntas nos indican que el factor estético debe ser flexible para adecuarse al proceso.

Sobre la cuestión de lo representacional, es muy ilustrativo el texto de Santiago Gamboa que analiza el proyecto expositivo *La guerra que no hemos visto*², presentado inicialmente en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en el año 2009. Gamboa (2016) hace referencia al modo en que la intervención de los coordinadores del proyecto tanto en la selección de las imágenes para el catálogo, como de las narraciones de los participantes (hombres y mujeres excombatientes del conflicto colombiano, que pintaron cuadros retratando su experiencia en la guerra) y la producción de los textos que acompañan las imágenes en el catálogo reproducen una noción estereotipada de la guerra. Según su opinión “la exposición/publicación está atravesada por un tamiz de preconcepciones y suposiciones a través del cual pasan las imágenes de la guerra de una manera en apariencia transparente; un tamiz a

² <http://www.laguerraquenoheimosvisto.com/espanol/principal.html>

través del cual reconocemos – o mal reconocemos – nuestra noción de guerra.” (Gamboa, 2016, p. 35).

Muchos procesos desde los movimientos sociales se apoyan en acciones e intervenciones artísticas en espacios públicos sin que algún artista profesional medie en el proceso. Dichos procesos no suelen tener una gran difusión en los medios de comunicación, y mucho menos desde las instituciones del arte. Sin embargo la difusión y el apoyo institucional que obtienen las propuestas en las que participa un artista de gran reconocimiento o perfectamente institucionalizado no tienen punto de comparación. Vimos un ejemplo de esto con la intervención “Sumando Ausencias”³, coordinada por la artista Doris Salcedo en Bogotá, en noviembre de 2016.

Sería un gesto mucho más sinérgico que el reconocimiento y legitimación de que gozan muchos artistas se conjugara con los procesos de dichos movimientos sociales, de modo que toda la movilización de logística, seguridad y cubrimiento nacional e internacional de la intervención no sirva solamente para facilitar la realización y la difusión de una acción de gran impacto visual sino que además fortalezca y empodere a procesos y colectivos sociales, pues es desde ellos, desde abajo, desde donde las transformaciones sociales pueden fraguarse.

CONCLUSIONES

La búsqueda de posibles diálogos entre las prácticas artísticas y las ciencias sociales es un camino por el que queda mucho que andar y que exige una complejización cada vez mayor de los análisis de dichas prácticas. Nuestra experiencia en relación a procesos centrados en lo comunitario y colaborativo nos deja varios interrogantes pero también varias vías de exploración que pueden mejorar la calidad de la incidencia de dichos proyectos en sus respectivos contextos tanto locales como globales.

En primer lugar, el tener en cuenta diferentes aspectos que atraviesan la práctica artística contemporánea como son lo contextual, lo relacional y lo representacional nos invita a dar cada vez mayor importancia y por lo tanto, visibilidad al proceso artístico y no solo al impacto del resultado.

Esto nos lleva necesariamente a complejizar e historizar dichas prácticas y evitar así las representaciones estereotipadas y la invisibilización de la diversidad de la experiencia de los diferentes actores y participantes en las prácticas artísticas.

En segundo lugar, el diseño de dichas prácticas tendría que incluir procesos lo más sinérgicos posibles, es decir, tendrían que preguntarse por su incidencia frente a las

³Pensar la Escena: análisis del debate en torno a “Sumando Ausencias” de Doris Salcedo.
<http://esferapublica.org/nfblog/debate-sumando-ausencias/>

necesidades humanas fundamentales, más allá de la de creación. Al respecto consideramos que el tener en cuenta los aspectos contextuales, relacionales y representacionales puede incidir particularmente en la satisfacción de las necesidades de participación, identidad, entendimiento y libertad.

Aunque Silvia Rivera Cusicanqui se refiere a las Ciencias Sociales y a una economía política del conocimiento cuando hace la siguiente afirmación, consideramos que su propuesta de “desmenuzar las estrategias económicas y los mecanismos materiales que operan detrás de los discursos” (p.65), es también una tarea pendiente frente a los procesos que llevan a cabo las prácticas artísticas colaborativas y comunitarias.

Todo lo anterior, desde la pregunta por el antes, el durante y el después de la producción/intervención artística, pasando por el reto de complejizar e historizar, o el planteamiento de las prácticas artísticas como satisfactorios sinérgicos de las necesidades humanas fundamentales requiere de equipos cada vez más interdisciplinarios, dado que el profundo conocimiento que un agente artístico pueda tener de su campo de conocimiento tiene que ser complementado/enfrentado cuando la práctica artística quiere incidir en el contexto del territorio y la comunidad con los cuales trabaja.

FUENTES REFERENCIALES

Ardenne, P. (2002). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.

Bourriaud, N. (2004). *Esthétique relationnelle*. Ed. Les presses du réel.

Brea, J.L. (1996). Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90. *Arte, proyectos e ideas*, nº. 6. Recuperado 3 marzo 2017, de <http://www.upv.es/laboluz/revista/>

Corzo, M. (2016). Paisajes y utopías. Traducción visual de imaginarios en contextos de migración e interculturalidad. Tres casos de estudio (tesis doctoral no publicada). Universitat Politècnica de València.

Gamboa, A. (2016). Hacer ver: representaciones de la guerra en Colombia. *Artefacto visual*, vol. 1, nº 1 (p. 31-46).

Gil, J. (2012). De luces y sombras: a propósito de las estéticas comunitarias y colaborativas, *Errata # Revista de artes visuales*, nº. 7, (p. 108-127). Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño e Instituto Distrital de las Artes, Recuperado abril 2015, de http://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_7_creacion_colectiva_practic?e=0/8147026

LeerLaEscena. (2017). *Pensar la Escena: análisis del debate en torno a "Sumando Ausencias" de Doris Salcedo*. Recuperado 23 marzo 2017, de <http://esferapublica.org/nfblog/debate-sumando-ausencias/>

Max-Neef, M. A. (1994). *Desarrollo a escala humana. Conceptos aplicaciones y algunas reflexiones*. Barcelona: Icaria Editorial, S.A.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (1a ed.). Buenos Aires: Tinta Limón.

Salcedo, D. (2016). Sumando Ausencias [Intervención artística en espacio público en Bogotá]. Recuperado de <http://centrodememoriahistorica.gov.co/museo/oropendola/sumandoausencias/index.php>

Tiscornia A. (s.f.) La guerra que no hemos visto [entrada de blog]. Recuperado 23 marzo 2017 de <http://www.laguerraquenohemosvisto.com/espanol/principal.html>