

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 87-100

EL Arte como Emancipación: Advertencias sobre su Promesa Política

Art as Emancipation: Warnings on Its Political Promise

Paula Arrieta Gutiérrez¹<https://orcid.org/0000-0003-4352-0885>DOI: <http://doi.org/10.53689/int.v16i1.355>

Recibido: 20 de abril

Aceptado: 20 junio

Resumen

Mediante una revisión crítica de literatura y el análisis de dos casos paradigmáticos (Juan Downey y Santiago Sierra), este artículo examina la articulación entre arte contemporáneo e intervención social en el contexto del giro epistémico que ha redefinido las prácticas artísticas como formas de producción de conocimiento. A partir de una reconstrucción crítica del desplazamiento desde la crítica institucional hacia modelos colaborativos, relacionales y comunitarios, el texto analiza la consolidación del arte como dispositivo de experimentación social y como práctica orientada a la intervención territorial. Se sostiene que este proceso ha ampliado el campo epistemológico del arte, pero también ha favorecido su integración en marcos institucionales vinculados a la gestión cultural y a la retórica del impacto social. En este escenario, la idea del arte como herramienta de recomposición del lazo social –y como promesa emancipadora– requiere ser interrogada: ¿qué concepción de comunidad presupone?, ¿qué formas de autoridad y mediación produce?, ¿qué efectos políticos atribuye a la experiencia estética? El artículo propone una revisión crítica de estas premisas, argumentando que la identificación entre potencia epistémica y eficacia política puede encubrir nuevas formas de normalización e instrumentalización bajo un lenguaje emancipador.

Palabras clave: Arte contemporáneo; emancipación; intervención social; giro epistémico; institucionalización

Abstract

Through a critical review of the literature and an analysis of two paradigmatic cases studies (Juan Downey and Santiago Sierra), this article examines the relationship between contemporary art and social intervention within the context of the epistemic turn that has redefined artistic practices as forms of knowledge production. Through a critical reconstruction of the shift from institutional critique toward collaborative, relational, and community-based models, the text analyzes the consolidation of art as a device of social experimentation and as a practice oriented toward territorial intervention. It argues that this process has expanded the epistemological field of art, while also facilitating its integration into institutional frameworks linked to cultural management and the rhetoric of social impact. In this context, the idea of art as a tool for the recomposition of the social bond—and as an emancipatory promise—calls for critical scrutiny: What conception of community does it presuppose? What forms of authority and mediation does it produce? What political effects does it attribute to aesthetic experience? The article proposes a critical reassessment of these premises, arguing that the identification of epistemic potential with political efficacy may conceal new forms of normalization and instrumentalization under an emancipatory language.

Key words: Contemporary art; emancipation; social intervention; epistemic turn; institutionalization;

¹ Doctora en historia y teoría de las artes por la Universidad de Buenos Aires. Académica del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile. E-mail: parrieta@uchile.cl.



Los contenidos de este artículo están bajo una licencia de Creative Commons Atribución No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 87-100

Cómo citar

Arrieta, P. (2025). El arte como emancipación: advertencias sobre su promesa política. *Intervención*, 16(1), 85-97. <http://doi.org/10.53689/int.v16i1.355>

1. Introducción

La irrupción de las epistemologías críticas en instituciones académicas y de investigación se vincula estrechamente con los aportes de las teorías feministas y poscoloniales. Autoras y autores como Frantz Fanon (2009), Edward Said (2002), Gayatri Spivak (1988), Donna Haraway (1988), Sandra Harding (1991), Aníbal Quijano (2000) y Enrique Dussel (1992), han interrogado no sólo los modos en que se produce el conocimiento, sino también las condiciones que legitiman la autoridad de la voz pública. Desde distintos contextos históricos y geopolíticos, sus trabajos cuestionan la pretendida neutralidad del saber moderno y evidencian las estructuras que determinan quién puede hablar y ser escuchado.

Estos cruces de opresión, conceptualizados por Kimberlé Crenshaw (1989), como interseccionalidad, permiten comprender lo que Miranda Fricker (2007) denomina injusticia epistémica: la desvalorización sistemática de un enunciado debido a prejuicios asociados a quien lo emite (etnia, clase, género, entre otros). En esta línea, la pregunta por la posibilidad de habla del subalterno, formulada por Spivak (1988), no remite únicamente a la capacidad de enunciar, sino a las condiciones estructurales que permiten que ese enunciado sea reconocido como conocimiento. En este sentido, la consideración de las metodologías artísticas como formas de producción de conocimiento abre caminos nuevos tanto para el arte como para otras disciplinas. No se trata únicamente de un diálogo con las ciencias sociales o las humanidades, sino de una expansión más amplia del campo epistemológico: prácticas que investigan desde lo sensible, lo performativo y lo procesual, tensionando los límites entre creación e investigación.

El arte contemporáneo se ha constituido como un laboratorio privilegiado para estas disputas epistemológicas. No sólo porque sus prácticas recurren a una diversidad de saberes –académicos y no académicos–, sino porque el problema epistemológico ha sido, especialmente en el arte contemporáneo, objeto explícito de reflexión crítica. Las rupturas del siglo XX –las vanguardias históricas, las neovanguardias y las prácticas surgidas en los años noventa– no sólo transformaron las formas artísticas, sino que desplazaron la pregunta por la representación hacia la pregunta por las condiciones de producción, circulación y legitimación del saber (Foster, 2001). Esto tiene que ver con algunas características fundamentales de las prácticas artísticas contemporáneas como su carácter fragmentario, híbrido y autorreflexivo respecto de los propios límites disciplinares, lo que Rosalind Krauss (1979), denominó, campo expandido.

Un aporte particularmente relevante lo constituyen artistas y colectivos feministas que, además de los elementos anteriormente mencionados, abordaron críticamente la institucionalidad del arte: Carolee Shneemann realizó una performance (*Interior Scroll*, 1975) donde saca un manifiesto de la vagina y lee un texto de su autoría titulado *Cézanne, She Was a Great Painter* (1975), en el que aborda la idea de que el artista Paul Cézanne era una mujer; del mismo año es el video de Martha Rosler titulado *Semiotics of the Kitchen* (1975). En él, la artista se planta frente a la cámara como una presentadora de un programa de cocina, y a medida que nombra los implementos para cocinar comienza a resignificarlos utilizándolos de manera desafiante y hasta agresiva; el colectivo de artistas Guerrilla Girls -conocidas por aparecer siempre con máscaras de gorila, escondiendo su identidad individual- desarrolla una serie gráfica que denuncia la forma y el volumen en que las mujeres entran en los museos. *Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than*



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative Commons Atribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 87-100

5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female. (1989), señala uno de los carteles que fue distribuido por la ciudad y fijado en buses y paredes cercanas al MET; y Ana Mendieta, tal vez una de las artistas que más encarna esta interseccionalidad, explora los elementos rituales de los indígenas de su tierra natal, la geografía, la violencia contra las mujeres y los efectos del colonialismo, en tensión con el feminismo blanco de su época y contexto. Ejemplos hay muchos, incluso si sólo miramos el arte en Estados Unidos en los años setenta y ochenta. Sin ir más lejos, el texto fundamental de la crítica feminista de arte, *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* de Linda Nochlin, aparece en 1971.

Estas artistas son significativas para situar el papel del arte contemporáneo desde la segunda mitad del siglo pasado. No sólo echan mano a diferentes metodologías -antropología, sociología, investigación situada, historia, etc.- sino que, además, vuelven el asunto epistemológico y los lugares de enunciación marginados el tema central de la obra. El arte intensifica su dimensión crítica al intervenir las prácticas sociales mismas como campo de producción simbólica.

Sin embargo, el reconocimiento del arte como productor de conocimiento no ha estado exento de ambigüedades, especialmente cuando estas prácticas se trasladan desde la crítica institucional hacia formas de intervención social directa. Si en los años setenta la crítica se dirigía hacia la institución artística, en los noventa el foco se desplaza hacia el territorio social. Este desplazamiento no es neutro y supone también un cambio en el destinatario de la crítica: ya no es la institución arte, sino la comunidad misma.

Uno de los autores fundamentales para entender este giro es Nicolas Bourriaud y su libro *Estética relacional*, publicado originalmente en 1998. En él, Bourriaud (2013), advierte de un quiebre en las preocupaciones históricas del arte y se pregunta por la característica material del arte contemporáneo. Ya no se mira a los grandes discursos revolucionarios ni a la posibilidad de cambiar el mundo. “El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro; hoy modela universos posibles” (Bourriaud, 2013, p.11). En este sentido, la caída del muro de Berlín en 1989 y la aparición de nuevas tecnologías como internet marcarían el signo de un momento histórico en el cual “las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera fuera la escala elegida por el artista”. (p.12) La noción de “modelar universos posibles” instala una idea de micropolítica de la experiencia que ha sido celebrada, pero también ampliamente discutida.

Por otra parte, la pregunta por el material de estas nuevas estéticas de los noventa, queda para Bourriaud (2013), situada en las interacciones humanas, el contexto en el que tienen lugar y los intersticios que provocan. En otras palabras, en esta suerte de nueva era del arte, el arte puede construir experiencias sociales puntuales y favorecer intercambios entre sujetos, un acercamiento a lo que tradicionalmente ha sido comprendido como comunidad.

Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Noritoshi Hirakawa y Pierre Huyghe son algunos de los artistas que Bourriaud tiene en la mira para proponer su categoría de arte relacional. Cenas tailandesas, realizar hobbies en una cadena de producción de una fábrica y anuncios en los diarios para convocar a personas a realizar una experiencia con el artista son algunas de estas prácticas. Carsten Höller, por su lado, lleva al límite la experimentación científica para investigar la percepción de los sujetos bajo situaciones de riesgo o bajo el efecto de psicotrópicos. Un lugar importante en su reflexión lo ocupa el trabajo de Félix González Torres. Con él aborda la disponibilidad del arte, es decir, las formas en que el arte protagoniza la interacción entre sujetos y de ellos con la obra.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative Commons Atribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 87-100

Otro autor que dialoga con este tipo de prácticas abocadas a la comunidad es el pensador argentino Reinaldo Laddaga, principalmente en su libro *Estética de la emergencia* (2006). Ahí analiza diferentes obras que proceden a través de formas colaborativas, procesuales y comunitarias que se extienden incluso hasta los años posteriores al cambio de siglo. Una de las obras que mejor describe sus reflexiones es el *Proyecto Venus* (2000), del sociólogo y artista argentino Roberto Jacoby. La obra consiste en una comunidad que lleva adelante una economía paralela en contexto de crisis, la que explotaría el 2001, basada en los intercambios de servicios, objetos y experiencias. Contaba con una moneda propia, el “venus”, que actuaba como una moneda simbólica que articulaba artistas, activistas y productores culturales, en una primera instancia, y a un público amplio en el transcurso del tiempo. Comunidades temporales y efímeras que buscan hacer frente a crisis sociales estructurales, estos procesos se diferencian del objeto artístico tradicional al constituirse en lo que Laddaga (2006), llama obras de “objetos fronterizos” (p.280).

Este desplazamiento ha tenido también consecuencias institucionales. En Chile, por ejemplo, se observa una progresiva consolidación de fondos públicos orientados a la intervención comunitaria y la creación artística con impacto social, así como la proliferación de programas de posgrado en investigación-creación. El arte ya no aparece únicamente como producción estética, sino como metodología, dispositivo pedagógico y herramienta de intervención territorial. La institucionalización del arte como herramienta de intervención social reconfigura su estatuto: de práctica crítica pasa a integrarse en políticas culturales y dispositivos de financiamiento.

En este punto, varias preguntas renuevan esta discusión sobre las prácticas artísticas. ¿Cuál es la lectura del mundo que subyace a estas propuestas? ¿Qué imaginarios las sustentan? ¿Provocan un efecto en las comunidades participantes y, de hacerlo, en qué se refleja? ¿Qué duración tienen los efectos de estas obras? ¿Cuáles son sus riesgos? ¿La potencia epistémica coincide con su potencia política?

Este trabajo corresponde a un ensayo teórico-crítico basado en una estrategia de revisión hermenéutica de literatura especializada y análisis conceptual. En una primera parte se reconstruyen críticamente algunos desplazamientos en la teoría del arte contemporáneo —desde la crítica institucional hacia las prácticas relacionales y comunitarias— para identificar las premisas políticas que sostienen la promesa emancipadora del arte. Posteriormente se analizan dos casos paradigmáticos, los trabajos de Juan Downey y Santiago Sierra, seleccionados porque representan modos divergentes de articular prácticas artísticas, comunidad e intervención social. Ambos casos permiten examinar críticamente los alcances y límites de la identificación entre potencia estética y eficacia política.

En lo que sigue proponemos una revisión crítica de las perspectivas que conciben el arte como herramienta de recomposición de un lazo social supuestamente dañado por las estructuras sociopolíticas contemporáneas y advierte sobre los equívocos a los que pueden conducir las pretensiones de asignar al arte un papel reparador de las disfunciones sociales y equiparar sus objetivos con los de disciplinas como las ciencias sociales. La hipótesis que guía este ensayo sostiene que la potencia política del arte no reside necesariamente en su capacidad de reparar vínculos sociales o producir consensos comunitarios, sino en preservar una distancia crítica capaz de volver visibles las formas contemporáneas de dominación.

Este artículo no cuestiona el giro epistémico ni la potencia metodológica del arte, sino la deriva moralizante e institucional que lo transforma en dispositivo de reparación simbólica, con el riesgo de reproducir dinámicas asistencialistas y relaciones asimétricas bajo una retórica emancipadora.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative Commons Atribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 87-100

2. Algunas tensiones

Importantes autores han animado la discusión en torno a las posibilidades y riesgos del arte que se desarrolla con la comunidad como tema, proceso y metodología. Las críticas van desde constatar la construcción de una ilusión sobre las posibilidades de la actividad artística hasta los efectos indeseados que pudieran cimentar. Hal Foster, por ejemplo, se refiere a lo que llama “giro etnográfico: en mi opinión en el arte avanzado de izquierda ha surgido un nuevo paradigma estructuralmente semejante al viejo modelo del ‘autor como productor’: *el artista como etnógrafo*” (Foster, 2001, p.177)².

Tres son los supuestos problemáticos a los que Foster pone atención. En primer lugar, la idea de que “el lugar de la transformación política es asimismo el lugar de la transformación artística” (Foster, 2001, p. 177) y, en último caso, las sustituyen; en segundo lugar, el supuesto de que este sitio está en un campo ajeno, en el del otro, que hoy ya no sería el proletariado sino el sujeto colonizado, subalterno, etc., y esa intervención en el lugar otro podría subvertir el orden dominante; por último, advierte Foster, el artista que no pertenece a ese lugar busca identificarse con él, corriendo el riesgo de apropiación simbólica del otro. “Tomados conjuntamente, estos tres supuestos pueden llevar a un punto de conexión menos deseado (...): el peligro, para el autor como etnógrafo, del ‘mecenazgo ideológico’” (Foster, 2001, p. 177)

El texto destaca varios artistas cuyas obras de inspiración y metodología antropológica o sociológica constituyen una observación crítica y aguda de las situaciones de diferentes sujetos. Foster analiza diversos artistas que adoptan metodologías próximas a la antropología o la crítica institucional (Foster, 2001). Las observaciones de cada uno son prolijas y efectivas, pero el peligro es que el lenguaje que se establece para estas obras se transforme en “un juego de enterados que hace a la institución no más abierta y pública, sino más como hermética y narcisista, un lugar para iniciados únicamente, donde se ensaya un criticismo desdeñoso” (Foster, 2001, p. 200), es decir, prácticas autorreferenciales que legitiman una institucionalidad. Por otro lado, a pesar de que el autor reconoce obras que logran colaboración con una comunidad particular, reconoce también otras prácticas en las que finalmente el descentrado es el artista, convirtiendo el proceso en una suerte de viaje de autoconocimiento.

Por último, Foster alumbramos dos tensiones más. En las obras que establecen una relación horizontal entre el artista y el sujeto que es tema y objetivo de su obra, se debe tener conciencia de las formas históricas de representación de dicha comunidad, tarea enormemente compleja de realizar simultáneamente (Foster, 2001). De lo contrario, se pierde la perspectiva histórica y los acontecimientos clave que marcan a un grupo social, privilegiando el presentismo y el desplazamiento hacia el otro solo para confirmar la propia posición del artista. Esto podría, a su vez, repercutir en la ausencia de una distancia crítica que permita reconocer que lo que debería ponerse en foco no es únicamente el otro representado, sino la propia subjetividad del artista en el acto de esa representación (Foster, 2001).

En este marco, la cuestión no es simplemente la colaboración con una comunidad, sino la forma en que se construye discursivamente la alteridad y la posición del artista frente a ella. Sin una distancia reflexiva, el desplazamiento hacia el otro puede convertirse en un gesto autorreferencial que reafirma la posición del artista más que transformar las condiciones que pretende intervenir.

² Se refiere al ensayo de Walter Benjamin, “El autor como productor”, conferencia presentada en el Instituto para el Estudio del Fascismo, París, 1934.



ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 87-100

En el ensayo “Chat Rooms”, publicado en el volumen *Participation* editado por Claire Bishop (2006), Hal Foster (2006), profundiza su mirada crítica sobre las prácticas participativas y relacionales, poniendo en cuestión el optimismo que identifica la interacción social con una eficacia política inmediata. Foster advierte que muchas de estas propuestas tienden a asumir que la producción de espacios de encuentro, conversación o intercambio constituye por sí misma una forma de transformación social. Sin embargo, la mera activación de sociabilidad no garantiza la emergencia de conflicto, disenso o reconfiguración estructural alguna. Por el contrario, cuando la comunicación se convierte en valor intrínseco y la participación en fin en sí mismo, el arte corre el riesgo de operar dentro de marcos institucionales consolidados, generando micro-utopías interpersonales que no necesariamente alteran las condiciones que las hacen posibles. En este sentido, la crítica de Foster no se dirige contra la participación como tal, sino contra la identificación acrítica entre interacción y política, una equivalencia que puede encubrir la rápida integración de estas prácticas en el circuito cultural dominante (Foster, 2006).

El problema del consenso es justamente el que ocupa la crítica de Claire Bishop, quien dirige su mirada particularmente a la *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud. En “Antagonism and Relational Aesthetics” (Bishop, 2004), publicado en *October*, la historiadora y crítica de arte recurre al concepto de antagonismo tal como ha sido desarrollado por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (2004). Para ambos pensadores, la sociedad democrática no se funda en el consenso pleno, sino en la institucionalización del conflicto, las tensiones, la discusión y el disenso; es decir, en la existencia de posiciones antagónicas que no pueden ser eliminadas. Muy por el contrario, lo social estaría estructurado en torno a las relaciones que generan exclusión y, con ella, tensión, y son condición de posibilidad de lo social. Bishop (2004), echa mano a esta conceptualización, que proviene de la teoría política, para mirar las obras que Bourriaud incluye en su propuesta. Acusa que, en ellas, las relaciones sociales que tienen lugar son de carácter colaborativo, amistoso y cordial. Los participantes realizan intercambios predeciblemente amables e inocuos, lo que termina cancelando cualquier elemento de conflicto. En este sentido, las comunidades de la Estética relacional no alcanzan a constituirse como tal, toda vez que carecen de toda dimensión antagónica y de disenso.

Este punto se vuelve fundamental para las ideas que este artículo busca desplegar. Como veremos más adelante con algunos ejemplos, la creación de ambientes ficticios de convivencia que son inconscientes de ese carácter irreal, corren un riesgo aún mayor: desvanecer la potencia crítica del arte. De eso nos encargaremos más adelante.

El filósofo Jacques Rancière (2010a), ha desarrollado una mirada crítica hacia aquellas concepciones del arte que le atribuyen una función de transformación social directa. En *El espectador emancipado*, particularmente en el capítulo “Las paradojas del arte político”, Rancière analiza diversas prácticas contemporáneas —entre ellas, algunas asociadas a la estética relacional— que buscan intervenir en lo social mediante la producción de situaciones de encuentro, participación o convivencia. El autor reconoce en estas obras una vocación explícita por abordar problemáticas sociales y denunciar formas de dominación, así como el deseo de responder a dinámicas de opresión que atraviesan a los sujetos.

Sin embargo, Rancière advierte que cuando estas prácticas se presentan como modelos de vinculación social o de buen convivir, ya sea dentro o fuera de la institución artística, corren el riesgo de reducir la relación social a una representación, neutralizando la tensión política que dicen cuestionar (Rancière, 2010b). Su crítica principal —y la que resulta más pertinente para pensar el arte como agente de intervención social— se dirige a la supresión de lo que denomina distancia estética. En muchas obras relacionales, la experiencia artística tiende a coincidir plenamente con sus efectos esperados: el presente de la obra se identifica con el resultado que se le atribuye, clausurando la posibilidad de una repercusión diferida e imprevisible.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative Commons Atribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 87-100

Al privilegiar una relación inmediata entre obra y espectador —o entre obra y participante— estas prácticas presuponen un recorrido interpretativo orientado hacia un desenlace previamente definido. De este modo, la indeterminación constitutiva de la obra de arte se ve anulada, junto con su capacidad de reconfigurar el reparto de lo sensible (2009), es decir, las formas en que se distribuyen lo visible, lo decible y lo pensable. Para Rancière (2010b), la emancipación del espectador no reside en la eliminación de la distancia, sino en la posibilidad de sostenerla como espacio de traducción, apropiación y desacuerdo, condición necesaria para cualquier potencia política del arte.

3. El arte como intervención social y su institucionalización en Chile

Las discusiones anteriores no permanecen únicamente en el plano de la teoría del arte. Durante la última década, buena parte de estas nociones han sido incorporadas por políticas culturales, programas de financiamiento e iniciativas de investigación-creación en distintos países latinoamericanos. En Chile, este proceso permite observar con claridad la institucionalización de un conjunto de categorías —participación, comunidad, territorio, colaboración— que originalmente surgieron como herramientas críticas y que hoy forman parte del lenguaje habitual de la gestión cultural.

Actualmente, la presencia de prácticas artísticas participativas y de intervención social han tenido un auge importante en los últimos años tanto en América Latina como en Chile. Las llamadas PAC (Prácticas artísticas comunitarias), se han instalado en el panorama cultural y social y se han consolidado como práctica reconocida en su particularidad. Con ellas no sólo se abordan los problemas internos o externos de un grupo humano determinado, sino también cuestiones fundamentales de la construcción colectiva como son la memoria y el relato compartido de la historia. Sin embargo, su proliferación no siempre responde a un gesto de resistencia frente a la fragmentación del tejido social y, lejos de eso, resultan absorbidas por la institución y por las lógicas de circulación de las industrias culturales.

Un ejemplo ilustrativo se encuentra en la política pública chilena. En 2016, la entonces Subsecretaría de las Culturas y las Artes abrió una línea de financiamiento titulada “Residencias de Arte Colaborativo”, donde se define este tipo de arte como aquel que

Se centra en los contextos sociales, tiene un carácter de intercambio horizontal e inclusivo respecto de quienes participan de su proceso colectivo, a partir del trabajo de roles que se establecen para su desarrollo, ya sea entre varios artistas/trabajadores culturales, así como con y entre diversos actores locales de comunidades específicas. Las prácticas colaborativas desde el arte conciben la obra más allá de la producción o la creación de objetos estéticos, instalando una trama de relaciones con diversos campos del conocimiento y prácticas locales (...), aportando así a la resolución de conflictos, la intervención y la transformación del entorno social, político y cultural de las comunidades (MCAP, s.f., s.p).

En esta formulación, la práctica artística aparece asociada explícitamente a objetivos como la resolución de conflictos y la transformación del medio en el que se inserta.

Esta concepción plantea, al menos, dos cuestiones problemáticas. En primer lugar, presupone que el arte posee una capacidad específica para intervenir en conflictos cuya resolución se formula como susceptible de ser abordada mediante la mediación artística. Aunque tal posibilidad no puede descartarse de plano, el supuesto merece ser examinado críticamente: podría sostenerse, con igual legitimidad, que el arte contemporáneo no está llamado a clausurar tensiones ni a ofrecer soluciones, sino más bien a intensificarlas, desplazarlas o hacerlas visibles.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative Commons Atribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 87-100

En segundo término, la retórica que acompaña estas iniciativas suele apoyarse en una serie de términos recurrentes —lo colectivo, la comunidad, lo territorial— que operan como categorías incuestionadas. Su reiteración tiende a producir un efecto de legitimidad automática, como si la sola invocación de estos valores garantizara la dimensión crítica o emancipadora de las prácticas que los enuncian. El problema no radica en los conceptos en sí, sino en su cristalización como signos de validación, despojados de la conflictividad y de las asimetrías que atraviesan toda experiencia social. Porque, ¿qué estamos nombrando cuando decimos territorio? ¿o comunidad? ¿Se trata únicamente de grupos cuyo elemento en común es determinado lugar geográfico? ¿Siempre son colectivos marcados por la pobreza o la marginalidad?

Y más importante aún: si las disfunciones sociales que vulneran derechos y dignidades tienen su origen en la enorme desigualdad económica y de poder, ¿por qué no podría ser un objetivo intervenir espacios humanos que acumulan riqueza e influencias?

En este punto resulta iluminadora la advertencia de la pensadora y activista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui acerca de lo que denomina “palabras mágicas” (Rivera, 2018, p. 93). Con esta expresión no alude a vocablos capaces de abrir la imaginación o de convocar mundos posibles, sino, por el contrario, a aquellos términos que, debido a su reiteración y a su carga seductora, terminan vaciándose de contenido. Se transforman en fórmulas de legitimación automática: palabras que, en lugar de esclarecer las relaciones de poder que atraviesan lo social, contribuyen a encubrir las bajo una apariencia emancipadora.

Leídas desde esta perspectiva, nociones como comunidad, territorio, participación o colaboración —tan recurrentes en las políticas culturales contemporáneas— pueden operar como talismanes discursivos. Su sola enunciación parece garantizar el carácter democrático o transformador de una práctica, aun cuando las asimetrías, disputas y jerarquías que estructuran toda experiencia colectiva permanezcan intactas o incluso reforzadas. En vez de abrir el conflicto, estas palabras pueden clausurarlo simbólicamente, produciendo un efecto de consenso anticipado que neutraliza la crítica.

La advertencia de Rivera (2018), no implica desechar estos conceptos, sino restituirles espesor histórico y político, devolverles su conflictividad. De lo contrario, el riesgo es que el lenguaje de la colaboración y de lo común termine funcionando como un dispositivo asistencialista más que como una herramienta de interrogación crítica.

4. Casos críticos

A propósito de estas advertencias que de un modo u otro han revitalizado la discusión sobre el arte en el panorama actual, quisiera en esta parte abordar dos casos de producción artística que interviene en la comunidad o trabaja con ella, en los que las premisas discutidas más arriba se tensionan a tal punto que aparece otra pregunta relevante, la de la ética en la producción de arte cuando este integra a otras personas en su desarrollo.

En lo que sigue, abordaré brevemente el trabajo del artista chileno Juan Downey y del español Santiago Sierra, para explicar el nodo problemático de su trabajo y cómo este nos sirve para visualizar caminos diferentes para el trabajo interdisciplinario y comunitario desde o con el arte.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative Commons Atribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 87-100

Ambos casos fueron seleccionados porque constituyen ejemplos paradigmáticos de dos formas muy distintas de comprender la relación entre arte y comunidad. Mientras Downey desplaza críticamente la autoridad etnográfica mediante procedimientos de reciprocidad visual y autorreflexión, Sierra radicaliza las condiciones de explotación sin ofrecer una resolución reparadora. Su contraste permite poner a prueba las categorías discutidas previamente y observar distintos modos en que el arte puede relacionarse con la intervención social sin asumir necesariamente una función emancipadora.

En 1973, Juan Downey comienza un viaje que desde Nueva York lo llevará a varios países de América. México, Guatemala, Perú, Bolivia, entre otros, enmarcan los registros de video que configurarían luego la obra *Video Trans Américas* (1973-1977).

Uno de los puntos más relevantes de las interacciones que la cámara de Juan Downey registra es su estadía de meses con los Yanomami, un grupo indígena amazónico que vive en condiciones de relativo aislamiento, dedicado tradicionalmente a la caza y la recolección, con una lengua propia y diversos dialectos. Habitan un territorio que se extiende desde el sur de Venezuela hasta el norte amazónico de Brasil. Parte importante de su autocomprensión cosmológica y de su memoria histórica ha sido recogida en el testimonio del chamán Davi Kopenawa, publicado junto a Bruce Albert en *The Falling Sky: Words of a Yanomami Shaman* (Kopenawa & Albert, 2013). Sin embargo, en el ámbito antropológico occidental, la imagen pública de los Yanomami estuvo fuertemente marcada por los estudios de Napoléon Chagnon, quien en 1968 los describió como un pueblo particularmente violento y belicoso, contribuyendo a fijar una representación estigmatizante.

Downey se adentra en sus territorios y convive con ellos, participa de su vida cotidiana y, en un gesto que desplaza el modelo etnográfico tradicional, sostiene en su trabajo con la tecnología y los aparatos de comunicación de la época un ejercicio de doble mirada: no solo filma a los yanomami, sino que les muestra por primera vez su propia imagen, a la vez que deja la cámara en sus manos para que sea su mirada la que defina la figura del forastero. De este modo, el proyecto altera el pretendido estudio científico y neutral del otro, convirtiéndolo en un proceso de transformación personal, una suerte de autoetnografía. Algunas piezas del conjunto muestran imágenes irónicas de los antropólogos —sus vestimentas, su tono y su perspectiva— y resultan particularmente elocuentes en la escena en que Downey observa su propia imagen en la pantalla e intenta tocarla a través del cristal. La mirada antropológica deja entonces de funcionar como descripción objetiva de un grupo para revelarse como un ejercicio de autopercepción.

Un desarrollo artístico más crítico y polémico es el que ha llevado a cabo el artista español Santiago Sierra. Desde fines de los años noventa, Sierra viene trabajando en una estrategia artística que ha sido denominada estética remunerada, que consiste en el pago por parte del artista a una persona contratada bajo las leyes laborales del lugar donde se lleva a cabo la obra a cambio de acciones y actividades que podrían aparecer absurdas o incluso de explotación o mercantilización del sujeto.

Sierra paga el sueldo mínimo a jóvenes cubanos en La Habana para que accedan a ser tatuados con una línea continua en sus espaldas; trabajadores migrantes africanos en España son contratados para cavar 3000 agujeros de 180x180x50 en la tierra bajo el sol abrazador; hombres y mujeres son remunerados por permanecer sentados bajo una caja de cartón durante el horario de apertura de una galería en Nueva York, etc. Sierra no quiere rescatar un mensaje emancipador ni esperanzador sobre los efectos de la explotación laboral en los seres humanos, sino que le interesa desnaturalizar su violencia y mostrar el momento más crudo de ella. Se mueve siempre dentro de la legalidad, pues es importante para su proyecto artístico mostrar que todas estas prácticas no son intercambios, sino mera compra del cuerpo, la inteligencia, el tiempo y la creatividad de una persona para generar riquezas para un tercero, ya sea un privado o el Estado.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative Commons Atribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 87-100

Por supuesto, estas obras han levantado fuertes críticas, acusando al propio artista de utilizar a sujetos vulnerables a su conveniencia. Lo que se plantea allí es la posibilidad de una función ética del arte. Pero cabe preguntarse: ¿es el objetivo del arte proponer prácticas emancipatorias?, ¿o su labor consistiría más bien en develar las estructuras de opresión y ejercer una función crítica? Ante estos cuestionamientos, Sierra ha señalado lo siguiente:

El trabajo no es necesario. Y lo que estoy diciendo es eso: el trabajo siempre es explotación. Es necesario huir de los imaginarios que dignifican al trabajador sin cuestionarse la naturaleza misma del trabajo. Si a la moralidad burguesa le molesta lo que hago, pueden irse a la ópera, que aún quedan entradas. Allí no verán pobres. Yo no soy propietario de cadenas de confección de ropa barata con niños esclavos en países exóticos, tampoco vendo masivamente productos tóxicos o engaño a ancianas para robarles los ahorros de su vida, como hace la gente fina de este país. Me dedico al arte contemporáneo, que es una ocupación, no un delito. Me encantaría ver un día preguntas de este cariz dirigidas a los grandes peces gordos. Desde mi posición como artista, hago acciones puntuales, siempre dentro de la legalidad, porque no soy dueño de un banco o una momia del Antiguo Régimen. Sé lo que es trabajar y no me gusta nada, así que van con todos mis respetos. Si para hablar contra el sistema hay que ser un *homeless*, no podríamos hablar y solo nos quedaría aplaudir desde la grada. (Albarrán y San Martín, 2016, p. 246)

Para Sierra no habría nada particularmente humillante en las acciones que él convoca. Lo que despierta la indignación es que las personas lo hagan por dinero. Y esa, para él, es la dinámica del trabajo.

Me gustaría destacar una obra que parece relevante para este artículo y las ideas que busco desplegar. *Estudio del color de la piel de los caraqueños* es una pieza que Sierra lleva a cabo en Venezuela, el año 2006. En ella, fotografió en blanco y negro la espalda de 10 personas que declaraban no tener dólares. De esas 10 fotografías se definió un gris promedio. En las mismas condiciones, se fotografió la espalda de 10 personas que declaraban tener mil dólares y la espalda de 10 personas que declararon tener un millón de dólares. En cada grupo se determinó el gris promedio. El resultado fue que mientras más alto era el ingreso económico, más cercano al blanco era el tono promedio de la piel. Al contrario, mientras la situación económica se volvía más precaria, más oscuro era el tono de piel. A partir de estos registros, Sierra realizó una escala de grises para proyectar el ingreso del negro y del blanco absoluto. El resultado: el valor del negro era de -2.106 dólares mientras que el blanco marcaba 11.548.415 dólares³.

Hay aquí al menos tres aspectos que me gustaría destacar para la discusión. En primer lugar, y al igual que la obra de Downey, el procedimiento está determinado por las condiciones técnicas del estudio. Es decir, esta comparación y clasificación sólo es posible en cuanto una cámara de fotos que captura en imágenes en blanco y negro puede realizarse en las mismas condiciones de iluminación, enfoque y preparación del lugar. Si uno de estos factores variara, los resultados obtenidos no podrían ser comparables. En segundo lugar, es inevitable notar en este ejercicio la utilización de procedimientos provenientes de las ciencias sociales, particularmente de la sociología. El registro y estadística que describen un paisaje social, económico o cultural son metodologías tradicionalmente validadas por los estudios de este tipo de disciplinas. Y sin embargo, y este es el punto más relevante, Sierra no se limita a observar los resultados de la medición, sino que los radicaliza para mostrarlos lo más claramente posible, sin la intención de corregir las desigualdades o proponer una política reparatoria de ellas.

³ La información completa de las obras de Santiago Sierra puede ser encontrada en su sitio web <http://santiago.sierra.com>



Los contenidos de este artículo están bajo una licencia de Creative Commons Atribución No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 87-100

En ambas obras, los artistas trabajan con una comunidad determinada. Los Yanomami, sujetos identificados con lo que Occidente define como el otro, y los caraqueños, que pueden ser ubicados en un lugar similar como ciudadanos latinoamericanos. En este sentido, podemos considerar ambas como obras participativas o de intervención social, toda vez que su metodología está enfocada en un grupo de seres humanos. Pero no sólo eso: la metodología y objetivo de ambos trabajos se despliegan en el mismo proceso. No se busca un resultado (como en el caso de los proyectos comunitarios institucionales) sino la construcción de un entramado complejo de relaciones simbólicas, materiales y conceptuales que interpelan tanto a las estructuras de poder, sus miradas y quienes las ostentan.

Podríamos, tomándonos de las críticas de Bishop (2012) a la estética relacional, llamar estas prácticas como de participación por exclusión: se constituyen en torno a un grupo de sujetos y la participación, pero dejando al descubierto las dinámicas que hacen que sean imposibles la uniformidad y homogenización de un grupo humano bajo una idea preconcebida. Y, tal vez eso es lo más importante, si bien recurren a herramientas de otras disciplinas, como las ciencias sociales, los elementos que las constituyen y los cruces materiales entre ellos son igualmente propios del arte contemporáneo: el dispositivo técnico, la imagen, el color, la edición, el fragmento, el montaje, etc. No son una respuesta. Muy por el contrario, responden a una profundización radical de la pregunta.

5. Conclusiones

Hasta ahora, este artículo ha buscado seguir los antecedentes teóricos, históricos y epistemológicos de la relación entre arte e intervención social. A través del mapeo de las discusiones se ha podido establecer una suerte de arco histórico que, a grandes rasgos, describe las preocupaciones de cada tiempo. Asumiendo que en el arte hay muchos tipos de obra y procesos sucediendo al mismo tiempo, a la luz de las reflexiones aquí presentadas podemos intuir que en los años setenta, la escena política del arte apuntó fuertemente a revelar las dinámicas de poder y discursos que manejan, en gran parte hasta el día de hoy, las instituciones del arte. Se puede constatar que los artistas llamados posmodernos hicieron evidente el carácter colonial y patriarcal de estas entidades. Por otra parte, el arte de los años noventa y comienzos de los dos mil, las miradas críticas desde el arte se volcaron a las prácticas sociales y comunitarias, favoreciendo un discurso sobre las posibilidades micropolíticas del arte: ya no sólo se trata de grandes utopías, las que habían caído junto al muro de Berlín, sino de experiencias colectivas a baja escala, desde donde sería factible un despliegue político. Por último, y aquí está el punto que nos interesa, en el nuevo siglo y principalmente en los últimos años algunos de estos procedimientos del arte han sido institucionalizados, normados, estandarizados y, eventualmente, despojados de todo poder emancipador.

Que el arte signifique un aporte relevante para el trabajo interdisciplinario, en el cual se busca desestabilizar las categorías tradicionales y fijas del proyecto de la Ilustración, es un hecho a esta altura indelible. Efectivamente, muchas intervenciones en grupos sociales a través de los procedimientos del arte y, lo que es más importante, su forma de pensar la realidad, han favorecido la construcción de un imaginario colectivo, un relato de la historia. La incorporación del arte en la reformulación de las metodologías de otras disciplinas viene a dotar de nuevas posibilidades el problema actual del tejido social. Sin embargo, cabe aquí retomar la pregunta sobre cuáles son los objetivos de estas intervenciones, y si conviven de buena forma con lo que podríamos reconocer como la labor ético y política del arte.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative Commons Atribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 87-100

Desde las ideas aquí expuestas y como posicionamiento intelectual, propongo poner en duda cierto encantamiento que otras disciplinas puedan tener con el arte, sobre todo cuando este último se transforma en una mera herramienta para acciones que resultan políticamente inocuas. Ahí es donde, en mi opinión, el arte puede perder su mayor potencial político: el de la crítica y la pregunta por los límites.

Existe el peligro de que el arte se vuelva un reproductor de las estructuras opresivas. Si bien eso es exactamente lo que hace la obra de artistas como Santiago Sierra, el trabajo de este último actúa como una crítica radical a dichas estructuras. No pretende esconder la crisis bajo acciones de buena fe, sino justamente lo contrario: su principal objetivo es desnaturalizar esas estructuras haciéndolas brutalmente evidentes.

Cuando me refiero a crisis estoy nombrando un estado actual de las cosas a nivel global que debe ser parte de las observaciones de los artistas que no pueden responder sólo a escenarios particulares. Lejos de eso, son escenarios que se inscriben en un momento de crisis más amplio, marcados por las crisis de las democracias representativas, la profundización de la desigualdad estructural, la expansión de lógicas necropolíticas y la normalización de formas de violencia económica y administrativa que reconfiguran el campo social y simbólico, que de todas formas son los mismos escenarios ante los cuales las ciencias sociales buscan hoy producir conocimiento, aunque cada vez bajo condiciones más reguladas.

El conocimiento académico no escapa de estas amenazas. Como parte de un andamiaje global, la producción académica atraviesa un proceso de estandarización y burocratización creciente: métricas de impacto, exigencias de productividad, protocolos de validación y sistemas de evaluación que tienden a homogeneizar los modos de investigación. En este contexto, el llamado giro epistémico del arte corre el riesgo de convertirse en una zona de convergencia con esas mismas lógicas, adoptando lenguajes de investigación, indicadores de pertinencia y promesas de resolución que responden más a marcos de administración que a necesidades críticas.

Desde el campo de la intervención social, estas discusiones invitan a problematizar la incorporación del arte como metodología. Más que asumir automáticamente su capacidad transformadora, interesa comprender las condiciones bajo las cuales las prácticas artísticas pueden abrir espacios de interrogación crítica sin quedar reducidas a dispositivos de gestión, participación o reparación simbólica. En este sentido, la principal contribución del presente ensayo consiste en proponer herramientas conceptuales para examinar críticamente las promesas políticas atribuidas al arte cuando éste ingresa al campo de la intervención social.

Propongo que la tarea del arte no consista en redefinir de inmediato un nuevo rol redentor. Su potencia específica podría residir, más bien, en preservar una forma de observación crítica que no esté enteramente subordinada a la lógica de la gestión ni a la promesa de la resolución. Allí donde otros saberes se encuentran crecientemente administrados, el arte —cuando no se deja capturar— aún puede introducir desplazamientos, incomodidades y zonas de indeterminación que no clausuran el conflicto, sino que lo hacen visible. No se trata de reintroducir el conflicto —que ya atraviesa nuestras formas de vida—, sino de resistir su neutralización.

Declaración de Autoría

Paula Arrieta Gutiérrez: Conceptualización, investigación, metodología, administración del proyecto, redacción - borrador original, revisión del borrador y revisión/corrección.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative Commons Atribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 87-100

Referencias

- Albarrán, J. y San Martín, F. (Eds.). (2016). *Entrevistas/Interviews*. Santiago Sierra (versión en español). Logroño, España: Pepitas de Calabaza.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, 110, 51-79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>
- Bishop, C. (Ed.). (2006). *Participation*. London, United Kingdom and Massachusetts, United States: Whitechapel Gallery & MIT Press.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Bourriaud, N. (2013). *Estética relacional* (C. Beceyro & S. Delgado, Trans.). Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, (1), 139-167.
- Downey, J. (1973). Technology beyond. *Radical Software*, 2(3), 2-3.
- Dussel, E. (1992). *1492: El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la Modernidad*. La Paz, Bolivia: Plural Editores.
- Fanon, F. (2009). *Los condenados de la tierra* (J. Campos, Trad.). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo* (A. Brotons Muñoz, Trad.). Madrid, España: Akal.
- Foster, H. (2006). Chat rooms. En C. Bishop (Ed.), *Participation* (pp. 192-205). London, United Kingdom and Massachusetts, United States: Whitechapel Gallery & MIT Press.
- Fricke, M. (2007). *Epistemic injustice: Power and the ethics of knowing*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198237907.001.0001>
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Harding, S. (1991). *Whose science? Whose knowledge? Thinking from women's lives*. New York, United States: Cornell University Press.
- Kopenawa, D., & Albert, B. (2013). *The falling sky: Words of a Yanomami shaman*. Massachusetts, United States: Belknap Press of Harvard University Press.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30-44. <https://doi.org/10.2307/778224>
- Laclau, E. y Mouffe, C. (2004). *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative Commons Atribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ISSN: 2452-4751

Volumen 16 N°1, 2026, pp. 87-100

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia: La formación de otra cultura de las artes*. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (s.f.). *Somos*. Recuperado de <https://bitacoraresidencias.cultura.gob.cl/somos/>

Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? *ArtNews*, 69(9), 22-39.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. LOM.

Rancière, J. (2010a). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Rancière, J. (2010b). Las paradojas del arte político. En J. Rancière, *El espectador emancipado* (pp. 53-84). Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Rivera, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Said, E. (2002). *Orientalismo* (M. L. Fuentes, Trad.). Barcelona, España: Debate.

Spivak, G. (1988). Can the subaltern speak? En C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271-313). Illinois, United States: University of Illinois Press.



Los contenidos de este artículo están bajo una
licencia de Creative CommonsAtribución No
Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional