

EL ARTE POLITIZADO

ESTRATEGIAS PARA LA CONSOLIDACIÓN DEL ARTE COMO ACCIÓN  
POLÍTICA A PARTIR DEL TRABAJO DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS EN  
FUNDACIÓN CASA TRES PATIOS- MEDELLÍN

CLAUDIA ALEJANDRA CANO BETANCUR

Trabajo de grado para optar al título de antropóloga

SIMÓN PUERTA DOMÍNGUEZ

Antropólogo, PhD. en Filosofía

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Departamento de Antropología

Medellín

2021

## *AGRADECIMIENTOS*

A la vida, por ser mi desmotivación y mi gran esperanza.

A mí misma, por no dejarme desvanecer y seguir contracorriente.

A mi mamá, por enseñarme que la dulzura es valentía que vence el miedo.

A mi tío, por no dejarme sola y ayudarme a forjar mi carácter para seguir luchando.

A mis tías y abuela, porque su fuerza femenina me acompaña a cada paso que doy.

Al resto de mi familia de sangre, por ser motor, refugio, corazón y freno.

A Cós mica, Ámbar y Ramón, por ser alegría que renace en cada ronroneo.

A Lau y Anderson, por ser todo lo que no puedo nombrar y no alcanzo a agradecer.

A mis otrxs amigxs, por quererme con mis certezas y contradicciones.

A mis amores, por cada risa y cada lágrima que me mata y me revive.

A Simón, por su paciencia, disposición y calidez en lo sencillo y lo difícil.

A Soni y Tony, por abrirme sus brazos y las puertas de sus Tres Patios

A mis compas de trabajo, por permitirme sentir y amar lo que hago.

A quienes conversaron conmigo, por compartirme parte de su preciado trabajo.

Al feminismo, por ser la gasolina que enciende mi fuego desobediente y rebelde.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	6
<b>CAPÍTULO 1. EL ARTE COMO ACCIÓN POLÍTICA</b> .....	8
<i>1.1. Definiciones del arte politizado como acción política de las vidas precarias</i> .....	10
<i>1.2. Los giros del arte internacional</i> .....	17
<i>1.3. Los giros del arte en Colombia</i> .....	19
<b>CAPÍTULO 2. POLITIZACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN MEDELLÍN: EL CASO DE FUNDACIÓN CASA TRES PATIOS</b> .....	23
<i>2.1. Fundación Casa Tres Patios y arte contemporáneo en Medellín</i> .....	24
<i>2.2. Estudio de caso antropológico en Fundación Casa Tres Patios</i> .....	28
<b>CAPÍTULO 3. ARTE CONTEMPORÁNEO POLITIZADO Y SISTEMA CULTURAL EN MEDELLÍN</b> .....	33
<i>3.1. ¿Cómo se entiende el arte politizado a sí mismo en la ciudad?</i> .....	34
3.1.1. Prácticas de arte político feminista .....	35
3.1.2. Prácticas de arte político <i>queer</i> .....	45
3.1.3. Prácticas de arte político urbano.....	52
3.1.4. Prácticas de arte político ruralizado .....	64
<i>3.2. El arte politizado y las vidas precarias</i> .....	73
3.2.1. Biopolítica, vulnerabilidad y arte contemporáneo .....	74
3.2.2. El arte politizado comunicando lo incomunicable.....	82
<i>3.3. Arte politizado e institución para la justicia social</i> .....	86
3.3.1. Casa Tres Patios y el reparto de lo sensible.....	87
3.3.2. Medios de acción para la justicia social .....	90
3.3.3. Reformulaciones y vigencia en Medellín.....	93
<b>DISCUSIÓN FINAL</b> .....	97
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	100

## **RESUMEN**

En la presente monografía me propongo analizar las estrategias que tienen artistas contemporáneos para consolidar su trabajo como un medio para la acción política, tomando como estudio de caso a Fundación Casa Tres Patios en Medellín. Para esto, inicialmente presento algunas anotaciones teóricas que funcionan como piso para entender el arte como acción política, teniendo en cuenta los giros internacionales y nacionales que han llevado a que procesos similares se politicen de maneras diferentes. En segundo lugar, describo mi estudio de caso, exponiendo las particularidades del lugar, las motivaciones para ligar esta investigación al mismo y la apuesta metodológica que efectué para acercarme al fenómeno de estudio. En tercer lugar, doy cuenta de los hallazgos detallados de cada uno de los momentos de indagación específica con los artistas, la comunidad que se liga a sus procesos y la institución, siendo este el grueso de mi discusión, ya que expongo metodologías para la acción política en este contexto, de acuerdo con grupos específicos de personas, motivados por diversas circunstancias, para congregarse en un espacio como esta Fundación. Finalmente, planteo una discusión de síntesis, en la que retomo los puntos neurálgicos de la investigación y expongo posibles exploraciones para el futuro del tema.

**Palabras clave:** arte contemporáneo, acción política, comunidad.

## **ABSTRACT**

In this dissertation I propose to analyze the strategies that contemporary artists use to consolidate their work as means for political action, taking the foundation Casa Tres Patios in Medellín as a case study. For this, I initially present some theoretical annotations that work as a basis for understanding art as political action, taking into account the international and national milestones that have led similar processes to be politicized in different ways. Secondly, I describe my case study, exposing the particularities of the organization, my motivations to link this research to it and, the methodological approach I take to study the phenomenon. Thirdly, I give a detailed account of the findings of each of the moments of specific inquiry with the artists, the community that is linked to their processes, and the institution, being this the center of my discussion, because I expose methodologies for political action in this context, according to specific groups of people, motivated by various circumstances, to congregate in a space like this Foundation. Finally, I propose a synthesis discussion, in which I consider the key points of the research and expose possible explorations for the future of the topic.

**Keywords:** contemporary art, political action, community.

## **INTRODUCCIÓN**

Las producciones que se consideran artísticas responden al contexto social en el que fueron creadas, ya que el arte está determinado por el *sistema cultural* en el que se inserta (Geertz, 1983). Estudiar las representaciones que se generan en el arte puede devenir en la exploración de elementos sociales que se consideran reservados para otras áreas, en este sentido, indagar por el trabajo del artista -en un sentido más allá de lo técnico y entendiéndolo como una *expresión de la iniciativa humana*-, también puede dar cuenta de otros planos de reflexión sobre condiciones que rodean y afectan a un grupo específico, como lo son el conflicto, la política y el arte mismo. El arte se presenta entonces como un medio para reflexionar sobre la cultura desde su interior.

A nivel nacional e internacional, algunos procesos artísticos han dado un giro hacia la militancia o activismo político, consolidando su accionar desde posiciones en las que los artistas renuncian a la imagen de *genios* que tienen en el imaginario social, para imbricarse en apuestas de grupos históricamente vulnerados. Ante esto, más que un desafío por la creación de técnicas artísticas para la producción objetual de manera impoluta, la búsqueda ha sido por desarrollar acciones de activación social, en las que su labor se entienda más

como un proceso que como una obra que termina, se comercializa o se exhibe en los espacios tradicionalmente asignados para el consumo artístico.

A pesar de que esta tendencia se ha dado en un plano global, parto de una concepción de la acción artístico-política como un acto situado, contextual y específico. Por tal motivo, me enfoco en el caso de Fundación Casa Tres Patios, en la ciudad de Medellín, para analizar la manera en la que el arte local contemporáneo se politiza; es decir, me pregunto por las estrategias para que se consolide el arte como una acción política, a partir del trabajo de los artistas contemporáneos que realizan procesos de residencia en la institución, poniendo especial acento en la forma de entender sus propios procesos, que responden al legado de la historia del arte como instrumento político, pedagógico o militante en el país. Teniendo en cuenta esto, resulta necesario indagar también sobre las motivaciones que tienen distintos actores sociales vulnerables para ligarse a procesos artísticos y develar cómo las instituciones de arte empiezan a figurar como centros para la acción política, reconociendo en la experiencia artística un sentido extra estético, ligado a un contexto que así lo demanda.

Por este motivo, me propongo, en un primer momento, presentar algunas anotaciones teóricas que funcionan como piso para entender el arte como acción política, teniendo en cuenta los giros internacionales y nacionales que han llevado a que procesos similares se politicen de maneras diferentes. En segundo lugar, presentaré mi estudio de caso, exponiendo las particularidades del lugar, las motivaciones para ligar esta investigación al mismo y la apuesta metodológica que efectué para acercarme al fenómeno de estudio. En tercer lugar, daré cuenta de los hallazgos detallados de cada uno de los momentos de indagación específica con los artistas, la comunidad que se liga a sus procesos y la institución, siendo este el grueso de mi discusión, ya que daré cuenta de metodologías para la acción política en este contexto, de acuerdo con grupos específicos de personas, motivados por diversas circunstancias, para congregarse en un espacio como esta Fundación. Finalmente, cerraré con una discusión de síntesis, en la que retomo los puntos neurálgicos de la investigación y expongo posibles exploraciones para el futuro del tema.

## **CAPÍTULO 1. EL ARTE COMO ACCIÓN POLÍTICA**

*Me dirijo a los gobernantes de turno, al nuevo representante de los dueños de este país. Bajo el peso de una honda emoción me dirijo a usted para manifestar mi descontento con la situación actual. Con estas palabras, interpretando el querer y la voluntad de una inmensa multitud que esconde su ardiente corazón lacerado por tanta injusticia, bajo un silencio clamoroso, selladas las bocas, históricamente silenciadas a punta de balas y motosierra. Señor presidente: aquí no se oyen aplausos, solo estas mentes rojas que se agitan. Señor presidente: a pesar de todo el terror que nos enluta, los corazones siguen de pie, aún palpita la conciencia de este pueblo, en nombre de nuestros hombres y mujeres, villanamente asesinados en total impunidad.*

*Nadia Granados, La Fulminante*

*Oración contra el silencio*

*La herramienta política más poderosa del arte es ser indiferente a la política (y viceversa).*



El arte politizado es solo una de las formas del arte político. Cuando se declara el arte como un componente separado de *la política*, no quiere decir que pierda su lugar social en *lo político*. Para esto es necesario aclarar que *la política* se entiende como lo constituido, lo formal y lo institucional, aquello directamente relacionado con el ejercicio del poder y la administración de los recursos, es decir, el entramado de prácticas e instituciones que se dirigen a organizar la vida humana en comunidad. En tanto que *lo político* es la acción-postura frente a *la política*, es decir, lo instituyente, lo que desborda lo institucional, porque apela a la contienda y a las formas de contingencia que se dan en una sociedad (Mouffe, 2014). Estas dos esferas no se encuentran separadas, la relación que se da entre ellas es dialéctica, debido a que parten de la interacción entre unos actores sociales que norman y otros que constantemente están desafiando lo normalizado de maneras múltiples, consciente e inconscientemente, dentro del conjunto de interacciones y modos de organización que constituyen *lo cultural*.

En la presente investigación se entiende entonces que el arte es un *sistema cultural* que nunca es totalmente intra estético (Geertz, 1983), por eso se puede entender como parte de un ejercicio *de lo político*, que está determinado por el sistema cultural en el que se inserta. Es precisamente este ejercicio lo que presento como la *acción política*, dándole así lugar al arte como potente agente de luchas contrahegemónicas en el *espacio público agonista*, como ha sido denominado por Chantal Mouffe (2014). Cabe precisar que el arte politizado no es una forma delimitada del arte como tal, sino que todo arte puede fungir como acción política, si se apropia de esta manera, según un contexto determinado.

Esta alusión al *espacio público agonista* en la presente investigación se refiere al terreno, no necesariamente físico, en el que el arte crea y pone en evidencia –de manera explícita e implícita- puntos de quiebre en donde los discursos hegemónicos quieren hacer ver, en apariencia, consenso social. Hay que aclarar que, entendiéndolo en su carácter *agonista*, el arte politizado no busca llegar a un acuerdo o a una resolución de los conflictos sociales, antes bien, cada conflicto se convierte en uno de sus dispositivos creativos y movilizadores. En definitiva, trabajando sobre las fisuras sociales, el arte contemporáneo

puede fungir como *acción política*; en este caso, esta fisura la ubico en la exposición de las *vidas precarias* a la *vulnerabilidad* (Butler, 2006 y 2017) y me permito relacionarla con el arte en su sentido testimonial, *agonista* y de denuncia.

### ***1.1. Definiciones del arte politizado como acción política de las vidas precarias***

La categoría de *acción política* hace referencia a la indagación extra estética que pretendo hacer sobre el arte contemporáneo. Es por eso que resulta necesario exponer parte del despliegue teórico que se ha dado en cuanto a la politización de las acciones, principalmente desde el trabajo de Hanna Arendt (1993, 1997) y de algunas precisiones que arrojan los planteamientos de Jacques Rancière (2005, 2011) al respecto.

Para Arendt (1993), la existencia humana está condicionada por la labor -las actividades para subsistir-, el trabajo -la creación de productos-, y la acción -actividades que permiten construir y transformar el mundo político-. La acción corresponde a la condición humana de la pluralidad, que es la condición de toda vida política. Según la autora, la acción equivale a la *praxis* que genera nuevas perspectivas y nuevos procesos, fundados en la pluralidad que se reconoce en las relaciones interpersonales, en las cuales los sujetos se dan a conocer, y cuyos efectos son impredecibles e irreversibles. En este punto cabe mencionar el papel de la violencia dentro de las acciones políticas: debido a lo azarosos que pueden ser los resultados de estas acciones, la violencia o la coacción son recursos de los que se valen los agentes sociales -hegemónicos- para asegurar cierto resultado (Arendt, 1993).

Por lo anterior, la autora sustenta que la acción “es la actividad política por excelencia” (Arendt, 1993, p. 23), y que en toda acción política se puede diferenciar entre sentido, fin y meta (Arendt, 1997). El sentido de algo siempre está inmerso en sí mismo, por lo tanto, solo se mantiene mientras dure la actividad y tiene que ver con la forma en la que esta se ejecuta, por lo que, para la acción, el sentido puede ser la retórica, es decir, *el libre juego del lenguaje*, basado en argumentar y refutar (Vargas, 2009). En contraste, el fin de una acción solo se hace manifiesto cuando la actividad ha llegado a su término, por lo tanto, el fin se puede diferenciar del objetivo: su curso no está regulado por la representación. Por su parte, las metas son las que fundan los criterios con los que se deben juzgar las acciones,

por lo que trascienden el acto “en el mismo sentido en que toda medida trasciende aquello que tiene que medir” (p. 134), es decir, la acción sigue un principio que la pone en marcha a través de valores o convicciones.

Esto resulta pertinente en la indagación acerca de la configuración del arte como acción política, porque es una pregunta que abarca discursos -sobre qué se fundamenta el arte contemporáneo para entenderse como se entiende-, objetivos -el de que las representaciones se enmarquen como políticas, o bien, como *lo político*- y principios -los del artista respecto a su labor-.

Por su parte, Rancière (2005) aporta a la teorización sobre la acción política la idea de que esta no es solamente el ejercicio o la lucha por el poder, sino, sobre todo, la configuración de un espacio de objetos planteados como comunes, con sujetos capaces de designarlos y argumentar sobre estos. En cuanto al arte, la acción política permite la emergencia de nuevos sujetos en el plano de lo visible, o bien, nuevos sujetos de enunciación, con capacidad de hacer y decir mediante un lenguaje común, que permita que lo que dicen no sea leído como *ruido* por quienes sustentan la repartición de lo sensible de manera desigual. En este sentido, estas acciones pueden ser entendidas como formas propias de enunciación, a través de las cuales los sujetos se manifiestan ante la ilegibilidad de ciertas apuestas de vida.

Del mismo modo, hay que aclarar que el arte y la acción política no son la misma cosa, porque la política “no es la simple esfera de acción que vendría tras la revelación ‘estética’ del estado de cosas” (Rancière, 2011 p. 60); es así como la estética se encuentra en tensión entre dos lógicas contrarias e independientes del arte: la de que el arte que se convierte en vida se suprime a sí mismo, y la de que el arte que se constituye como acción política no hace política en lo más mínimo. En esto último encuentro un punto en común con el planteamiento de Mouffe (2014), acerca de las distinciones entre *la política* y *lo político*, puesto que el arte como acción política es esencialmente contrahegemónico y agonista, de ahí que “no haga política”, como bien lo refiere Rancière, porque no apela a realizar por sí mismo el consenso y el ordenamiento de la vida común.

Dicho esto, con el interés de estudiar el arte politizado contemporáneo, resulta pertinente recurrir a planteamientos teóricos que se generen bajo la premisa de que estas dos

esferas, el arte y *la política*, mediante el ejercicio de *lo político*, pueden guardar una relación profunda. En este sentido, conviene traer a colación los planteamientos de Jacques Rancière (2005 y 2011), de Nelly Richard (2011) y de Chantal Mouffe (2014) a propósito del tema.

En primer lugar, para Rancière (2005) la política se basa en la división de lo sensible, “en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (p. 15), por lo que la acción política deviene en reconocerle voces a quienes solo se le escuchaban *alaridos* a causa de su sufrimiento. De este modo, el arte se relaciona con la política porque es una forma de visibilidad que interviene en la reconfiguración y la división de lo sensible. Así mismo, para Rancière, el arte y la política son dependientes de un régimen específico de identificación.

De acuerdo con lo anterior, el autor identifica tres regímenes de representación: la representación mimética, el régimen estético y el régimen ético (Capasso y Bugnone, 2016). En la *representación mimética*, el arte se entiende como imitación y la secuencia va del autor a la obra y de esta a la comunidad, que recibe un impacto y por ello se produce una acción pedagógica-política; en este régimen se pretende que las artes sean autónomas, en el interior de un orden que moldea sus fronteras a favor del orden dominante (Rancière, 2011). En el *régimen estético*, el arte pretende oponerse a la sensibilidad dominante para distorsionar el orden social. De manera contraria al régimen anterior, este se afirma como heterogéneo, en cuanto a las maneras de experiencia de la dominación, y lo hace mediante la eliminación de los límites entre los objetos del arte y el resto de los objetos de la vida cotidiana; Rancière (2011) encuentra entonces una oposición entre autonomía y heteronomía respecto a estos dos regímenes. Por último, en el *régimen ético*, el arte se disuelve en imágenes significantes y se convierte en una forma de vida: en este régimen no existe, propiamente hablando, arte, sino imágenes que son juzgadas en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre la manera de ser de los individuos y la colectividad.

Por otro lado, Rancière (2011) denomina *arte crítico* a aquel que pretende concientizar al espectador acerca de los mecanismos de dominación en los que está inmerso. Sin embargo, según el autor, este tipo de arte se encuentra en un círculo vicioso, ya que las condiciones que hacen que los individuos sean explotados no es la falta de entendimiento

sobre su condición, sino la ausencia de confianza en que las cosas pueden cambiar. Esto prueba que estética y política no pueden ir juntas -o bien, que por más que se pretenda, no son la misma cosa-, sino que se relacionan de múltiples y conflictivas maneras.

En segundo lugar, Nelly Richard (2011) permite pensar en el arte político por varias razones. La primera, porque reconoce dos modos o momentos de operación del arte politizado en América Latina durante los años sesenta y setenta, respectivamente: el *arte del compromiso* -en el que la creatividad del artista se pone al servicio del pueblo y la revolución, para aportar a procesos de transformación social- y el *arte de vanguardia* -que busca prefigurar el cambio social, transgrediendo la estética como mecanismo anti-institucional-. La segunda razón, se refiere a que Richard (2011) establece que lo político o lo crítico en el arte “se definen siempre en acto y en situación” (p. 9), es decir, esta función del arte solo aparece y es eficaz en relación con las particularidades de la *inscripción social* que pretende impactar. En palabras de la autora:

Lo político-crítico es asunto de contextualidad y emplazamientos, de marcos y fronteras, de limitaciones y de cruces de los límites (...) Los horizontes de lo crítico y lo político dependen de la contingente trama de relacionalidades en la que se ubica la obra para mover ciertas fronteras de restricción o control, presionar contra ciertos marcos de vigilancia, hacer estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones, descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado (p. 9).

Por último, Richard (2011) presenta una distinción entre lo que implica hablar de *arte y política* y de *lo político en el arte*. Cuando se habla del primer caso, el arte se asume como una exterioridad -un subconjunto de la espera cultural- y la política como una totalidad histórica y social, con la que se entra en comunicación y conflicto (debido a que el arte se aproxima más a *lo político*); además, es referencial, busca que forma artística y contenido social se correspondan. En el caso de *lo político en el arte*, se “ nombra una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones de significados, desde su propia retórica de los medios” (p. 10); de manera contraria al caso anterior, se rechaza la correspondencia entre forma y contenido, con el fin de interrogar las técnicas de representación que se dan en medio de lo artístico y lo social, con una especie de impulso crítico de interpelación de la imagen.

Por su parte, Chantal Mouffe (2014) expone que, aunque el capitalismo tardío ha tenido el efecto de mimetizar gran parte del arte en publicidad, debido a su capacidad reproductora de símbolos y a su devenir como *industria creativa*, el arte puede seguir desempeñando un rol crítico en cuanto a la “producción de nuevas subjetividades y la elaboración de nuevos mundos” (p. 96). Del mismo modo, entiende que

Existe una dimensión estética en lo político, así como también existe una dimensión política en el arte. Desde el punto de vista de la teoría de la hegemonía, las prácticas artísticas cumplen una función en la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico dado, o en su desafío, y es por esto que tienen necesariamente una dimensión política. Lo político, por su parte, tiene que ver con el ordenamiento simbólico de las relaciones sociales, y es allí donde reside su dimensión estética. Por esta razón considero que establecer una distinción entre arte político y no político no tiene ninguna utilidad (Mouffe, 2014, p. 98).

De esta manera, el arte lleva consigo un componente crítico que puede aportar a la identificación de conflictos sociales irresolubles, en contraposición al proyecto hegemónico de la política que, a través de una pretensión de universalidad, apela a la instauración de un consenso, al cual realmente nunca se llega. El arte político –o crítico- para Mouffe (2014), es aquel que altera e interpela al discurso dominante en el espacio público y, como categoría amplia, también se expande hacia superficies discursivas. Este se torna en *agonista* cuando presenta la multiplicidad de discursos que son negados por el orden de la política, “su dimensión crítica consiste en hacer visible aquello que el consenso dominante tiende a ocultar y borrar, en dar voz a todos aquellos que son silenciados dentro del marco de la hegemonía existente” (p. 100). Sin embargo, su búsqueda no es llegar a una *verdadera realidad*, sino movilizar las identidades políticas inscritas en un proceso de identificación dominante.

De acuerdo con todo lo anterior, tanto Rancière (2005 y 2011) como Richard (2011), reconocen en el arte una función política por constituir regímenes de representación que sustentan el reparto de lo sensible de manera diferenciada y desigual, respondiendo a las particularidades del contexto en el que pretende efectuar su impacto. Así mismo, Mouffe (2014) dota de sentido esta acción política del arte al clarificar que su sentido *agonista* centra sus acciones como contra hegemónicas, por la forma misma en la que se opone a la manera

uniforme en la que *la política* pretende borrar la diversidad apelando a un consenso inalcanzable.

Ahora bien, para la intención de indagar por el trabajo artístico como una acción política, se hace necesario hablar sobre la necesidad que hay detrás de esta función; es por esto que la categoría de *vida precaria*, desarrollada principalmente por Judith Butler (2006, 2017), es pertinente, ya que trae a colación la reflexión sobre la *vulnerabilidad* a la que se exponen unas vidas más que otras, en condiciones de desigualdades estructurales marcadas por relaciones de poder, tema que aparece en su dimensión artística, dado que la precariedad es uno de los temas contemporáneos para ciertas instancias de la crítica. Por otro lado, Veena Das (2008) plantea el concepto de *vida moral*, casi que de manera análoga al de *vida precaria*, para dar cuenta de la necesidad de pensar acerca de las experiencias políticas que surgen en contextos de dolor compartido y de las formas de pronunciación de este.

Para Butler (2017), la precariedad “puede distinguir los modos en que la vida se hace invivible para muchas personas” (p. 203) y las condiciones de precarización de la vida están fundamentadas por la *biopolítica*, esto es, los “poderes que organizan la vida, o que incluso disponen de las vidas exponiéndolas de manera diferenciada a la precariedad (...), y que establece medidas destinadas a una valoración diferenciada de la vida” (p. 197). Es así como se crea la condición del sujeto ilegible públicamente, y a la vez surge la necesidad de ejercer resistencia ante la invisibilidad a la que es sometido por razones estructurales que van más allá de su propia agencia.

Surge entonces la necesidad política por aparecer, muchas veces a partir de mecanismos colectivos como las congregaciones asamblearias, pero también mediante modos de representación como los que se crean desde el arte y que participan en esferas más amplias de reconocimiento de los sujetos, como lo son los escenarios de violencia, de vulnerabilidad o de duelo.

La vida precaria también permite pensarse a través del arte porque aparece como una “dimensión de la vulnerabilidad humana que no puede discutirse, en tanto funciona como límite de lo argumentable, incluso tal vez como la fecundidad de lo indiscutible” (Butler,

2006, p. 45). En relación con esto, María Victoria Uribe (2011) plantea para el caso colombiano que los trabajos de artistas como Doris Salcedo y Clemencia Echeverri “representan lo irrepresentable de la violencia, lo que no tiene expresión, aquello que antropólogos e historiadores no somos capaces de poner en palabras” (p. 4). Por su parte, Veena Das (2008) establece que la violencia “aniquila el lenguaje y por ello el terror no puede llevarse a la esfera de lo pronunciable” (p. 420); en este sentido, el arte es un mecanismo para representar lo irrepresentable, lo que está al límite de lo argumentable y de lo pronunciable.

A pesar de esto, Das (2008) también llama la atención sobre la importancia de no pensar el dolor como esencialmente incomunicable para las ciencias sociales. De este modo, se supera un poco la pretensión de que el arte es el único lugar de expresión de las vidas precarias, y se puede considerar más bien como un campo de estudio muy dicente de las condiciones en las que se genera, teniendo en cuenta que “algunas realidades deben ser convertidas en ficción antes de que se puedan aprehender” (p. 346).

Dicho lo anterior, el concepto de *vida precaria* -y su relación con otras dimensiones como la violencia, el dolor o el duelo-, resulta pertinente para la pregunta por el arte como acción política porque permite pensar en los agentes sociales con los cuales -y por los cuales- los artistas de la ciudad de Medellín, especialmente en contextos de violencia y con sujetos transversalizados por la misma, generan estrategias que politizan el proceso creativo que realizan, a través de la puesta en la esfera pública de aquellos sujetos que se pierden en las relaciones de poder que los consideran indignos de cualquier mención.

Para hacer esta aproximación, es necesario hacer una lectura de los antecedentes que tiene esta pregunta por la politización del arte, por eso a continuación planteo una contextualización histórica y teórica que dé cuenta de cómo se consolidó la intención de politizar los procesos artísticos internacionales y nacionales desde mediados y finales del siglo XX, teniendo en cuenta principalmente los giros discursivos y las distintas categorías en las que se ha enmarcado el arte politizado: a nivel internacional, como medio de expresión de la *alta cultura*, como modo de compromiso con la *otredad* y como una *red discursiva*; a nivel nacional, abordando la subjetivación de la práctica artística en su acepción de *arte moderno*, *arte testimonial* y *arte contemporáneo*.



## 1.2. *Los giros del arte internacional*

Desde mediados y finales del siglo XX, varios artistas a nivel internacional consolidaron una postura frente al abordaje crítico de las relaciones de poder en las que estaban inmersos, y que reproducían desde la identidad de genios que el medio había creado para ellos. Esta situación los enfrentaba con contradicciones marcadas, tales como las condiciones que hacían inaccesible la obra para un público numeroso -como por ejemplo, las relaciones de poder que se producen en el marco de la *alta cultura*- y el hecho de estar inscritos en un marco de lo que, según el antropólogo George Marcus (1995), Fred Pfeil denomina *trabajadores mentales asalariados* que, si bien no poseen los medios de producción directamente, sí son funcionales en la reproducción de la cultura capitalista y las relaciones que generan la división social de clases<sup>1</sup>, por ser parte de una corriente dominante que se sustenta en la idea de *alta cultura*.

Por su parte, el crítico de arte Hal Foster (2001a) reconoce, en el arte de un poco después de mediados del siglo XX, la existencia de un nuevo paradigma en el que el artista funge como etnógrafo, puesto que en su obra hay muchas alusiones al otro, asociadas a la política de la alteridad, aunque sus acciones siguen estando en gran parte mediadas por las instituciones burguesas y capitalistas como los museos, la academia y el mercado. Según el autor, esta tendencia está marcada por tres supuestos: el supuesto de que la transformación política y la transformación artística están en el mismo lugar; el supuesto de que el lugar de la transformación anteriormente mencionada está siempre en el campo del otro; y el supuesto de que, si el artista es asumido como otro, tiene acceso automático a la alteridad (Foster, 2001a). Ahora bien, si bien esta idea del artista como etnógrafo es la posibilidad del autor de expresar su análisis sobre una dinámica específica del arte norteamericano de esos años, es también una mirada muy crítica y poco complaciente con esta tendencia.

En este punto es preciso poner a dialogar las propuestas de los antropólogos Clifford Geertz (1983) y George Marcus (1995), para rodear el planteamiento que hace Foster (2001a)

---

<sup>1</sup> Fred Pfeil, citado en Marcus (1995): 'Specifically, I will be arguing that postmodernism is preeminently the "expressive form" of the "social and material" designated as the "baby boom" and the "professional-managerial class" or PMC. The classic definition of the PMC's place in the relations of production of contemporary capitalism is, of course, the Ehrenreichs': situated "between labor and capital," the PMC consists of "salaried mental workers who do not own the means of production and whose major function in the social division of labor may be described broadly as the reproduction of capitalist culture and capitalist class relations' (p. 205).

sobre el arte con pretensiones etnográficas. Para Geertz (1983), “los medios de expresión de un arte y la concepción de la vida que lo anima son inseparables” (p. 121), por lo que es preciso reconocer las formas en las que se inscribe el arte en los diversos contextos como un problema local y relativo, que permite explorar de manera particular una formación colectiva de sensibilidades, apegada a la experiencia vital de los individuos. Por su parte, Marcus (1995) manifiesta que, como el mensaje del arte se origina en otra parte y con otros pensadores, este no resulta muy poderoso en sí mismo como un medio para la crítica social o cultural, ya que “gran parte del arte hace declaraciones generales sobre la sociedad o la cultura más que de las condiciones de su propia producción” (p. 205).

Esta tendencia que reconoce Foster (2001a) del artista como etnógrafo, tiene el peligro de pretender proyectar al *otro* para luego apropiarlo -propio de la política de la alteridad-, consumiendo “sujetos históricos antes de que estos devengan históricamente eficaces” (p. 178). Sin embargo, hay un matiz a este riesgo en lo que proponen Geertz y Marcus acerca de las condiciones de creación artística, en el sentido de que la relación con apuestas culturales distintas, les permiten a los artistas de dicho circuito reflexionar sobre su propia función social y abrir las posibilidades de otras formas del arte. Es decir, no como un diálogo con el *otro* como *alteridad* que se pueda abarcar para apropiar, sino como posibilidad de reflexión sobre el propio plano de experiencia artística.

De acuerdo con lo anterior, desde los años cincuenta el mundo del arte se ha concentrado en una serie de discusiones complejas en torno a su quehacer, entre las que estaban la noción de representación, el objeto del arte y la relación público-artista (Pini, 2005). Se tiene entonces el caldo de cultivo de lo que dos décadas después propiciaría que la institución del arte no pudiera ser entendida solamente en términos espaciales, pues se estaba convirtiendo en una “red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades” (Foster, 2001a, p. 189). Del mismo modo, se empezó a pretender que los observadores de las obras fueran sujetos marcados por la diferencia étnica, económica, social, entre otros, con el supuesto de ampliar el espectro de espectadores que tenían acceso al trabajo de los artistas.

Es por esto que se puede decir que los artistas latinoamericanos de la época tomaron un distanciamiento con las preocupaciones artísticas europeas y estadounidenses, por ser consideradas tautológicas: las discusiones en torno a qué se consideraba arte y cómo una obra

se enmarca en la historia ya habían pasado a un segundo plano en este contexto desde finales de los años cincuenta; ahora el punto de referencia era la subjetivación de la práctica del arte, en la búsqueda por alcanzar una distancia racional con el espectador de la obra, por lo que las apuestas políticas de los artistas se fueron localizando, atendiendo al contexto en el que se generaban. Respecto al caso latinoamericano, la crítica de arte Marta Traba (1956) manifiesta que

Mientras los artistas europeos contemporáneos están resolviendo el problema de una estética nueva y combaten por ella en pleno campo del conocimiento, la batalla de los latinoamericanos se despliega en una tierra mucho menos pura, llena de trampas y de accidentes, tan complicada como la propia geografía continental (p. 1).

### *1.3. Los giros del arte en Colombia*

En el caso particular de Colombia, los antecedentes del arte contemporáneo estuvieron marcados por el arte moderno de la primera mitad del siglo XX, cuyo correlato, según el artista plástico Rubén Yepes (2011), es el proyecto gubernamental modernizante del Estado-nación dividido en liberales y conservadores, que oscilaron “entre el intento de construcción de una identidad local y la ‘puesta al día’ respecto del relato ‘universal’ del arte” (p. 15), por lo que el arte debía ser esencialmente instrumental a las demandas políticas del Estado; es así como, para la época “más que poder hablarse de arte político, de lo que habría que hablar es de politización del discurso estético” (p. 16).

En este contexto, Yepes (2011) reconoce tres momentos neurálgicos que se dieron en el proceso de consolidación del arte moderno en Colombia. El primero, está marcado por Andrés de Santa María, quien es reconocido como el artista que trae al país las discusiones centrales del arte europeo, las cuales estaban dispuestas a arraigar las formas culturales burguesas. El segundo, se da por movimientos como el grupo Bachué en Bogotá y el creado por Pedro Nel Gómez en Medellín -los pedronelistas-, quienes fundamentaron los cimientos de una búsqueda por la constitución de una identidad artística local, con preocupaciones sobre las tradiciones y las realidades sociales del país, cuyo trabajo, en muchas ocasiones,

figuró como contrario a las buenas maneras y costumbres. El tercero, es el surgimiento de la pintura abstracta en el país, con precursores como Marco Ospina, Eduardo Ramírez Villamizar y Guillermo Wiedemann, quienes consciente o inconscientemente, crearon una separación entre el arte y su referente, pretendiendo distinguir de manera definitiva el arte de la política.

Es importante precisar que, aunque se haga una mención a la pretensión de separar el arte de la política, no se está hablando ingenuamente de un arte a-político, sino que, como bien señala Yepes (2011), “lo que se revela es que, a pesar de los relatos universalizantes del arte moderno y de la aparente mudez de los artistas modernos colombianos respecto del poder, no hubo en realidad separación entre política y estética” (p. 28): en el caso de Santa María, su obra se corresponde directamente con la búsqueda de la estabilidad política nacional mediante la concreción de los valores de la burguesía, teniendo como referente la modernidad clásica europea; por su parte, los pedronelistas participaron en una escena que los celebraba o los repudiaba según el sector político -liberal o conservador-; finalmente, el movimiento abstraccionista se facilitó por el impulso que el gobierno auspició a los jóvenes del momento y por posibilitar “la ‘puesta al día’ del arte colombiano con el relato ‘internacional’ del arte” (p. 29).

En la otra mitad del siglo XX el arte en Colombia pretendió ser testimonial, en contraposición al precedente del *arte como idea*, para dar cuenta de la realidad como un acto de rebelión, “fundamentalmente, de la violencia como una presencia constante con la cotidianidad del país” (Pini, 2005, p. 193). En los años sesenta fueron representativos los trabajos de Luis Ángel Rengifo, Augusto Rendón, Umberto Giangrandi, Clemencia Lucena, Nirma Zárate, Diego Arango y Luis Paz, entre otros (p. 182). A raíz de dicho cambio de perspectiva, en el país surgieron movimientos, o grupos de trabajo de artistas, como el *Taller 4 Rojo* en 1971, integrado principalmente por Nirma Zárate, Diego Arango, Carlos Granada y Umberto Giangrandi (p. 196), en el cual se definió que el objetivo del arte era servir al pueblo, superando la individualidad y buscando otras formas de expresión, para luchar contra el colonialismo cultural y realizar una crítica a los espacios institucionales como las bienales, los salones y las galerías. Lo anterior es una muestra de que, en palabras de la historiadora del arte Ivonne Pini, los trabajos de esta época “no reflexionaban entonces sobre el arte hablando en sí mismo sino sobre el contexto que lo generaba” (2005, p. 199).

A comienzos de los años ochenta la apuesta de los artistas colombianos se centró en analizar críticamente la realidad inmediata. En este contexto, se cuestionó la supuesta autonomía del arte, se planteó una nueva relación arte-vida, los trabajos artísticos se trasladaron a lugares públicos, hubo un cambio en cuanto a los materiales para realizar las instalaciones y se propuso un análisis más sutil de las interconexiones entre lo político y lo personal, en un intento por cuestionar la idea de que el arte político se debe apoyar en la racionalidad y generar una *cultura de la resistencia* (Pini, 2005).

Estas reflexiones del arte contemporáneo que se trazaron desde los años cincuenta en Colombia -respondiendo en un principio a discusiones internacionales generadas en Estados Unidos y varios países de Europa-, son los antecedentes que marcaron la politización del arte como un problema ético, más que de contenido, en la contemporaneidad.

Actualmente, al arte se le exige, y se exige a sí mismo, el papel de ser fuente histórica de lo que ha sido el conflicto armado en el país, atribuyéndosele además una relación con la labor pedagógica en lo que respecta a la tensión entre el pasado y el presente, en términos de reivindicación política (Ordoñez, 2013); o bien, se le reconoce como el único canal de representación de lo irrepresentable “ante el panorama desolador de una violencia crónica que no termina de pasar (...) evitando la dramatización y la estetización de las víctimas y de los perpetradores” (Uribe, 2011, p. 5).

Es así como el trabajo de Doris Salcedo (Shibboleth, 2007; Fragmentos, 2018; Quebrantos, 2019; entre otros), Clemencia Echeverri (Treno, 2007; Supervivencias, 2012; Nóctulo, 2015; entre otros) y Juan Manuel Echavarría (Bocas de ceniza, 2005; Réquiem NN, 2006-2013; Silencios, 2010; entre otros) se han convertido en piezas testimoniales de la historia del país en los últimos años.

Finalmente, respecto a los giros artísticos mencionados anteriormente, es pertinente traer a colación que, según el sociólogo Elkin Rubiano (2015), así como la historiadora del arte Margarita Malagón reconoce una transformación en el arte colombiano a finales de los ochenta, en el que el arte aparece como *presencia indéxica* -porque son presencias que construyen una realidad que es confrontada por el espectador, mediante objetos que son signos indicativos de actividades humanas-, desde el año 2000 se da un giro nuevo en el que el arte se asume como *curación simbólica*, con el que se pretende reconfigurar el lazo social

comunitario, teniendo como nociones centrales las categorías de víctima, testigo, memoria y reparación simbólica (p. 2).

Resulta también sugerente la periodización que expone Rubiano (2015, p. 1), propuesta por Álvaro Medina como curador de la exposición *Arte y violencia en Colombia desde 1948* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá [MAMBO], en el cual se categorizó en tres períodos la producción artística referida a la violencia en el país: Bipartidistas (desde 1947), Revolucionaria (desde 1959, en el auge del Movimiento Obrero Estudiantil y Campesino- MOEC) y la Narcotizada (desde 1985).

Es evidente que la forma en la que el arte se ha insertado en el devenir histórico del país ha hablado más sobre el contexto que lo genera, que de lo que este en sí mismo podría pretender; sobre esto, la artista Luisa Ordóñez manifiesta que “tanto en el montaje curatorial como en el montaje histórico escrito se establecen dentro del arte colombiano relaciones paradójicas, tensas pero inevitables, en las que el pasado del conflicto entra en tensión con el ahora” (p. 236).

Después de presentar estos antecedentes, se puede notar que los distintos movimientos del arte enunciados a nivel internacional y nacional, responden a una búsqueda por dotar sus procesos creativos de un componente crítico que se politiza de acuerdo al contexto y la época en el que sean leídos. Si bien las formas de enunciación en muchas ocasiones no son equiparables entre sí, es evidente que guardan relación por su carácter contrahegemónico, entendido como *lo político* interpelando a *la política*, no con la intención de negociar para el consenso, sino para expandir las posibilidades múltiples de existencia y de aparición en la esfera pública de formas de vida recurrentemente vulneradas. Al ser esta búsqueda un ejercicio contextual, se hace necesario entenderlo bajo lógicas concretas que, si bien no son del todo aisladas, sí presentan particularidades que hacen que se deban entender como *casos* para aproximarse a estos en su complejidad.

## **CAPÍTULO 2. POLITIZACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN MEDELLÍN: EL CASO DE FUNDACIÓN CASA TRES PATIOS**

El arte es un fenómeno social que, en su papel de representar, devela relaciones de poder que aportan a la comprensión de hechos específicos de la violencia y de la política en el país. Como consecuencia de un proceso de reflexión histórica constituido por diversas tendencias, los artistas han dejado de considerar su trabajo como parte de un sistema autónomo o aislado, partiendo de un ejercicio auto reflexivo, que desembocó en una demanda por parte del resto de la sociedad para que el arte fuera de la mano con acciones de militancia y compromiso con la búsqueda de la justicia social, convirtiéndose actualmente en una disposición más activa y consciente. Este panorama, del cual no es ajeno el arte en Colombia, presenta a la actividad artística como transversal a los fenómenos sociales masivos como la violencia, la guerra, e incluso a los medios de comunicación: “lo que nos deben los medios de comunicación ha sido documentado por los artistas” (Ordóñez, 2013, p. 234).

Como parte de una tendencia ligada a replanteamientos de su labor, el artista ha asumido una labor etnográfica (Foster, 2001a), es decir, ahora el arte no se resigna con habitar dentro de los museos o las galerías, sino que desplaza su accionar a otros lugares que tradicionalmente no habían sido su centro, en busca de *otredades* con las cuales comprometerse, más allá de las representaciones intra estéticas que antes fueron su énfasis - si bien no fuera algo absoluto o totalizante- consciente o inconscientemente. No sobra añadir

que esta búsqueda de otredades en ocasiones ha sido moralmente gris ya que, si bien se ha buscado romper con formas tradicionales de representación, también ha habido algo de exotización de la pobreza, de la miseria y de otras condiciones de vulnerabilidad humana.

Teniendo en cuenta lo anterior como punto de referencia, el presente capítulo tiene un carácter descriptivo y expone el estudio de caso en la casa de arte contemporáneo Fundación Casa Tres Patios (C3P), que desarrollé entre los meses de septiembre del 2019 a marzo del 2020, con el ánimo de poner en interlocución y en el foco del análisis las tres fases del proceso artístico-político contemporáneo: preparación, creación y resultado. Abordé este proceso desde los tres actores sociales concernientes: institución, artista y comunidad, lo cual surge por el interés de establecer una aproximación inicial -en el marco de un proceso investigativo más amplio- sobre las motivaciones que tienen los artistas contemporáneos en Medellín de politizar sus trabajos y preguntarse por los *otros* que se presentan en su contexto de ciudad, siguiendo el legado de los artistas que han transversalizado sus procesos creativos con preguntas que pretendían ser críticas en relación con la sociedad en la que estaban inmersos.

En primer lugar, haré un recuento histórico de la forma en la que Casa Tres Patios se constituyó como un centro para la creación artística contemporánea en la ciudad, teniendo en cuenta sus objetivos, sus programas, sus enfoques y sus ejes de pensamiento. En segundo lugar, presentaré la descripción del trabajo de campo, aportando datos sobre la cantidad de entrevistas, a quiénes y cómo se hicieron, una caracterización de los eventos que se llevaron a cabo en el marco de dicho trabajo y de las formas en las que acompañé los procesos de la Fundación como investigadora-practicante.

### ***2.1. Fundación Casa Tres Patios y arte contemporáneo en Medellín***

La casa de arte contemporáneo Fundación Casa Tres Patios [C3P] fue fundada por Tony Evanko –su actual director-, Sonia Sequeda y Santiago Vélez en 2006. Actualmente es definida como “un centro de pensamiento social, en el que, a través del arte y los tres ejes de Pensamiento, Pedagogía y Práctica, abordamos y promocionamos la justicia social” (T. Evanko, comunicación personal, 5 de diciembre del 2019). Sin embargo, el objetivo inicial de la Fundación era ser un laboratorio, espacio alternativo y lugar de exhibición para que los



artistas locales experimentaran y socializaran los resultados de sus procesos creativos (C3P, s.f., a).

Debido a la falta de posibilidades de intercambios culturales entre miembros de la comunidad artística y a la falta de plataformas para el desarrollo de trabajos creativos no convencionales en la ciudad, el lugar se fue consolidando desde el año 2011 como un centro de arte contemporáneo sin ánimo de lucro, que mediante un enfoque crítico-constructivo, que posibilita el desarrollo de residencias artísticas articuladas con estrategias pedagógicas, en un circuito que incluye a artistas, a estudiantes y al público en general (C3P, s.f., a).

En el año 2012, C3P, invitada por la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín, formuló un proyecto inicial para transformar el enfoque metodológico de la Red de Artes Visuales de Medellín [RAV], con el objetivo de que el programa pasara de estar enfocado en las técnicas artísticas, a centrarse en desarrollar reflexiones sobre la ciudadanía, “y así llegó la expansión de una nueva etapa: la realización de la propuesta pedagógica que se materializa a través de los *Laboratorios Comunes de Creación* [LCC], los cuales se han llevado a cabo hasta la actualidad” (C3P, s.f., a).

Los LCC configuran uno de los dos modelos pedagógicos que tiene la Fundación, siendo el otro el de los Laboratorios de Desaprendizaje [LD]. Los primeros, “son Laboratorios que tienen un público mucho más abierto y unas actividades muy básicas de diagnóstico, proyección, acción y evaluación” (C. Aristizábal, Comunicación personal, 5 de noviembre del 2019), siendo estas últimas las etapas de la metodología que ha desarrollado la Fundación para trabajar con la comunidad que se involucra. Los segundos, los LD,

trabajan con personas cuyo quehacer tiene que ver con prácticas pedagógicas y lo que buscan es deconstruir, desaprender algo que ya está instaurado dentro de las prácticas como tal, entonces es un espacio para cuestionar, para dialogar, para ver cómo se han sentido unos y cómo nos hemos sentido otros, cómo podemos interactuar entre las prácticas (C. Aristizábal, comunicación personal, 5 de noviembre del 2019).

Ambas prácticas artístico-pedagógicas resultan interesantes para C3P, porque resaltan las prácticas artísticas como práctica pedagógica y social, siendo este entendido como el potencial diferenciador de la Fundación respecto a otras del mismo sector cultural en la ciudad, teniendo en cuenta que la intención de ambos modelos se basa en

formar ciudadanía crítica (...). Siempre pensamos en que la pedagogía tiene que girar en torno a la pregunta, a la posibilidad de cuestionar todo, todo el tiempo y construir desde lo

cuestionado, ese es un eje fundamental cuando hablamos de pedagogía en C3P. Siempre formar ciudadanos críticos, que logran incidir en la sociedad desde la pregunta, desde cuestionar lo establecido (C. Aristizábal, Comunicación personal, 5 de noviembre del 2019). De este modo, C3P aparece como un espacio en el que convergen personas que denominan su trabajo como *artístico-pedagógico*, como un medio para la justicia social, desde un enfoque transdisciplinario que “combina prácticas artísticas, pedagogía, teoría del arte, ciencias sociales y la filosofía, para estimular nuevas preguntas y respuestas que aborden los temas culturales, urbanos y sociales más importantes de los tiempos en que vivimos” (C3P, s.f., b), con intereses a cerca del estudio de temáticas que problematicen las estructuras sociales, económicas, ambientales, gubernamentales, etc., que afectan a las personas a nivel individual y global (C3P, s.f., a).

Cabe mencionar que en su trayectoria han contado con colaboradores o cooperantes como la Universidad de Antioquia, el Ministerio de Cultura, la Alcaldía de Medellín, el Museo de Antioquia, el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, la Fundación Fraternidad Medellín, la Fundación DOEN, el Arts Collaboratory, Hivos, ArtEDU Stiftung, la Fundación Ayuda, la Fundación Universitaria Bellas Artes, Un/loquer, el Laboratorio del Espíritu, FLORA, PLATOHEDRO y la Fundación Arteria. Esto hace evidente que establecen alianzas con instituciones públicas y privadas, nacionales e internacionales, gubernamentales y no-gubernamentales que se inscriben en el sector artístico principalmente, por lo que hay una apertura a distintas formas de entender las prácticas artísticas, articulando intenciones creativas con académicas e institucionales.

Según el Informe de Gestión del año 2017 (C3P, 2017), se manifiesta que como uno de los *objetivos culturales* de C3P está

Promover la cultura y el desarrollo de la sociedad a través de la integración de la investigación, la pedagogía y las prácticas artísticas contemporáneas y servir como punto de encuentro y enseñanza que giren en torno a intercambios entre artistas, académicos y otros actores culturales y sociales, disciplinas y saberes reunidos bajo un contexto cultural para el beneficio de la sociedad (p. 4).

Para lograr esto, las prácticas artísticas que se desarrollan en C3P se dividen en tres ejes. El primero es el *eje de pensamiento*, que tiene como propósito recopilar datos para generar y difundir conocimiento. El segundo es el *eje de pedagogía*, cuya acción robusta en un principio estaba en la articulación con la Red de Artes Visuales de Medellín, y se constituía

como un espacio para la formación creativa de personas entre los 8 y los 18 años en las zonas urbanas y rurales de la ciudad, y desde el Laboratorio Común de Creación para Buen Comienzo, tenía el fin de generar reflexiones sobre su territorio en las familias con niños de la primera infancia-; actualmente, este eje se alimenta de los dos modelos pedagógicos anteriormente expuestos. Por último, el tercero es el *eje de práctica*, que cuenta con las residencias artísticas<sup>2</sup>, las prácticas pedagógicas, las experiencias del CuBo.X<sup>3</sup> y los conversatorios, talleres y demás eventos que se derivan de estos procesos (C3P, 2017, pp. 10-33).

Desde el año 2018 se empezó a implementar un programa de gestión general que aporta estructura a los programas y proyectos de la Fundación, el cual fue denominado *Nuevas relaciones con el capital: Conocimiento, poder y paz*. Dentro de sus principales objetivos, se propuso promover la justicia social mediante el arte y la pedagogía, permitiendo entender la relación de la práctica artística social con otras áreas del conocimiento a través de un enfoque interdisciplinario que se fundamenta en tres proyectos: *Knowledge as Power* [KP], *Working the Commons* [WC] y *Social Practice Institute* [SPI]. La primera línea recoge proyectos de corta duración y busca generar conocimiento teórico que defina y genere alternativas a procesos que incrementan la injusticia social. La segunda línea abarca proyectos de corta, mediana y larga duración que generen herramientas para fortalecer las capacidades de colectivos artísticos y de cualquier otra índole que le apuesten al trabajo por la justicia social. La tercera línea contempla procesos de mediana y larga duración que se propongan experimentar, desde propuestas artísticas y metodologías replicables en otras organizaciones, para generar modelos alternativos de organización social (Equipo C3P, comunicación personal, 2 de septiembre del 2019).

---

<sup>2</sup> En el marco de las residencias artísticas, desde el área de curaduría se invita a artistas nacionales e internacionales para hacer una pasantía en la que desarrollen un proyecto artístico-social en la ciudad. Este llamado se hace a través de una convocatoria o mediante la selección de prácticas artísticas de personas que ya tengan en desarrollo un trabajo con grupos poblacionales específicos (A. Camacho, comunicación personal, 20 de diciembre del 2019).

<sup>3</sup> El CuBo.X es un espacio de residencias locales dirigidas a artistas y académicos que se articulen con el tema de la investigación curatorial del momento, con el propósito de promover la experimentación, la creatividad y el pensamiento crítico en un período de dos meses, en el que C3P pone a disposición los recursos de la casa y la capacidad de gestión para la articulación con otros procesos que se desarrollan en la ciudad simultáneamente. Recuperado de <https://www.casatrespacios.org/cubo-x-residencias-locales>

Casa Tres Patios es entonces un centro de pensamiento contemporáneo que entiende el arte como práctica social, que trabaja articuladamente con instituciones públicas y privadas nacionales e internacionales, a través de programas y proyectos artístico-pedagógicos, por medio de modelos como los Laboratorios Comunes de Creación, los Laboratorios de Desaprendizaje, las residencias artísticas y las demás actividades que se deriven del *School for Common Living*.

## **2.2. Estudio de caso antropológico en Fundación Casa Tres Patios**

La búsqueda de la presente investigación por analizar el arte contemporáneo de la ciudad como un medio para la acción política, parte de un enfoque que entiende el arte como un *sistema cultural*, en el sentido que fija Clifford Geertz (1983), como presenté en el capítulo anterior. Por lo tanto, todos los datos que recogí en mi fase de trabajo de campo y las decisiones metodológicas que se presentan, estarán en función de decir *algo más* sobre el contexto y los sujetos con los que trabajé, tomando a la Fundación Casa Tres Patios como mi estudio de caso.

Durante la fase académica de Diseño de Proyectos, empecé el trabajo de campo en C3P. Tomando como base una interlocución inicial en la entrevista que me hicieron para comenzar como practicante académica, pude aclarar un poco más los objetivos de este centro de arte contemporáneo. Esto me permitió expandir una pregunta inicial por la relación entre el duelo y el arte, hacia una indagación más abierta por las acciones políticas del arte contemporáneo en la ciudad de Medellín.

Las prácticas académicas se concretaron para desarrollarse en un tiempo estimado de cinco o seis meses -por lo tanto, abarcaron también parte de la fase de Trabajo de Grado I-. Pensé en este formato de trabajo de campo con el ánimo de establecer una relación directa con mis sujetos de estudio y de entenderlos en sus propios contextos, atendiendo al enfoque *etnometodológico* que expone Rosana Guber (2011).

Paralelamente al cumplimiento de las tareas como practicante académica, puse en marcha la utilización de los métodos y técnicas que planteé en el marco metodológico de mi anteproyecto: la observación participante, las entrevistas semi-estructuradas y la asistencia a

eventos de divulgación académica. Toda la información ha sido registrada en el diario de campo que utilicé desde que empecé la búsqueda bibliográfica, en el que fui estableciendo relaciones entre las prácticas que se iban llevando a cabo como parte de la programación de C3P.

En primer lugar, la observación participante transversalizó toda mi instancia en C3P, especialmente en las reuniones de equipo y en los espacios de socialización con público externo. Las reuniones de equipo, como espacios de socialización interna, me permitieron hacerme un panorama de cómo van trabajando las personas encargadas de las diferentes áreas de la Fundación (administración, dirección, curaduría y coordinaciones) y de cómo se preparan las actividades; además de que este es el espacio en el que los artistas que vienen a la Casa presentan sus portafolios, lo que me permite hacer una caracterización inicial y un seguimiento directo de sus procesos creativos.

Por su parte, los eventos que plantean los artistas en residencia y la Fundación como tal, son los espacios de socialización externa. De estos estuve presente en veinte eventos ligados a las prácticas artísticas y pedagógicas de los artistas, en el *II Seminario Sospechas de Mundos Distintos*, organizado por la institución, y en la fase de diseño y ejecución de un LCC con adolescentes entre trece y diecisiete años de una institución del barrio Prado Centro. En estos eventos registré en mi diario de campo elementos EMIC y ETIC que me permitieron hacer triangulaciones para presentar un relato polifónico, que pretende poner en paralelo lo que manifiestan quienes participan en los eventos con lo que yo puedo inferir, teniendo en cuenta los objetivos de mi investigación.

En segundo lugar, he realizado veinte entrevistas semi-estructuradas, que he sistematizado en una tabla de Excel, distribuidas de la siguiente manera: tres a miembros del equipo base de C3P -la curadora, la coordinadora de gestión de proyectos y el director-, cinco a personas que se articulan a los procesos creativos y pedagógicos que se desarrollan en la Fundación, y doce a los artistas que estuvieron en residencia en el período de septiembre a diciembre del 2019. En estas entrevistas he encontrado la posibilidad de agrupar por categorías ordenadoras y analíticas recurrencias en los discursos de mis sujetos de estudio - artistas, comunidad e institución- relacionados con los objetivos específicos de mi investigación.

Es así como, buscando entender la forma en la que definen sus propios procesos creativos los artistas contemporáneos que trabajan en Medellín, pude identificar agrupaciones de acuerdo con las justificaciones y las formas en las que los artistas enuncian sus acciones, por lo que he podido establecer relaciones entre prácticas artísticas que aparentemente están aisladas por los temas que las congregan, pero que se terminan encontrando por el objetivo y las formas en las que politizan sus procesos con otras personas. Esta forma de proceder me ha permitido poner el acento en los puntos de llegada, más que en los puntos de partida, aclarando que por *punto de llegada* no entiendo un producto terminado, sino el objetivo que persiguen las actividades que se realizan en el camino a construir un producto final al que casi nunca se llega, porque se entiende el arte como un proceso o un motor de activación y activismo que siempre deja preguntas abiertas y no concluye.

También encontré parcialmente que, por la plasticidad de sus técnicas y con el interés de asumir un compromiso político -más allá de los trabajos objetuales, tradicionales del arte-, ha habido un giro hacia apuestas metodológicas propias para que esta *labor etnográfica* no sea mera apropiación de las formas en las que proceden los enfoques de otras disciplinas, identificando además que las necesidades concretas del arte desbordan las metodologías etnográficas que se manejan en las ciencias sociales, por ejemplo.

En estos casos, el arte se ha politizado también desde la forma en la que va irrumpiendo en escenarios aparentemente rígidos, en cuanto al uso de lenguajes formales y tradicionales, que derivan en la afonía para comunicar circunstancias comunicables. Este es, por ejemplo, el caso de una audiencia de la Justicia Especial para la Paz [JEP] llevada a cabo entre el 8 y 9 de octubre del 2019, en la que un artista residente del colectivo Polinizaciones La Colmena estuvo acompañando el performance de denuncia que hicieron las víctimas de desapariciones forzadas durante el conflicto armado del país en zonas inundadas por el proyecto Hidroituango, lo que puso en evidencia la capacidad de comunicación que brinda el arte cuando la realidad necesita ser convertida en ficción para aprehenderse (Das, 2008, p. 346).

En cuanto al objetivo de indagar por las motivaciones que tienen las personas vulnerables de la ciudad para articularse con los procesos de los artistas, tuve dificultades

para abordarlos en entrevistas, dado que algunos manifestaron no querer sentirse sujetos de estudio. Es por eso que, la mayoría de la información que tengo al respecto, la he obtenido apelando a la observación participante que registro en mi diario de campo, es decir, ha sido en su mayoría información ETIC que respeta las posturas y las condiciones de confidencialidad que han sido demandadas por el contexto. Sin embargo, las cinco entrevistas que realicé cuando fue pertinente, me permiten ver algunas formas en las que las personas se articularon, la importancia que le encontraron a su participación y los aprendizajes que les quedaron después de estar haciendo parte de un proceso creativo.

En la mayoría de estas entrevistas he podido notar que las valoraciones han estado encaminadas hacia la expresión de la satisfacción de un interés concreto que está unido a las vivencias cotidianas de estas personas, por lo que la participación se hizo desde la experiencia, mas no desde la técnica o la especialización en cierta área; en varios casos la búsqueda fue por formar comunidad con personas afines, más que por solamente aprender algo nuevo, a veces la motivación era más comunitaria-asamblearia que por un interés formativo.

Por último, en la búsqueda por develar las formas en las que C3P se convierte en un centro para la acción política en Medellín, encontré en las entrevistas que en este estudio de caso hay dos puntos potenciales para lograrlo: las prácticas artísticas y las prácticas pedagógicas, que, aunque han sido trabajadas desarticuladamente, comparten el objetivo común de trabajar por la justicia social. En ese mismo sentido, encontré más operativa la categoría de *práctica social* que la de *acción política* propuesta en mi marco teórico, debido a que desde la Fundación el arte se concibe más como práctica que como acción, al ser este primer término entendido como un proceso, no tanto como un fin; no obstante, he decidido seguirla utilizando porque considero que esta última puede englobar eficazmente a la primera, en el sentido de que la práctica está constituida por un conjunto de acciones.

Pude ir identificando que las personas del equipo base de C3P tienen un interés recurrente por valorar sus proyectos como pertinentes y contextualizados con las necesidades propias de la ciudad, y que la búsqueda de politización de sus programas está encaminada a una pretensión horizontal, en la que las personas con las que se articulan generen sus propias

maneras de hacerle frente a la injusticia<sup>4</sup>, mediante cuestionamientos críticos que permiten entenderla como la distribución desigual de las condiciones necesarias para el buen vivir, definidas según el grupo social del que se hable, no como un marco general y uniforme.

La información recolectada me permitió, en esta fase de trabajo de campo y prácticas académicas, ahondar particularmente en el tríptico que conforma mis sujetos de estudio - artistas, comunidad e institución-, a la vez que ir estableciendo relaciones entre los relatos recogidos y las indagaciones teóricas previas a esta fase investigativa, para posteriormente desarrollar una discusión teórica sobre el arte contemporáneo de la ciudad como *sistema cultural* que siempre es dicente y diagnóstico del contexto en el que se enmarca.

---

<sup>4</sup> Esta definición de injusticia parte de una elaboración propia a partir de la experiencia en campo, ya que al interior de la Fundación es una categoría abierta, revisitada en cada proceso.



### **CAPÍTULO 3. ARTE CONTEMPORÁNEO POLITIZADO Y SISTEMA CULTURAL EN MEDELLÍN**

Entender el arte como *sistema cultural* implica considerarlo contextualmente para entender cómo se deriva en los demás componentes de la vida social. Teniendo en cuenta que gran parte de *lo cultural* está constituido y normado por las interacciones entre *la política* y *lo político*, se hace necesario indagar por las formas en las que el arte contemporáneo se contempla y deviene en acciones por parte de los actores de cada una de estas esferas.

En la ciudad de Medellín, desde un marco oficial, la cultura ha estado ligada a las políticas de planeamiento urbano en términos de formación y convivencia, como mecanismo de equidad e inclusión y como estrategia de competitividad urbana (Duque, 2015). En estos términos, el conglomerado de prácticas que se pueden entender como *culturales*, pasaron a ser herramientas pedagógicas y turísticas para la reconstrucción de imaginarios colectivos, locales y globales, en el contexto de una ciudad que buscaba dejar atrás un pasado marcado por el narcotráfico y el conflicto armado. De este modo, el arte –en términos amplios- fue una especie de embellecedor del paisaje urbano fisurado, que ahora se podía consumir y revitalizar a través de *la cultura*.

Por otro lado, existe en la ciudad también un amplio conglomerado de prácticas artísticas populares que se otorgan a sí mismas la función de dinamizar procesos activistas con grupos de personas vulnerables. Tanto los individuos como las instituciones que desarrollan este tipo de estrategias de activación social, suelen tener intereses concretos ligados a planteamientos ideológicos como medio para inyectarle un sentido crítico a su quehacer. Debido a esto, estas prácticas demandan un acento importante en la forma en la que se establecen puentes entre artistas y comunidad, por lo que cada caso es particular y no hay una ruta general para llevar a cabo acciones con este sentido. También cabe mencionar que estos procesos han tendido a estar cada vez más inmersos en las formas cotidianas de desempeñarse en sociedad, por eso, más que actividades son prácticas.

Dado este panorama de las formas en las que es entendido formalmente el arte, y las posibles maneras en las que busca entenderse a sí mismo desde la acción, en el presente capítulo presentaré las formas en las que los artistas contemporáneos residentes en Casa Tres Patios definen su trabajo en la ciudad y los mecanismos de acción que emplean para que este se politice. Seguidamente, expondré las razones que tienen personas vulnerables para ligarse a estos procesos, de acuerdo con sus formas de enunciación y con los sentidos que le encuentran al hecho de ligar su activismo a una práctica artística. Finalmente, presentaré una discusión más amplia en términos de ciudad, para dar cuenta de las formas en las que la Fundación se reformula para seguir siendo vigente en este contexto, teniendo en cuenta las formas en las que la administración local potencializa a la vez que constriñe la existencia de este tipo de *centros culturales*.

### **3.1. ¿Cómo se entiende el arte politizado a sí mismo en la ciudad?**

Durante la fase de trabajo de campo en Fundación Casa Tres Patios, estuve acompañando once procesos artísticos que se llevaron a cabo en el marco de las residencias del programa *School for Common Living*, adscritas principalmente a la línea del *Social Practice Institute*, sin que esto signifique que hayan estado desarticuladas a las otras dos líneas –*Knowledge as Power* y *Working the Commons*–, descritas anteriormente. En estas participaron artistas locales, nacionales e internacionales entre septiembre y diciembre del 2019, quienes desarrollaron, en un período máximo de seis semanas, diversas prácticas de experimentación, generación de conocimiento, organización comunitaria y creación colectiva, bajo la premisa del arte como *práctica social*. Si bien dichas prácticas no guardaban una relación directa entre ellas, ni había una línea de continuidad entre un proceso y el otro, existieron temas generales que permiten agruparlas de acuerdo con sus búsquedas, las personas con las que se articularon o los puntos de partida desde donde exploraron sus preguntas.

De acuerdo con esto, las indagaciones alrededor del género y las problematizaciones sobre lo que significa habitar en una sociedad heteropatriarcal, siendo leída socialmente como mujer o persona no-binaria, son un bloque significativo en relación a la pregunta por cómo el arte se entiende a sí mismo cuando actúa como medio para la acción política feminista y de las disidencias sexuales. Por otro lado, se encuentran las búsquedas que parten de

cuestionamientos a las dinámicas cotidianas de la vida en la ciudad, en relación con el conflicto, el activismo, el consumo y las mismas respuestas del *arte urbano* ante estos fenómenos. Por último, están las prácticas artísticas que abordan temas relacionados con problemáticas rurales, o que intentan establecer vínculos entre el campo y la ciudad, en aras de realizar acercamientos y reconocimientos a otras formas de habitar el mundo en medio de la urbanización imperante.

En relación con lo anterior, cuatro de las once prácticas artísticas mencionadas se enmarcan en el primer subgrupo, que a su vez puedo agrupar en otras dos categorías: *Prácticas de arte político feminista* y *Prácticas de arte político queer*. En la primera categoría se encuentran los trabajos de Julieth Morales [Cauca, Colombia] y de Andrea Zúñiga Delgado [Caldas, Colombia]; mientras que en la segunda están las prácticas de PachaQueer [Quito, Ecuador] y de Matilde Guerrero [Bogotá, Colombia]. En el segundo bloque, que denominaré *Prácticas de arte político urbano*, se encuentran las residencias de Juan David Quintero Arbeláez [Bogotá, Colombia], The Fire Theory [San Salvador, El Salvador], Natalia Gil [Medellín, Colombia] y Dotorhy Spencer [Londres, Inglaterra]. Del tercer bloque, nombrado *Prácticas de arte político ruralizado*, hacen parte los trabajos de Luis Fernando Peñuela [Bogotá, Colombia], Polinizaciones La Colmena [Colombia] y León Felipe Jiménez [Bogotá, Colombia].

A continuación, describiré en qué consiste el trabajo general de cada artista y la práctica en particular que desarrolló en Casa Tres Patios, para finalmente hacer entrecruces con hallazgos teóricos que permitan la discusión en torno a las formas en las que estas personas entienden sus procesos creativos.

### **3.1.1. Prácticas de arte político feminista**

*El arte feminista no es ni un estilo ni un movimiento, sino un sistema de valores, una estrategia revolucionaria, una forma de vida.*

Lucy R. Lippard

El movimiento feminista colombiano se ha configurado ampliamente como un espacio convergente y divergente que se construye desde la diversidad. Según la socióloga Ana María

Castro (2019), este movimiento “policéntrico, heterogéneo, multifacético y polifónico”, contempla múltiples ámbitos sociales, culturales y políticos, siendo entonces un “campo discursivo disputando no solo lo que considera como tradicionalmente político sino dando batallas culturales relacionadas con sentidos y significados” (p. 108). Del mismo modo, la autora plantea que, desde los años sesenta, las artistas que han politizado su trabajo enunciándose desde el feminismo, han tendido a “cuestionar la identidad, fomentar la crítica social y la subversión del género” (Castro, 2017, p. 247), hablando desde lugares alternativos que recuperan la sensibilidad y le brindan protagonismo al cuerpo para visibilizar la movilidad de “las fronteras impuestas entre lo cultural y lo natural, lo personal y lo político, lo privado y lo público, lo objetivo y lo subjetivo, la ciencia y el arte, el deseo y el lenguaje” (p. 247).

Resulta también pertinente enunciar que, según la historiadora del arte Griselda Pollock (2001), el feminismo, en su encuentro con el *canon del arte*, se puede entender bajo tres posturas. La primera lo entiende como *estructura de exclusión*, con una omisión consciente de las mujeres en la historia del arte, teniendo prejuicios sobre el género, siendo sexista y androcéntrica. La segunda postura entiende el canon como *estructura de subordinación y dominio*, que menosprecia cualquier tipo de producción relacionada con las mujeres o las elaboraciones de ciertas obras feminizadas, como las que tienen que ver con la cerámica y el tejido. La tercera postura asume el canon como *estrategia discursiva que reproduce la diferencia sexual*, acentuando la idea de *otredad* que se le asigna a lo femenino, por lo que se hace necesaria una deconstrucción radical del arte, puesto que su estructura de base es sexista.

De esta manera, *el arte como acción política feminista* pone en entredicho la idea del *arte como sistema social impermeable* y lo dota de una lectura que resignifica la dicotomía entre temas de discusión pública y temas de discusión íntima, que se han encontrado separadas por responder a un modo de organización política patriarcal en el que *lo masculino* se relaciona con lo público/cultural y *lo femenino* se asemeja con lo íntimo/natural<sup>5</sup> y, en ese

---

<sup>5</sup> Para ampliar la discusión sobre la dicotomía naturaleza/cultura como equivalencia de la dicotomía femenino/masculino, sugiero consultar Ortner, S. (1974). *Is female to male as nature is to culture?* En: Rosaldo, M. Z. & Lamphere, L. [eds]. *Woman, culture, and society* (pp. 68-87). Stanford University.

mismo orden de valores, lo primero releva lo segundo a un plano con poca importancia. Así mismo, reafirma que esta práctica artística como práctica cultural, es una construcción social que no *existe por sí misma*, sino que *es creada*, como discurso *generizado* [gendered] y *generizador* [en-gendering] (Pollock, 2001, p. 146), es decir, que está constituido y que constituye –mediante la reproducción de imaginarios- modos de existencia patriarcales. Esta lectura reconoce entonces que existe la posibilidad de movilidad de los símbolos que lo constituyen para hacer la producción artística más *pertinente y contundente* “en la búsqueda de construir conocimientos, concientización, denuncia y acción. Así, el arte deja de ser la forma y la política el contenido al relacionarse [de manera] estrecha, horizontal y correspondiente” (Castro, 2017, p. 248)<sup>6</sup>.

Para el presente apartado, es pertinente entender el arte como medio para la práctica feminista, más que arte feminista solamente. Así, el acento se pone en el proceso y las motivaciones de creación conjunta desde y con mujeres, más que en el producto resultante de la residencia.

*“Hilar, destejer y lavar los pensamientos”*

Julieth Morales es una artista plástica perteneciente a la comunidad indígena Misak -también llamados Guambianos-, ubicados principalmente en el departamento del Cauca, al suroccidente de Colombia. Desde muy temprana edad, se planteó la necesidad de salir a la ciudad y encontró en ir a la universidad la alternativa para ser otro tipo de mujer indígena, en busca de romper con el esquema tradicional de lo que significa ser una *buena mujer indígena*, impuesto de manera hereditaria tanto al interior de su comunidad, como por parte del resto de la nación que, además, reclama un deber ser a quien identifica como indígena. Durante su trayectoria, ha usado su cuerpo como instrumento transversal para hacer una crítica a los estereotipos que debe cumplir para tener aceptación en su comunidad, y han sido el performance, la serigrafía y el tejido las principales herramientas artísticas por medio de las

---

<sup>6</sup> Una de las respuestas al canon del arte desde la práctica artística feminista internacional es el *Feminist Art Program* [FAP], fundado en 1970 por la pintora Judy Chicago, como un proyecto colaborativo, educativo y experimental. Sobre su trayectoria se puede consultar West by Mindwest (s.f.). Feminist Art Program. Recuperado de: <https://mcachicago.org/Publications/Websites/West-By-Midwest/Research/Topics/Feminist-Art-Program>

cuales ha exteriorizado sus preguntas internas y se ha involucrado con otras personas, principalmente mujeres, ya sean de su comunidad o residentes en las ciudades.

La práctica artística de Morales a través del tejido permite entenderlo como un medio para dinamitar convenciones del grupo cultural a través de preguntas. Simbólicamente, tejer es una de las primeras actividades que debe aprender las niñas Misak, para que cuando llegue el momento de su menarquía, sepan hacer su *anaco* –traje femenino tradicional- y puedan ser presentadas en sociedad para contraer matrimonio. A través del tejido, también son las mujeres quienes transmiten el conocimiento de los lazos de parentesco de generación en generación, puesto que las líneas de colores que adornan el *anaco* tienen información sobre las veredas de origen y los lazos consanguíneos y por afinidad que se han dado en sus grupos familiares. El tejido es además el que marca la presencia de las mujeres cuando no tienen voz, por ejemplo, en las asambleas, donde, mientras el micrófono pasa de hombre a hombre para intervenir, el sonido de los husos de tejido se hace latente, porque es una actividad cotidiana que acompaña a las mujeres donde sea que vayan, como ejercicio de silencio cuando están solas y de conversación cuando tejen en compañía de otras, bajo el supuesto de que “hay un hilo de memoria que nos une” (J. Morales, comunicación personal, 10 de octubre del 2019).

Es por ello que, con la residencia artística en Casa Tres Patios denominada *Hilar, destejer y lavar los pensamientos*, llevada a cabo entre septiembre y octubre del 2019, Julieth Morales se propuso organizar talleres rituales de intercambio y conexión entre una indígena Misak y personas mestizas para “pensar en colectivo sobre la identidad de cada persona y cómo esta es determinada por aspectos históricos, culturales, sociales y políticos” (Casa Tres Patios, s.f., c). Los talleres consistieron en tres encuentros, en los que participaron principalmente mujeres de diversas edades y profesiones, invitadas por la artista para tejer, conversar, compartir el silencio y que cada una encuentre su propio sonido tejiendo, entendiendo este ejercicio como una forma de embobinar los pensamientos y reflexionar desde adentro sobre el mundo exterior.

Este proceso culminó con la exposición de los palos de chonto hilados por las participantes del taller, en una instalación en la que estos colgaban del techo, suspendidos en el medio a través de la lana, cuyo hilo llega hasta el piso, donde descansaba sustentado por

el tambor de lana de colores con el que se estaba haciendo el trabajo de hilar. También se podía apreciar la proyección de un video que recopilaba parte de la experiencia durante la residencia, en la que se observa a Julieth Morales usando su *anaco*, lavando en un río unos pensamientos escritos en papeles por las mujeres participantes, así como el ritual final en el que ellas mismas realizaban la acción de purificación con el agua, mientras se escuchaba de fondo el sonido generado por el acto de hilar.

Dicho esto, en cuanto a la pregunta por cómo entiende Morales su práctica artística, ella menciona que

Yo lo entiendo como una forma de activismo, porque siempre se trata como de poner una idea o una imagen que carga una historia, un pensamiento, un sentir y la idea es que eso detone muchas otras cosas. Casi nunca se habla como de una verdad absoluta, pero siempre se busca es como detonar algo: una conciencia, una reflexión, una discusión. La idea es pensar en que puede ser una forma de activismo, es activar a la comunidad también a reflexionar, a pensarse de manera crítica (J. Morales, comunicación personal, 17 de octubre del 2019).

De acuerdo con lo que plantea Morales, su arte es activista porque detona y activa una reflexión crítica en la comunidad. Al respecto, la doctora en estudios latinoamericanos Julia Antivilo (2013) menciona que el activismo de cualquier índole busca lograr libertades sociales, partiendo de una militancia constante, para subvertir un orden hegemónico y lograr su meta, con la base del “compromiso [en] poder mostrar cambios sociales por medio de la conciencia” (p. 311). Igualmente, la crítica de arte Lucy R. Lippard (2001) menciona que el arte se vuelve canal de reflexión cuando actúa como *chispa desmaterializada* y *acto de reconocimiento*, para catalizar todas las áreas de la vida “una vez que se separa del confinamiento cultural de la esfera del mercado”, ayudando a “sanear una sociedad alienada de sus fuerzas vitales” (p. 68) y reconoce el feminismo como un campo que ha creado modelos desde el arte para interactuar con la sociedad. Sobre estos cruces entre arte y activismo, Julieth Morales expone que

Lo bonito del arte es que empieza desde muy adentro, entonces uno empieza a preguntarse o a escarbarse desde adentro y es un proceso bastante largo, porque al comienzo no se entiende ni si quiera qué es lo que uno está haciendo y al final, pues termina uno armando este rompecabezas y termina haciendo una reflexión, no solo del individuo, sino de todo un colectivo y entonces es ahí donde uno se da cuenta de que, en mi caso, siempre se habla de

una mujer autónoma y que una mujer autónoma no es aquella que aprende un conocimiento para su esposo, como para una persona cercana o para sí misma, sino que tiene una responsabilidad colectiva, es decir, de toda una comunidad y que tiene una responsabilidad social-política. Entonces, el arte te permite pensar eso, empieza desde muy adentro, desde lo sensible de la persona, hasta lo colectivo y pues creo que de ahí puede trascender bastante, es mi pensamiento (J. Morales, comunicación personal, 17 de octubre del 2019).

Ante esto, se puede decir que el trabajo artístico-activista de Morales también puede ser entendido como lo que Lippard (2001) denomina un *arte interactivo*

Cierto arte se ha convertido en un catalizador o vehículo para el intercambio en igualdad entre culturas, ayudándonos a encontrar nuestros “yoes” múltiples en oposición a los estereotipos unidimensionales. Independientemente de la clase o la diferencia de oportunidades, todos escondemos múltiples identidades: filiaciones religiosas y políticas o su ausencia, un bagaje cultural y geográfico, un estado marital o parental, una ocupación, etc. El aprender a utilizar estas identidades múltiples y no solo llegar a conocernos a nosotros mismos, sino trabajar y participar de un modo afectivo y emotivo con las realidades de los otros, es una de las lecciones que puede ofrecer un arte interactivo (p. 69).

En este punto, este planteamiento me permite entender el proceso creativo de Julieth Morales como un proyecto político activista, interactivo y *agonista*, en los términos que propone Chantal Mouffe (2014). Esto se da porque pone en la esfera pública –en este caso, los espacios de socialización de la residencia-, una discusión en la que convergen diversas posturas –las de las mujeres participantes de su propuesta-, que generalmente son negadas por el orden de la política patriarcal -a través del silenciamiento de las voces femeninas y la asignación de roles género estáticos-, sin que esto tenga que llevar a un consenso uniformante; antes bien, se puede entender como un acercamiento intercultural que dialoga sin la pretensión de un punto de llegada o acuerdo. Esto tiene también repercusiones en las formas en las que la comunidad es asumida desde la labor de compromiso activista desde el arte

comunidad no significa entenderlo todo sobre el mundo y resolver todas las diferencias; significa aprender cómo trabajar dentro de las diferencias mientras estas cambian y se desarrollan. La conciencia crítica es un proceso de reconocimiento tanto de las limitaciones como de las posibilidades [...] necesitamos colaborar con aquellas personas cuyo pasado y



cuyo futuro no nos son familiares, rechazando la insidiosa noción de “diversidad” que simplemente neutraliza la diferencia. Empatía e intercambio son las palabras clave (Lippard, 2001, p. 69).

En definitiva, el diálogo intercultural propuesto en la residencia de Julieth Morales puso en escena dos elementos fundamentales de la acción política feminista. El primero fue el hecho de resignificar la práctica cotidiana del tejido en las mujeres Misak, como una práctica pública que marca la presencia femenina en espacios masculinizados. El segundo, fue concederle al tejido un espacio extra-cotidiano dentro de la cotidianidad de mujeres urbanas de Medellín, apelando a la práctica de tejer -que ha sido menospreciada en el *canon artístico* como actividad secundaria femenina- como excusa para sanar al exterior desde adentro, y a la estructura desde la individualidad. Finalmente, conviene traer de nuevo a colación a Lucy R. Lippard (2001) para terminar de demarcar este trabajo como uno basado en las relaciones:

El artista se convierte así 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 ve transformado en una práctica de diálogo e intercambio, en un proceso creativo que cataliza la reclamación y la reapropiación del “lugar”, la construcción de comunidad. Este imaginario de cooperación nos conduce así a lo que más tarde llamaremos “arte de relaciones” (p. 71).

*“Desafíos aleatorios para una rebeldía amorosa”*

Andrea Zúñiga Delgado es una artista que se desempeña en el campo de la educación y la mediación, teniendo al género como una línea transversal. Ella misma se define como “investigadora del amor desde una ética, una política y una estética feminista”, a quien le “interesa trabajar en procesos colaborativos, en obras participativas, en procesos pedagógicos y en procesos o proyectos editoriales” (A. Zúñiga Delgado, comunicación personal, 5 de diciembre del 2019). Su trabajo artístico transdisciplinario ha ido de la mano de reflexiones individuales sobre problemáticas sociales estructurales que repercuten en la forma en la que los individuos se relacionan entre sí, realizando trabajos colaborativos en torno a la sensibilidad, el diálogo y la reflexión crítica del amor, temática sobre la que desarrolla un *Kit Básico de Amorología Incendiaria*, definida como una investigación del amor que se

materializa a través de “una caja de herramientas conceptuales, rituales y metodológicas para detonar una revolución amorosa desde una ética y política feminista” (Casa Tres Patios, s.f., d).

Su residencia en Casa Tres Patios, llevada a cabo entre noviembre y diciembre del 2019, fue denominada *Desafíos aleatorios para una rebeldía amorosa. Laboratorio feminista de exploración, deconstrucción, desobediencia, reinención y hechicería amorosa*. Este proyecto hace parte de la investigación del amor anteriormente mencionada, y consistió en una serie de cuatro encuentros, a modo de laboratorio feminista, dirigido a quince personas interesadas en temas relacionados con el amor, la educación, la mediación, el activismo, o que se congregaran desde algún tipo de colectividad y que creyeran en el amor como un acto político. La convocatoria terminó reuniendo a mujeres y disidentes sexuales entre los veinte y los treinta años, ligadas casi todas al ámbito de las artes y de las Ciencias Sociales y Humanas, quienes conformaron una especie de *comunidad espontánea* que se reunió en cuatro encuentros denominados *Recorrer la propia selva. Autoetnografía amorosa; Un vuelo sobre distintas estructuras amorosas; Encantamientos revolucionarios; y Pócimas de desobediencia amorosa*. Entre los ejercicios que se realizaron en estos encuentros, se hizo una genealogía propia de las experiencias amorosas, intentando no limitar el espectro hacia las relaciones sexo-afectivas con una pareja, sino expandirlo a un plano más amplio de los antecedentes que forjaron nuestras maneras de amar y las relaciones interpersonales con amigas, familiares, equipo del trabajo y demás personas con las que también se establecen lazos de afinidad, para trabajar sobre la idea del amor rebelde, en el que el núcleo de las relaciones amorosas no es exclusivamente la pareja, y por lo tanto, no es esta hacia donde se debe dirigir toda la experiencia de intimidad, placer y goce.

Del mismo modo, estas sesiones estuvieron atravesadas por la creación colectiva de un fanzine<sup>7</sup> que recogiera posibles retos, recetas y rutas de escape que se les ocurriera a las participantes para ejercer una rebeldía amorosa en el día a día, teniendo en cuenta reflexiones teóricas que se compartieron en las reuniones, para acompañar las reflexiones vivenciales generadas por autoras como Marcela Lagarde, Coral Herrera, Mariluz Esteban, Kery Smith

---

<sup>7</sup> Zúñiga Delgado, A. (2019). *Desafíos aleatorios para una rebeldía amorosa*. Medellín. Disponible en: [https://issuu.com/archipelagoindefinido/docs/desafios\\_aleatorios\\_para\\_una\\_rebeldia\\_amorosa\\_me](https://issuu.com/archipelagoindefinido/docs/desafios_aleatorios_para_una_rebeldia_amorosa_me)

y Brigitte Vasallo, quienes tienen un foco en la crítica al amor romántico con una perspectiva género y/o feminista, y con las cuales se puso sobre la mesa la idea de que *lo amoroso es político*, teniendo en cuenta conceptos y preguntas sobre el *autoamor*, las *relaciones sexo-afectivas*, las *redes afectivas*, el *amor comunitario*, el *amor decolonial*, el *amor mundi*, el *anti-amor* y la *amatonorma*.

Entendiendo su proceso creativo como uno de producción artística y pedagógica de *arte contextual* –en la que la artista es productora de acontecimientos–, Andrea Zúñiga Delgado define su trabajo así:

Yo siento que es un poco como un laberinto con muchas líneas de encuentro, líneas de fuga, puntos cerrados, callejones sin salida a veces y otros puntos que me conectan con laberintos de otras personas, pero siempre siento que son como puntos de encuentro, de conexión, que me conectan a veces conmigo misma, a veces con espacios directos de otras personas, con otros lugares, con otros procesos y lo que más me gusta de mi propio proceso es darme cuenta de que puedo conocer a tantas personas y tantas iniciativas, solamente por estar en el mundo del arte y encontrarme con la gente que también está apasionada haciendo lo que considera que es su camino, su decisión, su lugar de enunciación. Mi camino es como un camino de búsqueda por esos encuentros (A. Zúñiga Delgado, comunicación personal, 5 de diciembre del 2019).

Entender este proceso como uno de *arte contextual*, significa entonces que, según el crítico de arte Paul Ardenne, este es un “arte del mundo encontrado” (2006, p. 28), que implica entender la realidad de la artista como un conjunto de acontecimientos que usa como referente para *sacar la obra de la caverna*, es decir, “pasar de la forma que busca o produce el efecto plástico a una forma que abraza los hechos concretos para dar cuenta de ellos, para ponerlos en mejor perspectiva o someterlos a un examen crítico” (p. 27). En este punto, la artista se convierte entonces en un *ser de proximidad* y un *ser implicado*.

De igual manera, desde este punto de autoenunciación, se hace evidente lo que Ardenne (2006) menciona como dos nociones de desplazamiento que se hacen presentes en el arte contextual. La primera, es el desplazamiento de la artista del sitio tradicional del arte (galería, museo, taller) al espacio de *la realidad misma*, que la artista denomina *puntos de encuentro* y *de conexión*. La segunda noción, es el desplazamiento de la actividad artística misma, que sucede cuando, “dejando de apartarse, el artista se proyecta ahora en el corazón

del mundo y de los suyos, posicionado para un trabajo que compromete prácticas de intersubjetividad, de reparto y de creación colectiva” (Ardenne, 2006, p. 28); en este caso, es lo que la artista identifica como “un camino de búsqueda por esos encuentros”.

Por otro lado, sobre por qué escoge el arte como medio para la rebeldía amorosa, la artista responde que

No sé si es el medio, pero creo que es un medio. Creo que es una vía posible por la relación directa que tiene con la sensibilidad. El amor es una experiencia que definitivamente está mediada por el cuerpo, por las emociones, por los sentimientos, por cómo percibimos eso de manera cultural. Es la atmósfera sensible la que alimenta los imaginarios, la que permite que ciertas prácticas se hagan. Esa misma sensibilidad se puede pensar de maneras diferentes y con el arte lo que pasa es que existe la posibilidad de transformar esas mismas sensibilidades (A. Zúñiga Delgado, comunicación personal, 5 de diciembre del 2019).

Esta *transformación de las sensibilidades* pone a la artista en el papel de conectora, más que de creadora (Ardenne, 2006). En este caso concreto, se puede entender esa conexión como *mediación activa* entre dos formas culturales de experimentar el amor, entendiendo por esto una práctica que busca crear y generar conjuntamente un impacto transformador en la artista y en la comunidad con la que se vincula, partiendo de la experiencia individual que da cuenta de modelos estructurales.

Al respecto, me interesa mencionar que, si bien esta indagación que parte de la persona para hacer toda una reflexión social es una de las apuestas políticas del arte contemporáneo –por ejemplo, del arte contextual-, esto no significa que esta sea la única politización que reciben algunos procesos artísticos. En el caso del planteamiento de Andrea Zúñiga Delgado, la apuesta política parte también de su posicionamiento como feminista, y de ahí que recurra a que *lo personal es político* para hacer pública una discusión socialmente entendida como íntima y, por lo tanto, subestimada. Ante esto, Castro (2017) menciona que

De esta manera se estrecha la relación entre pensamiento feminista y creación artística para poner en escena los silencios, lo silenciado, lo invisibilizado, lo subvalorado, otorgándoles otros significados. Así, el considerado “mundo de la mujer” va a salir del hogar, de lo privado, y lo cotidiano se va a transformar en objeto estético público, como producto de la relación dialéctica entre el análisis político y las propuestas estéticas (p. 254).

### 3.1.2. Prácticas de arte político *queer*

*Yo reivindico mi derecho a ser un monstruo*  
*Ni varón, ni mujer ni XXY ni H2O*  
*Yo monstruo de mi deseo, carne de cada una de mis pinceladas*  
*Lienzo azul de mi cuerpo, pintora de mi andar*  
*No quiero más títulos que encajar*  
*No quiero más cargos ni casilleros, ni el nombre justo que me reserve ninguna ciencia*  
*Yo, mariposa ajena a la modernidad, a la posmodernidad, a la normalidad*  
*Oblicua, Silvestre, bizca, artesanal,*  
*Poeta de la barbarie con el humus de mi cantar con el arcoíris de mi cantar y con mi*  
*aleteo*  
*Reivindico mi derecho a ser un monstruo y que otros sean lo normal*

-Susy Shock.

De acuerdo con Paul B. Preciado (2011), la teoría *queer* ha puesto en manifiesto que, expresiones descriptivas como ser niño o ser niña, son *invocaciones performativas* del género que responden a la carga histórica “de investir un cuerpo como masculino o como femenino, así como de sancionar los cuerpos que amenazan la coherencia del sistema sexo/género hasta el punto de someterlos a procesos quirúrgicos de «cosmética sexual»” (p. 20). Es así como la identidad sexual no es una elaboración carnal pre-discursiva, sino una reinscripción de prácticas del género en el cuerpo que no es solo performativo, sino también *protético*, porque solo se expresa en la materialidad de los cuerpos: “es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico” (Preciado, 2011, p. 21).

En este sentido, por *prácticas de arte político queer*, hago referencia a aquellas acciones que desde el arte desafían *lo normal* –más allá de la heteronormatividad-, en concordancia con lo que plantea Ruth Goldman (1996) sobre la teoría *queer* como perspectiva que permite desafiar lo normativo. Sin embargo, la única característica no es dicho desafío en sí, sino también la forma en la que este se lleva a cabo, ya que suele implicar el hecho de poner en la esfera pública “el ejercicio performativo de su derecho a la aparición, es decir, una reivindicación corporeizada de una vida más vivible” (Butler, 2017, p. 31).

Tener el arte como plataforma para esto, lleva consigo el hecho de dinamitar los espacios tradicionales de creación y circulación artística, asumiendo además el reto de *aparecer incomodando*, puesto que estas corporalidades son sancionadas del espacio público de múltiples maneras violentas, que no son enfrentadas por otras propuestas artísticas contemporáneas que también desplazan su accionar a calles, parques y demás centros de circulación. Por esto, la práctica artístico-política *queer* tiene en su centro la *oposición colectiva* como apuesta transversal y necesaria de su accionar. De acuerdo con Butler (2002),

Si el término “queer” ha de ser un sitio de oposición colectiva, el punto de partida para una serie de reflexiones históricas y perspectivas futuras, tendrá que continuar siendo lo que es en el presente: un término que nunca fue poseído plenamente, sino que siempre y únicamente se retoma, se tuerce, se desvía de un uso anterior y se orienta hacia propósitos políticos apremiantes y expansivos (p. 320).

*“Calladita no me veo más bonita”*

Matilde Guerrero es una artista plástica y activista, que lleva a cabo procesos de pedagogía alternativa y proyectos colaborativos, “su trabajo plástico gira en torno al video, la instalación, la intervención y el performance” (Casa Tres Patios, s.f., e). Durante su trayectoria ha llevado a cabo proyectos que trabajan la relación del arte con la gentrificación, indagaciones sobre las periferias y lo que significa ser una ciudadana en el contexto de la sociedad moderna. Del mismo modo, entendiendo las prácticas artísticas como un medio para la construcción colectiva de símbolos, se ha articulado de manera orgánica con acciones activistas de la *Red Comunitaria Trans* de Bogotá, con las que ha desarrollado acciones como *Mujer fatal*, que consistió en que mujeres trans encarnaran a mujeres poderosas de la historia, a través de la pregunta *¿existe un ejercicio femenino del poder?*, con la cual las mujeres trans que participaron se metieron en una historia tradicionalmente contada por los ganadores. También ha acompañado procesos como *Godofredo y las Disfóricas*<sup>8</sup> y *Radamel*<sup>9</sup>, que son

---

<sup>8</sup> Embajadores de la música colombiana (s.f.). Godofredo y las Disfóricas. Bogotá. Disponible en: <https://embajadoresdelamusicalcolombiana.com/tag/godofredo-y-las-disforicas/>

<sup>9</sup> Radamel 666. (s.f.). Home [Canal de Youtube]. Disponible en: [https://www.youtube.com/channel/UCA\\_ytwtY9MMSdKm5Qz9A70Q](https://www.youtube.com/channel/UCA_ytwtY9MMSdKm5Qz9A70Q)

bandas musicales en las que las cantantes son personas trans, cuya búsqueda es —entre muchas otras- aceptar sus voces, en el contexto de una sonoridad que en ocasiones no se corresponde con lo que la sociedad demanda como una *voz femenina*.

La residencia en Casa Tres Patios, llevada a cabo entre octubre y noviembre del 2019, se tituló *Calladita no me veo más bonita*. Esta consistió en un laboratorio de experimentación de tres sesiones, en los que identidades trans y no binarias reconstruyeran, reapropiaran y entonaran canciones que se recopilarían en un disco llamado *Y todo comenzó cantando*, buscando “proponer un proceso creativo para resignificar los tonos de voz en feminidades trans, un espacio para el reconocimiento de los cuerpos diversos en las construcciones de identidades no binarias” (Casa Tres Patios, s.f., e). A partir de este laboratorio, se crearon problematizaciones sobre el extrañamiento o enajenamiento que, en ocasiones, tienen las feminidades trans frente a su propia voz, al no corresponderse con la imagen que quieren proyectar, por lo que esta se termina impostando o auto-silenciando. Es por esto que, en un principio, la timidez hacía que las sesiones no fluyeran como se esperaba, pero a través del juego y de los ejercicios de integración, se fueron tejiendo lazos de confianza entre las participantes, que hicieron que con el tiempo se desarrollaran para cantar, a través de preguntas problematizadoras como *¿qué queremos ser? ¿cuál es la fantasía sobre nosotras mismas?*

Frente a la pregunta por cómo entiende Matilde Guerrero sus propios procesos creativos, ella responde que

En este momento yo ando precisamente como en una crisis entre la producción como autora y el ejercicio de proponer detonantes colectivos para la construcción colectiva de símbolos. A mí me gusta más ese otro lado, pero las prácticas del arte y todo me mantiene como autora muchas veces, entonces es ese ir y venir entre disolverme como autora y ser parte de una colectiva que genera y construye unos símbolos y ser una artista plástica que construye una obra (M. Guerrero, comunicación personal, 29 de octubre del 2019).

Esta *construcción colectiva de símbolos* conjuga práctica artística con activismo para *proponer detonantes colectivos*. Siguiendo a la curadora artística Nina Felshin (2001),

estas prácticas activistas, que cobran forma tanto a partir del ‘mundo real’ como del mundo del arte, han catalizado los impulsos estéticos, sociopolíticos y tecnológicos de los últimos

veinticinco años, en un intento de desafiar, explorar o borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como esta es representada desde el poder (p. 74).

Lo que caracteriza este tipo de *arte activista* es que es procesual –porque importa más el proceso que el producto–, se realiza en emplazamientos públicos, toma forma de intervención temporal –el *performance* es un aliado habitual–, suele emplear técnicas de los medios de comunicación dominante para enviar mensajes que subviertan un orden y apelan al uso de métodos colaborativos para trabajar con participantes (Felshin, 2001). La práctica de Matilde Guerrero, precisamente, se puede entender como un proceso público que usa el *performance* para subvertir la normalidad de asignar una tonalidad de voz a una corporalidad específica, apelando a la reinterpretación de canciones populares para hacer una recopilación musical de las voces que nunca son escuchadas, por censura interna o externa, sin necesidad de impostación.

Ahora bien, sobre por qué el arte debe ser el espacio para la (re)construcción colectiva de estos símbolos, la artista comenta que

Precisamente ese es el problema, que no debería serlo. El arte tiene una serie de herramientas que nos permite generar una aproximación a los problemas y a las cosas, que nos permite generar unas valoraciones estéticas, no tan dentro de lo bueno, lo malo, lo correcto, lo incorrecto, y eso para mí es súper potente, es una de las grandes potencias del arte, que nos permite entender la realidad en su multiplicidad de formas y que ninguna es mejor que la otra, sino más pertinente con respecto a algo, la intención y la necesidad de las personas, entonces esa es la gran potencia que yo hallo de la práctica artística. Yo creo que, en ese sentido, más que la construcción colectiva de símbolos sea una cosa del arte como tal, es una práctica artística y no sería chévere volverlo arte tampoco (M. Guerrero, comunicación personal, 29 de octubre del 2019).

Es clara la necesidad de distinción que hay entre entender su trabajo como *práctica artística*, más allá que como *arte*, propio de este tipo de activismo creativo que no se queda solamente en las preguntas, sino que “se comprometen en un proceso activo de representación, intentando al menos ‘cambiar las reglas’, dotar a individuos y comunidades, y finalmente estimular el cambio social” (Felshin, 2001, p. 90). También es evidente la ausencia de pretensión de un consenso entre la multiplicidad de experiencias que se encuentran en su práctica, por lo que se asume un carácter *agonista* (Mouffe, 2014) desde el cual interpela el



orden, desmantelando el único sentido que se le asigna y posibilitando la readecuación de nuevos órdenes alternos y/o disidentes, es decir, viviendo por fuera del consenso heteronormativo.

*“Calle Cabaret. Laboratorio Performática”<sup>10</sup>*

PachaQueer es una colectiva transfronteriza, política y performática, conformada por la CoCa y la MoTa. En sus palabras

Es un proyecto transfronterizo, localizado en Quito, donde a través de distintos ejes como la educación no formal, la contracultura, la disidencia sexo-genérica, interpelamos y cuestionamos e intentamos abolir cualquier sistema de opresión de nuestras sociedades heteropatriarcales capitalistas en las que vivimos. Somos performeras (PachaQueer, comunicación personal, 5 de noviembre del 2019).

Del mismo modo, buscan desde la *furia del taconeo* politizar “lxs cuerpxs disidentxs, itinerantxs y autogestivxs, en la lucha por lxs anarca-trans-feminismxs en contra de la violencia patriarcal, camufladas en prácticas de no-arte, anti-cultura y de-formación; conspirando a la emancipación de las cuerpos y liberación de lxs pensamientxs” (Casa Tres Patios, s.f., f). Se entienden a sí mismas entonces como un movimiento contracultural y contrahegemónico que le da espacio sin censura a lxs cuerpxs invisibilizadx, para liberar los espacios a través del intercambio y el *devenir bombas molotov* a través del performance como *punto de sanación* para despojarse de violencias a las que son sometidas lxs cuerpxs monstrxs disidentes, en una confluencia en la que puedan alzar la voz y reconocerse en el espacio público, a través del grito transgresor y la *alegre rebeldía*.

En lo que respecta a la práctica pedagógica de PachaQueer, su sede comenzó siendo un espacio doméstico de libre expresión, cuidado de mantener vivas las convicciones para que no se tornara en una moda. De este modo, se configuró como un centro para las *pedagogías no-formales*, en el que la academia deviniera en *decademia*, para colectivizar el *conocimiento contra-pedagógico*, entendiendo que el conocimiento ya está en nosotrxs y

---

<sup>10</sup> Es este apartado –y en general, cada que recurra al caso de PachaQueer- apelaré a uno de los usos del lenguaje incluyente, reemplazando cualquier asignación de género por una equis. Esto debido al lugar de enunciación de lxs personas involucradas en sus procesos, quienes se identifican en su mayoría como no binarixs.

hace falta compartirlo y construir colectivamente, porque este no es individual, ni está en los libros. Es así como PachaQueer tiene tres pilares fundamentales a la hora de desarrollar cualquier práctica de deconstrucción artística-pedagógica: *el terrorismo del género, el separatismo y la monstruosidad*, todos asumidos como “una decisión y una apuesta política de vida” (PachaQueer, comunicación personal, 5 de noviembre del 2019).

La residencia en Casa Tres Patios se llamó *Calle Cabaret. Laboratorio Performátika* y se desarrolló entre octubre y noviembre del 2019. A través de cuatro sesiones de deformación, que convocaban a *cuerpas trans, travestis, monstras, disidencias sexuales, identidades contra sexuales y otras identidades no héterxs, no machxs, no fachxs*<sup>11</sup>, se proponían

reflexionar, develar, desarmar y descolonizar hacia otrxs sentires y deseos de colectividad y empoderamiento sobre políticas y estéticas generadas desde lxs bordes, abortando la imposición de inscribimos con códigos dominantes o prácticas culturales hegemónicas. Nos invitan a realizar de una manera creativa estos desenmarques, su capacidad de generar soberanías que desde la cuerpx y la territorix para tejer sujetxs y colectividadxs, estilxs, poses y movimientos (Casa Tres Patios, s.f., f).

Las laboratorias consistieron en una serie de sesiones en las cuales se reflexionó sobre las acciones que se pueden llevar a cabo para recuperar ruidosamente las calles del centro de la ciudad, en las que cotidianamente se acrecientan las fronteras entre lo que es *normal* y *anormal* desde una lectura hegemónica y patriarcal de lxs cuerpxs, respecto a las vivencias de los activismos y las identidades sexuales. Es así como, el último día de la laboratoria, se hizo un *cabaret* por las calles de Junín, La Playa, el Parque del Periodista, la Plaza San Ignacio y parte de la Avenida Oriental, lo cual provocó curiosidad, rabia, indignación, consternación y burla por parte de las personas que transitaban, con respuestas agresivas de intimidaciones físicas y verbales, a lo que lxs participantes contestaban con gritos o aullidos que eran contestados por el resto como señal de apoyo y protección.

En cuanto a la pregunta por cómo entiende PachaQueer su propio proceso creativo, ellxs responden que

---

<sup>11</sup> Texto del flyer de convocatoria a la Laboratorio Performátika. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/B3-as6mARHv/>

Yo creo que desde eso de performeras. Yo creo que nos localizamos como dos cuerpos performeras y creo que el habitar esto de la performatividad, de la corporalidad, de la performatividad y el devenir, nos ayuda a habitar o a atravesar muchos aspectos de la realidad, de la cotidianidad, de la música, de la poesía, de la performance como tal, del video, de muchísimas cosas. Nosotras siempre decimos que muchas personas no logran aterrizar en qué mismo somos, entonces muchas veces somos músicas, somos poetas, somos actrices, entonces somos performeras. Yo creo que ese es el motor (PachaQueer, comunicación personal, 5 de noviembre del 2019).

Desde su definición, esta práctica artística da cuenta de una intención fluida que utiliza el *performance* para cuestionar el sistema heteropatriarcal desde su producción cultural, musical, poética, actoral, corporal y cotidiana. Sus acciones se pueden entender entonces como *artísticas assemblearias*, entendiendo la *asamblea* como una congregación política pública, en la que convergen las vidas que resultan desechables para los poderes hegemónicos. En los términos de Judith Butler (2017),

ellos, los cuerpos reunidos en aquel lugar público, *dicen* que «no son desechables» con estas palabras o con otras distintas; lo que expresan, por así decirlo, es: «Seguimos aquí, seguimos insistiendo, exigiendo más justicia, pidiendo que se nos libere de la precariedad, que se nos brinde la posibilidad de una vida vivible» [...] Estos cuerpos solicitan que se los reconozca, que se los valore, al tiempo que ejercen su derecho a la aparición, su libertad, y reclaman una vida vivible (pp. 32-33).

Estas acciones, a su vez, se pueden definir como *nuevas prácticas de subjetividad*, que en el campo del arte son también *prácticas de conocimiento*, que buscan hacer aparecer y dotar de reconocimiento a sujetos históricamente vulneradxs: “la contribución del arte ha sido producir nuevos correlatos (simbólicos, éticos, estéticos y políticos) a través de los cuales se han hecho visibles y sensibles los cuerpos y sexualidades excluidas por el sistema de normalización dominante” (Silva-Cañaverl, 2019, p. 11). Este tipo de arte recurre entonces a la experiencia individual –que deviene en experiencia colectiva- apelando a

una idea de conocimiento situado, localizable en los sujetos y en sus cuerpos (heterogéneos, diversos, marcados por los conflictos, por las determinaciones sexuales) que encuentra en las formas de la negación, la marginalidad y la opresión otras maneras de producir saber y subjetividad (Silva-Cañaverl, 2019, p. 11).

Según Nelly Richard (1996), esta experiencia es una base material y corporal “que sustenta un conocimiento vivenciado desde la naturaleza (cuerpo) o desde la biografía (vida): un conocimiento no mediatizado por la ideología de la razón, un conocimiento in-mediato” (p. 735). Es precisamente esta inmediatez del conocimiento lo que permite que se adecue performática y estratégicamente como herramienta política de lucha y de denuncia, para dismantelar opresiones sistemáticas y reunirse en una consigna terapéutica que incomoda y re-acomoda.

### 3.1.3. Prácticas de arte político urbano

*[...] Como mujeres, nos han dicho que necesitamos unos brazos fuertes, masculinos, que nos rodeen y nos cuiden; asociando el amor y el cuidado a la posesión y los celos, que aquel que te cela es porque te quiere.*

*Como graffiteras nos han dicho que la calle no es nuestro lugar, que es peligroso: impidiendo la expresión de nuestro arte y relegándonos a oficios de artesanía.*

*Y como feministas nos han dicho que es una causa perdida, minimizando el debate a que el feminismo es machismo al contrario, borrando las luchas de igualdad y equidad que han costado tanto.*

*[...] Como mujeres podemos proteger y frenar la violencia, como graffiteras podemos hacer arte callejero y uso del espacio público y como feministas podemos reclamar la ciudad que queremos con nuevas masculinidades.*

*-Manifiesto, Pirañas Crew.*

La ciudad ha sido el centro del ordenamiento económico actual, basado en la competitividad y en la hegemonía de la producción de capital por encima de la reproducción social. Según David Harvey (2007), la competitividad global en el marco del neoliberalismo ha desembocado en que los gobiernos locales se enfoquen en el *empresarialismo urbano*, configuración básica de lo que denomina *la ciudad neoliberal*. Con este término se hace alusión al espacio urbano regido por las leyes del mercado, el debilitamiento de los lazos comunitarios, la privatización del espacio público y la marcada polarización social. En

términos culturales, esto implica una instrumentalización mercantil de los aspectos de la vida social que se le atribuyen como campo, siendo el arte uno de estos.

En medio de este panorama, que tuvo su mayor consolidación entre los años setenta y ochenta (Harvey, 2007), un gran sector del arte internacional hizo del espacio público su lugar de exhibición. De este modo, “en su versión más cínica, este impulso estaba motivado por el deseo de expandir el mercado de la escultura, y ello, cómo no, incluía el patrocinio de las corporaciones empresariales”, por lo que “el arte en los espacios públicos se promocionó como un medio para revalorizar el medio urbano” (Blanco, 2001, p. 25).

Adentrados los años ochenta, estos problemas urbanos significaron una respuesta desde un sector del arte moderno, quienes se embarcaron en una labor crítica sobre las formas de hacer arte público urbano y sus fuentes de financiación:

Cuando artistas, administradores y críticos volvieron su mirada hacia esta progresión que había tenido lugar desde los objetos en los museos a los objetos en los lugares públicos, y de ahí a las instalaciones *site specific*, articularon obras de arte con ciertas pretensiones ‘sociales y políticas’, pero sin abandonar el marco esencialmente formalista (Blanco, 2001, p. 29).

De esta serie de reflexiones surgió un nuevo modelo de arte público denominado *City Sites*, con el que se buscaba configurar un modelo socialmente comprometido con desarrollar *pedagogía artística*, prolongando su accionar hacia el trabajo colaborativo con comunidades determinadas. En este giro el artista aparece entonces como un *manipulador de signos*, más que como un *productor de objetos*, que implica un desplazamiento del espectador, quien ahora debe ser *lector activo de mensajes*, más que *consumidor de lo espectacular* (Blanco, 2001).

América Latina no ha sido ajena a los nacimientos y los ocasos de estos nuevos paradigmas. Según Armando Silva (2006), “mientras el mundo se internacionaliza, al mismo tiempo se regionaliza e, incluso, se interioriza en cada comunidad” (p. 123), por lo que los países que se encuentran en un ejercicio periférico del poder hegemónico mundial se encuentran más tendientes a una *beligerancia representativa*. Dicha beligerancia implica una *sobrecarga discursiva* e icónica que conlleva un *esfuerzo representativo* como *estrategia territorial*, siendo esta una forma de protesta pública y de acción directa contextual.

En este apartado, pretendo dar cuenta de cuatro prácticas artísticas urbanas que, centrándose en el grafiti, el minimalismo, el artivismo y el turismo, realizan interpelaciones al espacio público y privado de la vida en la ciudad. Partiendo de definiciones y justificaciones propias de quienes las practican, pretendo poner en diálogo estas acciones con debates e interpretaciones que se han generado a propósito del arte como catalizador de símbolos para la vida urbana en común.

*“Aproximaciones a una cartografía del arte urbano de Medellín”*

Juan David Quintero Arbeláez es un historiador que se ha desempeñado como gestor cultural y curador en instituciones nacionales como el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, la Alianza Francesa y la Casa Hoffman. Su interés por el arte urbano ha surgido desde una posición como investigador sobre las acciones políticas y comunitarias que rodean el grafiti, el cartelismo y el muralismo, popularmente entendidos como acciones vandálicas. De igual manera, se interesa por las reconfiguraciones de estas expresiones artísticas callejeras cuando son apropiadas por la academia o por ciertos sectores de la política, con el fin de regular las intervenciones que aparecen en el espacio público y darle una connotación más publicitaria que crítica.

Su residencia en Casa Tres Patios se llamó *Aproximaciones a una cartografía del arte urbano en Medellín* y se llevó a cabo entre septiembre y octubre del 2019. En este período de tiempo, se propuso hacer recorridos de ciudad y entrevistas para identificar las expresiones de arte urbano que se dan en Medellín, teniendo como principales interlocutores a artistas locales como Jomag, Mela y Pirañas Crew, con quienes llevó a cabo conversatorios/entrevistas con público abierto. Por otro lado, durante su estadía en C3P, realizó intervenciones murales con otros artistas locales y nacionales como Pachamama, DJ LU y Juan Fernando Vélez, plasmados en el garaje de la Fundación [Prado Centro], el Cementerio de la América [San Javier] y un muro del barrio Barbacoas [Centro de la ciudad]. En dichos murales se representaron los rostros de personajes representativos de cada lugar,

entre los que se encontraban mujeres miembros del *Partido de las Doñas*<sup>12</sup> y personas que habitan comúnmente el espacio, como por ejemplo mujeres trans.

En cuanto a cómo entiende el residente su propio proceso creativo, este manifiesta que

una propuesta como muy natural, pero también muy honesta, muy personal, no le debe nada a nadie, no depende de nada, y está ahí, seguirá estando ahí. Siempre va a ser una acción que le está respondiendo a algo, no hay códigos de policía que evitan que eso pase. Cuando a ti te ponen un código, te están centrando en ciertas cosas, te están encasillando en cosas, te están adoctrinando para ciertas cosas. Entonces es una acción que quiere responder a cosas de las cuales su momento histórico lo va a demostrar (J.D. Quintero, comunicación personal, 12 de septiembre del 2019).

Uno de los elementos fundamentales de la práctica artístico/investigativa de Juan David Quintero es el interés por indagar y generar acciones disruptivas que ponen en evidencia la relación tensionante entre la política y lo político en el espacio público como escenario de disputa. A diferencia de otros casos que ya he presentado, la disrupción que se da mediante el grafiti tiene otro sentido en cuanto a la posibilidad prolongada de permanencia, ya que, si bien las representaciones que se plasman pueden ser borradas, la acción no desaparece cuando el artista se va. El grafiti es entonces una forma de apropiación del espacio público que se queda emitiendo «por sí sola» el mensaje que se pretende; a diferencia del performance que, al pasar por la corporalidad de quienes lo ejecutan, tiene un carácter más momentáneo y la obra se desplaza con su ejecutor, y a diferencia de la obra expuesta en museo o galería, porque el grafiti es visto por quien no busca verlo, aparece en el lugar de tránsito, como una grieta que fisura el transitar cotidiano.

Según Herrera y Olaya (2011), los grafitis “fracturan el orden y la lógica en que ha sido construida la ciudad, su orden civilizatorio y sus formas de gobierno” (p. 101). Esta fractura se hace manifiesta en la forma de definir el proceso como *una acción que quiere responder a cosas* sin el uso de códigos, ya que se denota la renuncia a un consenso uniforme,

---

<sup>12</sup> El Partido de las doñas es un proceso social integrado principalmente por mujeres mayores. A través de la siembra y el tejido realizan procesos de sanación colectiva y exigencia de restablecimiento de derechos a mujeres víctimas de violencia. Para más información, sugiero consultar: <https://www.agroartecolombia.co/accion-politica-organizativa/>

en el sentido de que los códigos suponen un lenguaje en común, que evidentemente no se pretende en este caso como fin o como medio explícito. En este mismo sentido, se evidencia una cierta distancia que toma el grafitero frente a la comunidad cultural urbana, ya que sus intervenciones aparecen como una mirada lejana de lo que acontece, así sea una interpretación desde adentro. Este acto se ve reflejado en el carácter anónimo que se le asignan a estas expresiones: se pretende que no se identifique al emisor del mensaje como un individuo/ciudadano localizado, sino como *la calle* diseminada en todos sus habitantes, es decir, *la calle* hablándole a *la calle*, ya no como espacio, sino como comunidad política y cultural:

Estas son acciones políticas que nacen desde la calle también. Entonces creo que la calle está lista para eso, es como parte de generar también ese tipo de contenido para que la calle también vea qué es lo que está pasando. Creo que son acciones políticas bien claras y contundentes (J.D. Quintero, comunicación personal, 12 de septiembre del 2019).

Lo anterior es interpretado por Herrera y Olaya (2011) como una búsqueda del arte callejero por convertirse en agencia y poseer una cualidad política

en tanto constituye espacios que permiten la expresión de un otro oculto, en muchos casos anónimo, que evidencia su extrañamiento frente a la otredad, colocándose fuera de la vida, pues pareciera extrañarse ante ésta, pero a su vez, desde el interior de la vida, configurando sentidos que llaman a observar la vida desde fuera de ésta. Es decir, la obra pone en contacto y en calidad de observador, al transeúnte, en torno a su propia vida, y, a su vez, coadyuva a la tentativa de acercamiento a otros/as vidas. Se constituye, así, la construcción estética más allá de una transmisión de significados, más como imágenes que evocan y connotan (p. 102).

De esta manera, la práctica de Juan David Quintero se puede entender como una especie de *caldo de cultivo* que congregó a distintas personas que pretenden transgredir lo público a través de la reapropiación del espacio. Acto que a su vez sigue aportando a reinterpretaciones actuales de *la calle*, ya no solo como lugar de tránsito y de encuentro, sino también como agente que interpela a través de los mensajes que emite silenciosamente desde sus muros.



*“La casa estaba llena”*

Natalia Gil es artista plástica, docente de fotografía y magíster en Historia del Arte. En su práctica con niños y jóvenes, ha buscado establecer vínculos entre creación artística y pensamiento artístico, “su trabajo personal reflexiona, desde la fotografía y el video, en torno a la casa, las diversas formas en las que habitamos y construimos este espacio y nos relacionamos con sus objetos, en definitiva, la casa como espacio político” (Casa Tres Patios, s.f., g).

Durante su residencia en el CuBO.X de Casa Tres Patios, llevada a cabo entre septiembre y noviembre del 2019, desarrolló su proyecto *La casa estaba llena*, en el que buscaba indagar desde el minimalismo por alternativas de producción artística y de existencia cotidiana de manera más sostenible. Esta pregunta resultaba ser la excusa para discutir sobre aspectos más amplios como la autoexplotación laboral para adquirir bienes y la necesidad de habitar en viviendas más amplias para que los objetos las habiten.

En estos tres meses, Natalia Gil realizó varios encuentros con personas motivadas por establecer nuevas formas de consumo desde sus lugares de vivienda. El primero fue llamado *Al que no tiene televisor, no se le daña el televisor*, en el que se incitó a los participantes a hacer un inventario de sus pertinencias, mientras se generaban diálogos alrededor de un estilo de vida minimalista –es decir, vivir con lo mínimo necesario- como acto político de simplificación vital. De este encuentro surgió el reto de que las personas se sumaran a desprenderse de objetos de sus casas durante quince días de manera progresiva (el primer día un objeto, el segundo día dos objetos, el tercer día tres objetos...), para finalmente hacer un mercadillo de venta, intercambio y donación de los mismos.

El segundo encuentro se llamó *La casa estaba llena*, en este se socializó el proceso personal de la artista, en su búsqueda por pasar de un estilo de vida maximalista a uno minimalista. Este también fungió como espacio de intercambio de experiencias de las personas que asumieron el reto, en el que identificaron dificultades, preguntas y miedos en cuanto a este proceso de desprendimiento de objetos que se acumulan cotidianamente.

Por último, se realizó el mercadillo de segunda, llamado *¡Le queda otra vida!* En este, los objetos de segunda mano aportados por quienes se sumaron al reto circularon a través de

la venta, el intercambio o la donación. Como momento final, se tuvo un espacio de diálogo en el que la artista expresó su inquietud por encontrar una relación directa entre el minimalismo y la economía circular, como forma de hacerle frente al capitalismo, encontrando en esto una apuesta que se puede extrapolar a las relaciones interpersonales, como una invitación a revalorar la necesidad de acumular lazos afectivos.

Ahora bien, sobre la pregunta por cómo entiende Natalia Gil todo este proceso creativo, ella responde lo siguiente:

Yo creo que en este momento no tengo necesidad de encontrarle un nombre, pero sí es real que en este momento estoy creando de manera consciente, con una intensión mucho más política y digamos activista que antes. Antes a mí me daba un poco de miedo esto, me daba como que presión: "no a mí no me interesa nada", mejor dicho, decía "a mí el campo de la política no me interesa", era lo que pensaba yo. Pero cuando me empecé a dar cuenta que la vida cotidiana está íntimamente relacionada con la política, es cuando me empecé a dar cuenta que cualquier acción diaria realmente tenía una repercusión política importante. Eso me cambió la manera de comprender la producción artística en este momento (N. Gil, 24 de octubre del 2019).

Es claro que esta relación entre vida cotidiana y acción política que establece la artista desde su práctica es la que configura los trabajos colaborativos para generar reflexiones públicas sobre el ámbito doméstico. Según Felshin (2001), estas prácticas de arte activista hacen que lo personal se convierta en político “y el cambio se hace posible, incluso si inicialmente solo se produce en el interior de la comunidad o en la conciencia pública”, porque es un proceso que transforma al artista y a las personas con quienes se articula; “en conjunto, estas prácticas están expandiendo de un modo creativo las fronteras del arte y el público y redefiniendo el papel del artista” (p. 76), por lo que, según la autora, en concordancia con lo que menciona la residente, a la pregunta por *¿pero esto es arte?*, se suma la pregunta por *¿pero eso importa?*

A pesar de que se pueda prescindir de la necesidad de definir la práctica como artística o no, es indudable que la pregunta por el minimalismo parte desde este campo creativo. Sin embargo, entender el arte como campo creativo, no significa dejar de entenderlo como *sistema cultural* (Geertz, 1989) y esto es reconocido por la artista cuando habla de su disciplina como campo, pero también como lugar de resistencia política:

Creo que es desde la vida cotidiana una manera de hacer resistencia a la manera en la que nos proponen vivir actualmente en occidente. Yo creo que no es precisamente que tenga que ser el arte, sino que creo que, como ha sido mi campo, pues uno finalmente cuando es artista -y más como dentro del marco del arte contemporáneo-, uno crea a partir de aquello que lo esté moviendo, y todo es material de trabajo, o sea todo es material creativo. Creo que no tiene que ser precisamente a partir del arte. El minimalismo lo podría asumir cualquier persona, pero el arte es un espacio de reflexión para el minimalismo y para muchas otras cosas (N. Gil, 24 de octubre del 2019).

Estas reflexiones sobre el minimalismo desde el arte urbano no son azarosas, su razón de ser es totalmente contextual. El historiador del arte Nicolás Bourriaud (2001), menciona que, las búsquedas del *arte relacional* –es decir, aquel que se centra en la esfera teórica de las interacciones y los contextos sociales-, tienen relación directa con el surgimiento de una cultura urbana: “en función de la estrechez de los espacios habitables en este universo urbano, se asiste paralelamente a una reducción de escala de los muebles y los objetos, que se orientan a una mayor manejabilidad” (p. 430). De esta manera, la obra ya es una *apertura a la discusión ilimitada*, que empieza en el espacio de la vida social y se expande hasta los lugares de existencia privada o íntima, en este caso también entendido en el sentido contrario: la artista partió de una práctica íntima para expandir discusiones en el ámbito de la vida social.

#### *“Fortalecimiento de la consigna”*

*The Fire Theory* es una productora de arte conformada por cinco artistas de El Salvador en el año 2010. A través de esta unión, pretenden realizar trabajo colaborativo e interdisciplinar para desarrollar proyectos de índole social que tengan injerencia en sus contextos, reconociendo que en su país el arte es contemplación dispuesta para un grupo muy privado, existiendo la necesidad de reflexionar sobre su propia realidad. En sus propias palabras:

En los últimos años hemos estado trabajando con un enfoque más social, desde ciertas herramientas y ciertas perspectivas del arte, pero se utiliza también eso para apoyar movimientos sociales, causas sociales y sobre todo salirse un poco de los espacios que ocupa el arte. Los nuevos espacios creo que dependen más de cómo cambia la concepción de ese espacio, primero; y la otra es espacios que sean más accesibles, que eso ya es mucho más

fácil de identificarlo como espacio público. Pero al redefinir los espacios, por ejemplo, podés ocupar una sala de un museo, pero ya no presentar un proyecto que sea solamente que llegues a verlo, sino para que la gente pueda acceder y puedan pasar dinámicas que no son de un museo, dentro de un museo (TFT, comunicación personal, 3 de octubre del 2019).

Su residencia en Casa Tres Patios se llamó *Fortalecimiento de la consigna*, y se llevó a cabo durante septiembre y octubre del 2019. En este período de tiempo, el colectivo realizó encuentros con grupos sociales de Medellín como *Las guerreras del centro*, *Moravia Resiste*, *Casa de las Estrategias* y *la Escuelita para Vivir a la Enemiga*, con el fin de intercambiar experiencias activistas y hacer un contraste de formas de lucha contextuales:

porque lo que queríamos de alguna forma era conocer qué estaban haciendo, aportar en lo que se pudiera aportar a partir de la práctica, y que ellas también pudieran contarnos su historia, y ver cómo nosotros aprendemos de esos movimientos también. El crear relaciones creo que es bien importante también, crear redes, sobre todo en cuestiones que son problemáticas que atraviesan Latinoamérica, que atraviesan El Salvador y Colombia, y cómo se pueden crear redes a partir de eso. Es bien interesante que se puedan compartir esas historias, entre dos contextos que están lejos aparentemente, porque no estamos tan lejos. Pero a pesar de que no estamos tan lejos, no hay una relación entre Colombia, Centroamérica y cómo se pueden empezar a cortar un poquito esas distancias en experiencias, porque al final cómo resolver y cómo superar ciertos problemas, la gente de El Salvador lo pudo hacer de una forma, los de aquí lo hicieron de otra forma, pero esta forma les puede ayudar aquí, la otra les puede ayudar allá. Entonces esa relación, esas redes son importantes, entonces esa es una de las cosas que estamos buscando (TFT, comunicación personal, 3 de octubre del 2019).

Para lograr esto, también se llevó a cabo un conversatorio con público abierto, cuya intención era intercambiar estrategias de movilización social para comunicarse con las personas. Partiendo de entender el arte como un compromiso que va más allá de una puesta en escena, TFT identifican esta tendencia en Medellín, pero no en El Salvador, “donde los artistas aún están en las galerías, pero los performances están viniendo es de los movimientos sociales” (TFT, comunicación personal, 25 de septiembre del 2019). Para esto, el colectivo ha desarrollado estrategias como *ir a la velocidad del meme*, es decir, estar en sintonía con los medios que está usando el poder para llegar a las personas, porque sienten que así se está formando la verdad y la memoria histórica, a través de la publicidad, por ejemplo.

Del mismo modo, manifiestan la importancia de que el *arte conceptual* pueda ser un lugar actual en el que se teja lo legal y lo psicológico, por eso han optado por usar, en ciertas ocasiones, el Museo de Arte de El Salvador como una oficina para que los abogados atiendan voluntariamente a personas que no han tenido acceso a recursos legales. En este sentido, responden que el arte es el lugar para fortalecer la consigna porque pueden ser el versus del poder, borrando las fronteras de lo que es el arte para empezar a hablar de plasticidad de pensamiento, con acciones que no buscan una solución, sino diálogos y preguntas desde las conexiones que se generan porque, “si se redefinen objetos y circunstancias ¿por qué no redefinir políticas?” (TFT, comunicación personal, 25 de septiembre del 2019).

Dicho esto, TFT entiende el arte como acción y como movilización social, que es transversal a la vida misma:

Una de las cosas importantes para nosotros es borrar esas fronteras al final. Creo que el arte no debería estar desligado de ningún otro aspecto de la vida, pues el arte te atraviesa la economía, la política, o sea todo el proceso social. El arte te puede atravesar todo, entonces creo que definir eso, sería como bien complejo, porque es de todo un poco al final (TFT, comunicación personal, 3 de octubre del 2019).

Como he mencionado anteriormente, haciendo referencia al activismo feminista y *queer*, desde mediados de los años setenta empezó su proceso de expansión la articulación entre práctica artística y movimientos sociales con fines activistas (Felshin, 2001). Actualmente, colectivos artísticos como TFT son la evidencia de que esta expansión sigue en progreso y se ha ido adaptando contextualmente a las situaciones tecnológicas, ambientales y políticas que van surgiendo. Es innegable que existe un afán por asumir estas luchas de forma localizada, por lo que se suele establecer contacto con otros contextos para el intercambio de experiencias, más que para la acción conjunta, precisamente porque lo político del arte obedece al lugar en el que se desarrolla (Richard, 2011). Finalmente, la búsqueda de TFT por articularse con movimientos sociales también puede ser entendida en términos de *fortalecimiento de la consigna*, porque “contribuye idealmente a asegurar el éxito a largo plazo del proyecto comunitario que se ha marcado como objetivo” (Felshin, 2001, p. 75), pudiendo catalizar cambios más allá de reflexiones, debido a la posibilidad de permanencia en el tiempo.

*“Perpetual shopping, perpetual violence”*

Dorothy Spencer es una artista y educadora inglesa, interesada en la co-creación, la pedagogía radical y la cultura de la información, “como educadora, Dorothy ha trabajado en diversos contextos incluyendo instituciones de salud mental, prisiones, cuidadores, adultos mayores y jóvenes” (Casa Tres Patios, s.f., h). Sobre su labor, ella expresa lo siguiente:

Hago arte como acción para el cambio social, la justicia social o para ayudar a la gente. Trabajo mucho con gente joven, especialmente con gente joven de comunidades marginadas, o gente joven que está en prisión, o no fueron a la escuela. No siempre me llamo *artista*, solo me nombro como una trabajadora comunitaria, el arte solo pasa en el trabajo que hago (D. Spencer, comunicación personal, 27 de noviembre del 2019).

Durante su práctica como *trabajadora comunitaria*, ha hecho parte de proyectos como *Lumpen: A journal for poor and working class writers*<sup>13</sup>, en el cual buscan ser un espacio para que tengan acceso a publicar personas que normalmente no se encuentran en los medios de comunicación tradicionales. Igualmente, ha desarrollado investigaciones conjuntas como *Schools are dead!*, en la que indagó por proyectos pedagógicos alternativos, radicales y anarquistas que se han dado en Barcelona y Londres desde principios del siglo XX, en los que se han usado *fanzines* y *underground publications* como instrumentos educativos.

Su residencia en C3P fue denominada *Perpetual shopping, perpetual violence*, y se llevó a cabo entre noviembre y diciembre del 2019. En este período de tiempo, Dorothy Spencer hizo recorridos de ciudad como turista, inscribiéndose en tours como los recorridos de la Comuna 13 y los *narcotours*, con el fin de indagar por el fenómeno de *mercantilización de la violencia y la memoria* en el caso particular de Medellín.

Toda esta práctica artística, la residente la entiende como un trabajo práctico e informativo que hace pensar a las personas sobre algo más:

Lo entiendo como algo más que hago, ya sea con otras personas o algo que es muy práctico, que sirve al trabajo de otras personas. Mucho de mi trabajo trata de ser muy informativo, como este tipo propaganda vacía, se podría decir, para intentar hacer pensar a las personas

---

<sup>13</sup> Para más información sobre su trabajo, sugiero visitar el siguiente enlace: <https://www.theclassworkproject.com/lumpen>

sobre política, o para hacer entender a las personas cómo la política les está afectando (D. Spencer, 27 de noviembre del 2019).

La apelación a la *propaganda vacía* que menciona la artista no deja de ser un fenómeno complejo, en el que se da cuenta de una estrategia de apropiación de sistemas de comunicación a través de algo que aparentemente es solo publicidad o información, pero que implícitamente está generando –o pretende generar– un efecto político y radical en quien actúa como receptor del mensaje; sin embargo, la acción por sí misma se puede quedar corta. Según Foster (2001b), estas reapropiaciones de los medios y de los símbolos pueden devenir en un *idealismo del referente* (el reclamo) o un *fetichismo del significante* (la reinscripción del signo en la cultura), por lo que “pueden solo manipular significantes dentro del mismo y por ello replicar su lógica, sin llegar a desmantelarla” (p. 121).

Ante esto, la pedagogía ha sido una de las estrategias del arte contemporáneo para resignificar los símbolos y reinscribirlos de manera efectiva en la comunidad. En la práctica de Dorothy Spencer, esto se hace evidente en la incitación de *dar voz*, pero también de *dar expresión propia* a las personas que normalmente no tienen ese derecho, convertido en privilegio:

Yo creo que suena anticuado, pero todos son artistas a su propia manera. Todos tienen creatividad, y en la mayor parte del tiempo, las personas no la usan porque son muy pobres y nunca se les ha dado el privilegio de ser creativos. Así que solo tienen que ir a trabajar y solo unas personas pueden ser artistas, solo las personas privilegiadas genuinamente pueden ser artistas. Si eres de una comunidad pobre, no tienes el permiso en realidad. Así que para mí es acerca de empoderamiento, creo yo, y darle una voz a las personas y la oportunidad de expresarse a sí mismos. Especialmente haciendo las cosas creativamente, como las formas de manejarse que van en contra de la forma en que se nos ha enseñado a manejarnos bajo el neoliberalismo (D. Spencer, 27 de noviembre del 2019).

Esta unión entre arte y pedagogía –que en ocasiones llega a ser arte como práctica pedagógica-, apela a la necesidad de “ofrecer alternativas, abrir espacios de oposición y conflicto más allá de esa esfera de los intercambios simbólicos [para] entrar de lleno en la arena política” (Blanco, 2001, p. 49). Si bien esta no es una característica *sine qua non* del arte politizado en cualquiera de sus formas, sí es un mecanismo que se fue concretizando desde adentro, a través de distintos giros discursivos que surgieron motivados por búsquedas como ser más que artistas, *trabajadores comunitarios*.

### 3.1.4. Prácticas de arte político ruralizado

*Cariño mío, así es la paz:*

*un animal herido ¡Ay, cicatrizando mal!*

*Cariño mío, así es la muerte:*

*se ve la cuenca 'el río, pero no se oye la corriente.*

*Cariño mío, no te dejes alcanzar,*

*que allí, después del río, ya se ve cerquita el mar.*

*-Adriana Lizcano y Edson Velandia, Audiencia de la J.E.P sobre Hidroituango.*

En este apartado, llamaré *prácticas de arte político ruralizado* a aquellas acciones que registré en el marco de mi trabajo de campo y que, aunque surgieron en un entorno urbano, centraron su mirada sobre problemáticas rurales, con el ánimo de traer a la ciudad reflexiones y cuestionamientos sobre lo que acontece en otros lugares. En este caso, no son prácticas para hablar con la ciudad desde adentro, sino para acercar a la ciudad con dinámicas extra-cotidianas.

Las tres prácticas que voy a presentar a continuación, traen a colación la relación desigual y conflictiva que hay entre campo y ciudad. La gastronomía, el conflicto armado y los actos de resistencia comunitaria son los hilos conductores de estos casos que guardan la particularidad de no haber sido llevados a cabo solamente en la ciudad de Medellín, sino que implicaron la movilización de quienes desarrollaron la propuesta, sea antes, durante o después de la residencia.

Aunque los otros apartados también guardan estrecha relación con el tema de *la violencia*, en estos casos es particular la mención que se pueda hacer sobre este fenómeno porque, aunque ningún territorio colombiano se ha librado de estar inmerso en conflictos



bélicos, el campo ha sido el epicentro histórico y estratégico de confrontaciones entre varios actores armados. Esto ha fragmentado la historia en espacio y tiempo, sin mucha posibilidad de puntos de encuentro comunes desde los cuales reconstruir la vida en conjunto (Pécaut, 2013).

Sin embargo, no solo llama la atención el campo con sus conflictos sino, sobre todo, por los modos de organización social que se han gestado desde sus habitantes. Es así como la soberanía alimentaria, las formas de reinserción social en el marco de nuevas apuestas de construcción de paz y las gestiones de pedagogía comunitaria, son temas que desbordan, complejizan y reestructuran las nociones sobre la ruralidad. Los registros que quedan del desarrollo de estas prácticas, y que desarrollaré a continuación, quiero entenderlos también como *ruralizados* porque que no solo funcionan como herramientas para interpretaciones externas que se quieren hacer *a posteriori* sobre el campo, sino también como bases para construir relatos comunes –mas no uniformes- en una sociedad fragmentada por La Violencia como período histórico. Estas prácticas no son rurales, pero están *ruralizadas* porque complejizan la dicotomía campo/ciudad y su analogía otros/nosotros.

#### *“Recetario de contextos”*

Luis Fernando Peñuela es profesional en gastronomía y artes culinarias, interesado por la mediación cultural y la reinterpretación de los alimentos en espacios artísticos y pedagógicos. “Los intereses de su práctica se centran en identificar las prácticas culinarias y los alimentos como lenguaje, cuerpo y territorio con la finalidad de proponer nuevas formas de abordar hechos de paz, memoria y reconciliación” (Casa Tres Patios, s.f., i).

Su residencia en C3P consistió en un *Recetario de contextos* que se llevó a cabo entre agosto y septiembre del 2019. Para cumplir con el objetivo de crear estrategias de mediación y pedagogía sobre el conflicto armado en Colombia a través de la comida, Peñuela realizó un ejercicio de comensalidad llamado *Sabor, memoria e identidad*. Este evento consistió en la interacción del público general con una serie de alimentos *exóticos* para el contexto, los cuales estaban dispuestos en una mesa en el centro de una habitación, para que uno por uno de los comensales ingresaran, escogieran algo que les llamara la atención y lo probaran,

mientras el anfitrión reproducía un video en el que una persona habitante de la región a la que pertenece el alimento, explicaba los usos diarios que le daba y narraba una historia ligada a su experiencia con el conflicto armado. De esta manera dos personas desconocidas se encuentran por medio de los alimentos y se genera una memoria particular a través de los sabores.

Sobre cómo entiende este residente su propio proceso creativo, él menciona que

Es muy curioso porque yo no había tenido una experiencia de este tipo antes, como tan inmersiva en el arte, como está sucediendo ahora. Pero una cosa que me hizo notar uno de los residentes que estuvo aquí hace un tiempo, es que realmente que logre sensibilizar a las personas y construir este pensar con un propósito que puede ser social o no, puede ser considerado como arte, o puede hacerse con la excusa de que es arte. A través del alimento, por ejemplo, uno puede lograr ejercicios performáticos que, por la manera en que se construyen, podrían ser considerados como artes. Pero tal vez el resultado es más investigativo, gastronómico, recolección de memoria colectiva, que también logran muchas propuestas que están muy bien hechas desde las artes plásticas, la escultura, desde la danza. Siento que es una forma más de contribuir a sensibilizar, y a intentar transitar mensajes de maneras diversas. De hecho, mi carrera tal cual como completa es gastronomía y arte culinario, y yo he reflexionado mucho en esa última parte. Realmente tiene todo el sentido porque no es algo que se da de manera fortuita, es algo en que algunas personas tienen cierta habilidad más que otros, y en toda la historia de la humanidad, se ha constituido uno de los pilares de los pueblos. Hay allí una representación cultural, pero también artística, porque también es una mezcla de ingredientes, sabores. Hay cierta astucia detrás de estas preparaciones y pues yo considero que sí puede justamente considerarse arte desde mi propuesta, que está más ligada a un ámbito como investigativo (L.F. Peñuela, comunicación personal, 12 de septiembre del 2019).

Según María del Carmen Ruíz (2017), “en el siglo XX, el banquete adquiere (...) significaciones estéticas y performativas, dando lugar a la transformación del comensal en espectador” (p.25). La relevancia que tiene esta práctica vital en el mundo del arte está dada porque “el acto de comer supone un acto de comunicación social en el cual se produce la confluencia de jerarquías sociales, códigos, cultura, gastronomía, gustos, memorias y un largo etcétera” (p.26), por esto “son numerosos los artistas contemporáneos que abordan esta

temática mediante el cuestionamiento del acto que supone comer y cocinar y donde el espectador tendrá un papel preeminente” (p.27).

En el caso de la práctica de Peñuela, se hace evidente que hay dos giros: por un lado, el banquete ya no es representación, sino vivencia; por otro lado, ahora el espectador es también comensal, convirtiéndose en un *Espectador emancipado*, en los términos de Rancière (2010), por la invitación aceptada a participar activamente de la propuesta artística y trastocar su empatía al reflexionar sobre el *otro*. Igualmente, la alimentación es acto de comunicación, pero no solo en cuanto a transmisión de códigos de personalidad, sino como punto de encuentro entre localidades y personas separadas por distancias espaciales, temporales y culturales. En este caso, el arte contemporáneo se apropia de una función vital para convertirla en herramienta social y en acción política, en términos de construcción de memoria e identidad: “la invitación a comer de personas diferentes, con el ofrecimiento de comida y bebida, implica el acto de la hospitalidad y aceptación de las diferencias del otro, que, por un instante y lugar concreto, logran la convivencia” (Ruíz, 2017, p.28).

Esta politización de la práctica artística del gastrónomo se da cuando se logra reconocer al *otro* por medio del extrañamiento culinario:

Todo lo que yo estoy haciendo aquí es una propuesta artística que no genera ningún tipo de ingreso, pero sí visibiliza, articula varias organizaciones de la ciudad y de alguna forma nos hace caer en cuenta que esta identidad gastronómica, tan difusa que hay -porque sí la hay en algunas partes del país- es un gran trastorno social, y puede ayudar a visibilizar algunas cosas que nunca se han explorado, o que no se han explorado lo suficiente. Por ejemplo, la incidencia del conflicto armado en la soberanía y seguridad alimentaria, cómo cambian las condiciones de alimentación de las personas que han tenido que migrar en condición de desplazamiento forzado a raíz de este conflicto, y estas modificaciones en su dieta qué han causado (...) Las políticas públicas fallan siempre y yo creo que se dan principalmente porque hay un desconocimiento muy grande de todos, por qué es lo que se consume en otras partes del país y qué es lo que nos permite reconocer al otro, pues en este caso a través de lo que siempre han consumido, sus alimentos (L.F. Peñuela, comunicación personal, 12 de septiembre del 2019).

En estos términos, al cumplir el arte con una función comunicativa, la comida se convierte en uno de los medios a los que acude para que dicha función sea también participativa. Desde finales del siglo XX y principios del XIX, las vanguardias artísticas han emprendido una

búsqueda por impulsar la participación del espectador en el acto artístico (Ruíz, 2017). Al definir Peñuela su práctica como una *propuesta artística*, se da cuenta del “marco de estetización generalizada en el que cada día se diluye más el relato de lo artístico al que las sociedades modernas del siglo XIX y el siglo XX se acostumbraron” (p.33). En estas nuevas formas de asumir el arte, se apela a las acciones cotidianas de la vida en comunidad para generar cuestionamientos extra-cotidianos. En este caso, la comida funge como medio para pensar en el *otro*, mientras se efectúa el acto vital de alimentarse, es decir, se relaciona directamente al *otro* con una función indispensable para la vida.

*“De animales y humanos en el conflicto”*

León Felipe Jiménez es un artista plástico y audiovisual que se ha interesado por los Derechos Humanos, la ecología, los ecosistemas y las posibles relaciones entre arte y ciencia

Su campo artístico está relacionado con las prácticas artísticas en comunidad, el trabajo colaborativo y la construcción de redes trans-disciplinares entre agentes del campo del arte y entre otro tipo de públicos participativos. Su producción plástica propone trazar un ejercicio de articulación entre ramas como la agricultura, la ecología, el (re)conocimiento de los saberes populares y ancestrales y la (re)activación de la memoria colectiva. Su experiencia laboral recae en procesos de arte y pedagogía infantil, diseño y creación de espacios para el arte y la primera infancia, proyectos de agricultura urbana, diseño y construcción de jardines ornamentales y productivos, y muros verdes (Casa Tres Patios, s.f., j).

Su residencia en C3P se llevó a cabo entre octubre y noviembre del 2019 y se basó en hablar *De animales y humanos en el conflicto*. En este período de tiempo, se propuso establecer diálogos con expertos en biodiversidad en la ciudad de Medellín y excombatientes de las FARC-EP [Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo] que participaron de la expedición *Bio Anorí: una expedición de reconciliación y vida*<sup>14</sup>, con el fin de construir un relato a varias voces sobre el papel de esta guerrilla como guardabosques y, de esta manera, contestar la pregunta: *¿qué ha pasado con los ecosistemas en el marco del conflicto armado y después de la firma de los acuerdos de paz?*

---

<sup>14</sup> Para más información sobre esta expedición, consultar: <https://colombia.unmissions.org/bio-anor%C3%AD-una-expedici%C3%B3n-de-reconciliaci%C3%B3n-y-vida>

Más allá de lo evidente, el residente buscaba hablar sobre el conflicto armado colombiano desde la naturaleza como actor implicado. Es por esto que, mediante la visita al ETCR [Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación] de Anorí encontró que, en este contexto preservar los bosques significaba preservar la vida de manera directa, ya que mantener una selva espesa permitía esconderse del enemigo que les rastreaba desde los helicópteros para efectuar potenciales ataques: “para las FARC se volvió ley dejar todo el territorio como lo encontraron, para mimetizarse del ejército, había una sinergia con las plantas” (L.F. Jiménez, comunicación personal, 29 de octubre del 2019). De igual manera, se preservaba la vida de las demás especies animales, sobre todo de las que podían encontrar cierta cercanía fisionómica, es por eso que, según el artista, cerca de los campamentos se podían apreciar avisos que manifestaban “*Prohibido cazar animales con pelo*”.

En las entrevistas con sus interlocutores, el artista encontró que la presencia de las FARC en territorios megabiocdiversos los protegió de la expansión de la frontera agrícola, la minería y la urbanización. Esto se concretizó por medio de acciones como la creación de la *Línea Amarilla* en la Serranía de San Lucas, reserva natural que se constituyó por el trabajo en conjunto entre campesinos y militantes de las FARC y el ELN [Ejército de Liberación Nacional] en la década de los noventa. Según los excombatientes entrevistados, la zona del proyecto actualmente se encuentra en peligro de explotación minera y maderera.

En cuanto a la pregunta por el lugar del arte contemporáneo en la generación de reflexiones sobre estas labores de conservación ambiental en el marco del conflicto armado, León Felipe Jiménez responde que

Sin que el arte sea una herramienta utilitaria, son dos ejercicios de resistencia y estéticos. El arte por la paz es un ejercicio simbólico que puede ayudar a visibilizar en otros espacios lo que no se ha llegado a mover ¿cómo evidenciar que todo está en riesgo y estamos en la misión de protegerlo? ¿siendo artistas, cómo podemos ayudar a evidenciar esta problemática? ¿cómo hablar del conflicto armado desde un tercer testigo: la biodiversidad? Las narraciones desde el arte se generan desde lo sensible y crea responsabilidades éticas ¿qué se hace con eso? Hay preguntas que tocan el plano de lo político y lo estético, el objetivo es hablarlo, comunicarlo. Aunque el ejercicio de dar a conocer algo ya pone en riesgo lo que está ahí. Es un conocimiento que se puede usar para ciertos fines extractivistas (L.F. Jiménez, comunicación personal, 29 de octubre del 2019).

Según Lippard (2001) el mundo del arte no ha sido ajeno a una constante búsqueda por “mirar hacia atrás buscando un terreno sólido desde el cual dar un salto hacia el futuro en pleno cambio”, siendo la crisis ecológica “en gran medida responsable de la preocupación actual por el lugar y el contexto” (p. 52), convirtiéndose lugar y cambio en puntos con *gran potencial creativo*. Debido a que la práctica de este artista enuncia un gran componente ético, en el sentido de la responsabilidad que conlleva el uso de información políticamente sensible, este potencial creativo deviene en potencial de denuncia y acción social, para no ser entendido por él mismo como una especie de *arte parasitario*, en su búsqueda por ir más allá de su acción y evidenciar éticamente en un plano más amplio aquello que encuentra problemático en cuanto a la conservación de la biodiversidad: “necesitamos saber más sobre el modo en que nuestro trabajo afecta o no afecta a la gente expuesta a él, si comunica o no y sobre el modo en que lo hace” (Lippard, 2001, p. 70).

De este modo, en la práctica artística de León Felipe Jiménez, emergen una serie de cuestionamientos desde adentro sobre los límites políticos que se puede poner a sí mismo el arte politizado. La pregunta por *¿a quién puede servir la información que estoy registrando?*, es una pregunta por la trascendencia de los códigos culturales que el arte está develando —o dejando en evidencia— a modo de datos. En este sentido, la búsqueda de ciertas vanguardias del arte contemporáneo por crear lenguajes comunes, convierte estas prácticas en acción política con grandes avatares éticos en función del contexto social.

*“El bosque seco tropical también resiste”*

Polinizaciones-La Colmena es un colectivo de artistas y activistas que se conformó hace más de dos décadas en Seattle, Estados Unidos, con el fin de hacerle frente al capitalismo a través de un círculo de creación interdisciplinario. Está conformado por *las abejas*, personas anónimas, autónomas y autogestionadas que crean campañas gráficas sin derechos de autor. Mediante estos proyectos, buscan incentivar procesos pedagógicos que fortalezcan acciones de resistencia en comunidades en las que se lleven a cabo proyectos extractivistas.

Dichas campañas gráficas contienen metáforas del mundo animal que buscan conceptualizar el modo de operar del modelo económico neoliberal sin recurrir a lo

humano<sup>15</sup>. Este proceso creativo empieza con trabajo de base y horizontal en la comunidad, y termina con la aprobación de la campaña por parte de la misma, buscando ser este un espacio de comunicación y de educación popular. En los términos de sus integrantes, *estas son campañas para hacer acción política por medio del arte, pero no proselitismo político*.

La residencia en C3P se llevó a cabo de octubre a noviembre del 2019 y consistió en el desarrollo de un taller llamado *El bosque seco tropical también resiste*, en el cual se compartió conocimiento sobre la pérdida de biodiversidad y de información sobre el conflicto armado en el cañón del río Cauca, debido a la inundación para la construcción de la hidroeléctrica. Durante este período de tiempo, también se realizó la Audiencia de la JEP en Medellín para *indagar por los restos de los desaparecidos en zona de influencia de Hidroituango*<sup>16</sup>, en la cual estuvo presente uno de los integrantes del colectivo, acompañando el performance realizado por personas revictimizadas por el proyecto.

El taller se llevó a cabo en dos encuentros, en los que estuvieron presentes miembros de Ríos Vivos-Antioquia. En el primer encuentro, se socializó la campaña gráfica *Mesoamérica Resiste* y se realizó un conversatorio con dos campesinos afectados por la inundación, los cuales dieron cuenta de daños ambientales como el desplazamiento de fauna autóctona (guacamayas, guaguas, conejos, iguanas, micos, culebras, gatos de monte, entre otros) y la pérdida de la flora del bosque seco tropical. En el segundo encuentro se hizo el cierre de los talleres con la socialización de la campaña gráfica sobre el *Plan Colombia* y la participación de un investigador que ha documentado dinámicas extractivas en el territorio y de Isabel Zuleta, actual presidenta del Movimiento Ríos Vivos. Para este último momento, se proyectó el performance realizado en la audiencia de la JEP, causando varias reacciones entre el público, que se mostró impactado por la irrupción de esas nuevas formas de denuncia en un escenario tan hermético. Finalmente, Zuleta habló sobre las implicaciones legales que han devenido por la inundación, en especial el traslado de los cuerpos de los cementerios veredales y del mal tratamiento que han hecho de estos en el Laboratorio de Osteología

---

<sup>15</sup>En el siguiente enlace se puede acceder a Mesoamérica Resiste, una de las campañas gráficas de Polinizaciones-La Colmena, que corresponde a la serie de la trilogía sobre la globalización de las Américas: <https://beehivecollective.org/posterViewer/?poster=mr&lang=es>

<sup>16</sup> Se puede ver la Audiencia completa en [https://www.youtube.com/watch?v=\\_s-\\_EEOdASI&t=48s](https://www.youtube.com/watch?v=_s-_EEOdASI&t=48s)

Antropológica y Forense de la Universidad de Antioquia, llegándose a entender esto como una segunda desaparición de estas víctimas<sup>17</sup>.

De acuerdo con lo anterior, Polinizaciones-La Colmena define sus procesos creativos como *artivismo*,

una mezcla entre artista y activista, y que todo el arte que estamos generando tiene un propósito, tiene una claridad política, tiene un sentido, tiene una comunicación, no simplemente crear algo bonito por crearlo. No es menospreciar esa práctica, pero por lo menos, para nosotros es importante que haya una comunicación muy directa y muy clara en el artivismo que estamos generando, sea gráfica, sea lúdica, sea audiovisual, cualquier manifestación. Creo que buscamos partir de que somos activistas, porque buscamos hacer es artivismo, como para no clasificarnos dentro de un esquema artístico o algo. Entonces lo entendemos como un proceso creativo, colaborativo y horizontal, donde digamos que tenemos una forma de acción política, que es no buscar la curaduría, porque para nosotros que no exista una curaduría dentro de nuestro proceso es una acción política también (Polinizaciones La Colmena, comunicación personal, 28 de octubre del 2019).

En este sentido, se entiende que la politización de esta acción creativa deviene en artivismo cuando funge como canal de comunicación horizontal entre los miembros de una comunidad. Este proceso de trabajo colaborativo implica, por parte de los artistas, la participación más allá de la dirección, es decir, “tiene que vivir allí de algún modo: físicamente, simbólicamente o empáticamente” (Lippard, 2001, p. 71). En este caso, este es un proceso creativo artivista y pedagógico que se da en dos direcciones: por un lado, la comunidad da a conocer los códigos culturales y el sistema de valores que rigen en su vida social; por otro lado, los artivistas codifican esos códigos para convertirlos en símbolos y metáforas que luego retornan a través de un relato que es narrado e interpretado polifónicamente.

Esta combinación entre artivismo y pedagogía se establece como un medio para tocar sensibilidades y transformar imaginarios

El arte en todas sus manifestaciones, incluyendo la música, muchas veces logra tocar sensibilidades en las personas que quizás, apaleando a su moral o a su ética, o sus ideas no

---

<sup>17</sup> Para obtener información directa sobre este caso, sugiero revisar el comunicado de Ríos Vivos al respecto: <https://riosvivoscolombia.org/rios-vivos-llama-a-la-udea-a-un-debate-sobre-la-etica-en-su-actuacion-con-hidroituango/>



les hace mayor resonancia. Pero muchas veces con una pintura, una obra de teatro, una canción, puede llegar tocar a alguien y abrir las sensibilidades para que le importe un tema como la defensa de un territorio, de un río, de un bosque, que quizás de otra manera no hubiesen visto ninguna importancia de por qué les debería importar eso. Por otro lado, porque muchos de esos procesos, casi siempre uno de los argumentos por la defensa del territorio y en contra del extractivismo es ¿de qué van a vivir los niños? ¿de qué van a vivir las próximas generaciones? pero si vemos muchas veces, los métodos organizativos son muy aburridos para la gente joven y los niños, no son algo a lo que ellos se quieran involucrar. El arte y la cultura son las estrategias perfectas para que los jóvenes puedan participar en estos procesos y aportar desde sus intereses, desde sus habilidades y sentirse bien, sentir que están cumpliendo y aportando a este proceso, pero no necesariamente asistiendo a una reunión de muchas horas, aburridoras, en las que casi ni los dejan hablar, sino aportar desde otras maneras (Polinizaciones La Colmena, comunicación personal, 28 de octubre del 2019).

Esta acepción de arte activista como forma de *tocar sensibilidades* es a lo que entiendo que Rancière (2005) denomina *el reparto de lo sensible*, como base principal de la acción política. En este punto, la sensibilidad aparece como lenguaje común para transmitir mensajes de otras maneras e involucrar otro tipo de sujetos en el activismo comunitario. El activismo a través del arte se entiende entonces como una manera de efectuar cambios culturales de manera menos rígida, para irrumpir en escenarios con lenguajes menos plurales y permitir la participación de nuevos sujetos que normalmente no se incluyen en los espacios de deliberación política, como lo son los niños, por lo que “podríamos de este modo hablar de toda una clase de formas culturales híbridas entre el mundo del arte, el del activismo político y el de la organización comunitaria” (Blanco, 2001, p. 40).

### ***3.2. El arte politizado y las vidas precarias***

Las formas de politización del arte de las prácticas artísticas desarrolladas en mi fase de trabajo de campo en C3P, implicaron la participación directa e indirecta de individuos y grupos de Medellín y otros lugares de origen en los que tuvo influencia la residencia a la que se articularon. Como mencioné anteriormente, algunos de estos participantes manifestaron no querer ser entendidos como *sujetos de estudio* más allá de la acción que les interesaba. Por este motivo, solo apelaré a los relatos de las personas con las que conversé en entrevistas

semi-estructuradas y, en algunos casos, hablaré más de los procesos que acompañé que de las particularidades.

En términos amplios, se me hace necesario hablar de comunidad cuando me refiero al arte contemporáneo politizado, debido a los nuevos paradigmas, desplazamientos y reorientaciones de las labores de los artistas, en los que han buscado comprometerse con *otredades* y desplazar su accionar del museo a las calles y nombrar su ejercicio como práctica, más que como obra (Foster, 2001a; Marcus, 2005; Uribe, 2001). En este mismo sentido, dadas las particularidades del contexto, las motivaciones y las formas en las que los residentes nombran sus procesos creativos, hablo de *vulnerabilidad* y *vida precaria* en los términos que Butler (2006, 2017) lo desarrolla, para dar cuenta de las motivaciones de las personas afectadas por condiciones de desigualdad estructural, gestadas por relaciones de poder que valoran unas vidas más importantes que otras y generan contextos de dolor compartido (Das, 2008) expresado a través de estas acciones artísticas y creativas.

En el presente apartado responderé a la pregunta ¿cómo y por qué se vinculan las personas vulnerables de Medellín a los proyectos artísticos y pedagógicos de C3P?, partiendo de dos ejes: el primero, los relatos propios de miembros de las comunidades de interés de los residentes; el segundo, las acciones y herramientas que se generan desde C3P –a través de sus residentes- con y para las personas vulnerables de la ciudad.

### **3.2.1. Biopolítica, vulnerabilidad y arte contemporáneo**

En un contexto de violencia estructural, la vulnerabilidad resulta ser un componente social que resignifica la consolidación de comunidades políticas para resistir conjuntamente. Según Butler (2006) “esto significa que en parte cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos -como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición-“(p. 46). En estos términos, buena parte de la congregación social que motiva la aparición de nuevos sujetos en la esfera pública, está impulsada por hacerle contrapeso a los dictámenes hegemónicos en el campo *biopolítico*, que opera para *precarizar* unas vidas en función de otras. Digo *en función* porque, este ejercicio de poder desigual, se propone instrumentalizar los modos de existencia

de ciertos sujetos para que resulten útiles a grupos dominantes, en aras de castigar y anular los cuerpos y las acciones que no se subyuguen a la norma.

En el apartado anterior, categoricé las prácticas artísticas en cuatro grupos: *Prácticas de arte político feminista*, *Prácticas de arte político queer*, *Prácticas de arte político urbano* y *Prácticas de arte político ruralizado*. Los dos primeros grupos tienen que ver con sujetos históricamente vulnerados en relación al género, la identidad y la orientación sexual; el tercer grupo tiene que ver con personas que se unen para plantear estrategias de resistencia política desde la ciudad, ligados a cierto tipo de arte marginalizado, el consumismo, la movilización social y la mercantilización de la violencia; el cuarto grupo tiene relación con personas excluidas de las apuestas políticas cotidianas, que aún se encuentran principalmente centralizadas en el ámbito urbano.

A las prácticas que enmarco en estas cuatro categorías, se articularon personas por medio de las convocatorias abiertas que hacían los residentes a través de C3P. En su mayoría, cada proceso implicó extender invitaciones a otros, como parte del proceso creativo, más allá de los eventos de socialización final. En general, pude notar que hubo algunos procesos que contaron con mayor participación que otros, digo esto no en función de categorizar éxitos o fracasos, sino como punto de partida para empezar a desglosar las posibilidades que tienen estos grupos de personas vulnerables de la ciudad –y de otras localidades- para articularse a los procesos de los residentes de C3P.

Tal como queda expresado en la *Tabla 1. Testimonios de población participante de los procesos en C3P*, tuve distintos interlocutores congregados en razón de tres bloques de intereses, como lo son el género, las dinámicas de ciudad y las prácticas ruralizadas:

**Tabla 1**

*Testimonios de población participante de los procesos en C3P*

<b>TESTIMONIOS DE POBLACIÓN PARTICIPANTE DE LOS PROCESOS EN C3P</b>		
<b>Personas convocadas en función del género</b>		
<b>Pregunta</b>	<b>Persona 1</b> <b>(estudiante, 9 de diciembre del 2019)</b>	<b>Persona 2</b> <b>(activista trans, 30 de octubre del 2019)</b>
¿Por qué te articulas a este	<i>“Porque se veía que era un espacio para el diálogo y el encuentro, desencuentro de una</i>	<i>“Porque tenemos que expresarnos de alguna u otra manera. Muchas personas no tenemos</i>

<p>proceso creativo?</p>	<p><i>misma, haciendo reflexiones sobre la colectivización de los sentires del amor y desamor; decidí seguir asistiendo porque no sólo era un proceso abierto al diálogo, sino que tenía una apuesta artístico - creativa, en este caso, la realización de los fanzines como un medio para la difusión de lo construido colectivamente, que me parece importante no sólo para mostrar lo que se está haciendo, sino como una forma de llegar a la gente”.</i></p>	<p><i>la capacidad de expresarnos verbalmente o escribiendo y el arte nos ayuda a expresarnos mejor. Muchas personas trans reprimimos muchas cosas que no podemos hablar, pero por medio del arte lo desahogamos y lo manifestamos.</i></p>
<p>¿Por qué consideras importante este espacio en la ciudad?</p>	<p><i>“Es necesario más espacios donde se pueda hablar de este tipo de temas que transversalizan la vida individual y que se normalizan pero que a la vez nunca terminan de ser complejos y que son necesarios descentralizar para crear reflexiones en torno el querer (mal querer) y hablar de otras maneras de amar y demostrar el amor”.</i></p>	<p><i>Es muy importante porque acá las organizaciones trans están muy repartidas por toda la ciudad y qué rico que nos unamos todas y realmente yo no conozco espacios que sean para algo artístico y con personas trans, súper chévere y ojalá hubieran muchos más”.</i></p>
<p>¿Qué reflexiones/aprendizajes generó participar en este espacio?</p>	<p><i>“El arte es vínculo esencial para construir formas de pensamiento y para llegar a diferentes públicos (...) pensarse el amor desde el arte tiene una potencia de inclusión y de asertividad, además de construcción política y crítica para la base de nuevas relaciones propias (amor propio) y como una forma de construir políticas revolucionarias efectivas que pasan primero por una misma para poder construir con lxs demás”.</i></p>	<p><i>“Este taller me dejó muchísimo, empezando por un amor propio, como un bote pena, bote el fingir...dejé de fingir y fui yo, o sea, no me importó ser una travesti súper regada, entonces fue súper bonito, aprendí a no avergonzarme de mi transición, de mi voz y de lo que soy”.</i></p>

<b>Personas motivadas por dinámicas de ciudad</b>		
<b>Pregunta</b>	<b>Persona 3 (grafitero, 24 de septiembre del 2019)</b>	<b>Persona 4 (diseñadora gráfica/grafitera 26 de septiembre del 2019)</b>
¿Por qué te articulas a este proceso creativo?	<i>“Es empezar a validar la acción de la calle en estas instituciones y bueno, de parte y parte porque también es nosotros como este público que llega aquí, que está interesado también de la acción en la calle pueden entender de otra forma, digamos el pintar en la calle, porque mucha personas ven lo que está pasando en la calle y es difícil encontrar a la persona que pinta, digamos por ahí en cualquier lugar para poder conversar o hablar sobre su obra porque de cierta forma la obra no habla en sí de muchas cosas ¿me entiendes? también es muy interesante conocer al artista, conocer a la persona que lo pintó, el porqué, todo su contexto y demás para también empezar a entender un poco la obra. Entonces este tipo de espacios dan esa posibilidad de poder conversar a través de la palabra, digamos poder conversar lo que ocurre a la hora del mural que es una conversación un poco más restringida porque es simplemente la imagen”.</i>	<i>“En lo personal me gusta porque se da a conocer aparte del trabajo, dar como a conocer las vivencias que se vive a través del grafiti y lo valoren”.</i>
¿Por qué consideras	<i>“Bueno digamos que el artista en general siempre que pinta habla desde su contexto,</i>	<i>“En lo personal yo no manejo tanto el feminismo sino como la parte propia,</i>

<p>importante este espacio en la ciudad?</p>	<p><i>desde el interior obviamente de lo social pero siempre desde el contexto que está viviendo en su momento y obviamente, digamos que el artista de calle aún más porque también entiende la dinámica del barrio y entiende la dinámica de los territorios. Pero de cierto modo también mi trabajo se ha centrado mucho en lo político, en lo social. La primera vez que pinto en la calle es por necesariamente eso, más allá de la pintura era la necesidad de comunicar. Entonces como que mi trabajo siempre va girado en torno a comunicar algo a través de la pintura, obviamente han cambiado las técnicas, han cambiado las formas pero siempre la importancia de poder entender el territorio antes de llegar a pintar y bueno desde ahí también poner una idea o proponer algo desde lo político y lo social que es lo que yo creo y también lo que entiendo por el territorio”.</i></p>	<p><i>entonces no uso mucho como tema de la política la verdad (...) Hay grafiti contestatario en el cual se puede evidenciar, o se puede manifestar inconformidades políticas, incluso hay candidatos en los cuales contratan a grafiteros simplemente para que les pinten sus vallas publicitarias, y aun así, incluidos los grafiteros dentro de esos procesos y no pagar por una máquina, que es la que está haciendo eso, hablando de la parte positiva. De la parte negativa, la política también va a ser una parte súper en contra de nosotros, porque son los primeros espacios que encuentran ellos para hacer también sus campañas políticas, entonces lo primero que hacen es tapar los grafitis para poner simplemente "voten por tal persona" entonces políticamente también se hacen leyes anti grafiti o a favor del grafiti, o pro o en contra”.</i></p>
<p>¿Qué reflexiones/aprendizajes generó participar en este espacio?</p>	<p><i>“Para mí la importancia de tomarse el espacio público ya es una acción política, además que a la hora de pintar en la calle estás haciendo por así decirlo una obra in situ que también digamos en muchos contextos alrededor y ocurren muchas cosas, viene la persona a preguntarte, llegan también las personas después de ver el mural, cómo se conserva el mural. Entonces digamos en los murales principalmente, más</i></p>	<p><i>“El hecho de ser mujer, el hecho de que, al salir a la calle, de que la calle es como el factor fundamental para hacer grafiti o el espacio ideal, se da para que la gente indigente, de la calle, los hombres, quieran tener como que ven esa rudeza en uno, y sea uno morboseado. Puede también tener un riesgo muy teso a un asalto, como que lo ven a uno como un género débil, quieren robarte la pintura, quieren robarte los materiales. Si</i></p>

	<p><i>allá de la pintura yo quiero hacer un debate a través del mural como te digo, proponer algo que las personas puedan llevarse, preguntarse en la casa, discutirlo en la casa y bueno, cuando estoy pintando también es chévere poder debatir ese tipo de cosas. Por eso me gusta más pintar en la calle, más que en el caballete o que el estudio. Porque tengo esa posibilidad de hablar con la otra persona mientras realizo la acción de la calle”.</i></p>	<p><i>tú te vas en unos chores, como le decía a mi compañera, porque vas a pintar porque hay calor, entonces te morbosean. También se encuentra mucho con ese tipo de cosas, como también le comenté en un momento en la UPJ, si nos van a coger a todos los compañeros a mí me hacen aparte porque soy mujer, para la celda de mujer y no me voy a encontrar con más graffiteras mujeres, sino con otras mujeres que tienen otros delitos mayores, contrario a mis compañeros que se pueden cuidar entre ellos”.</i></p>
--	---	---

**Personas motivadas por prácticas ruralizadas**

<b>Pregunta</b>	<b>Persona 5 (campesino afectado por Hidroituango, 16 de octubre del 2019)</b>
<p>¿Por qué te articulas a este proceso creativo?</p>	<p><i>“Él [el residente] nos ha visitado en los territorios, nos ha tomado fotos en la labor de la barequería y hemos compartido, o nos ha compartido más bien sus conocimientos, porque entre otras cosas es científico, y hemos hablado de muchísimas cosas: de las problemáticas del territorio y hemos hablado de la biodiversidad del cañón, de las especies, del agua en general, hemos tratado muchas cosas”.</i></p>
<p>¿Por qué consideras importante este espacio en la ciudad?</p>	<p><i>“Para mí el arte y la cultura son sumamente importantes, porque un pueblo que tiene arte y que tiene cultura es un pueblo educado, es un pueblo que tiene conocimiento, es un pueblo que comparte saberes, que comparte conocimiento. Entonces para mí el arte y la cultura son ejes fundamentales en el desarrollo de una comunidad”.</i></p>

¿Qué reflexiones/aprendizajes generó participar en este espacio?	“El conocimiento siempre enriquece a la comunidad y a través del arte se imparte mucho conocimiento porque se va por muchos sectores y se interactúa con muchas culturas y entre todos nos enriquecemos en los conocimientos y los saberes”.
--	--

En el primer caso, conversé con dos personas que se articularon a estos procesos porque este era un espacio para el diálogo, las reflexiones colectivas y la manifestación de *cosas que no podemos hablar*, mediante un canal distinto de comunicación. Del mismo modo, reconocen este espacio como importante en la ciudad, porque permite el encuentro entre personas con intereses afines, que cotidianamente se encuentran disgregadas. Por último, mencionan que en esta experiencia pudieron encontrar en el arte un vínculo para *construir formas de pensamiento, construcción política* y una base para el *amor propio y reconocimiento de lo que son*.

En el segundo caso, dialogué con dos grafiteros que se articularon a procesos de C3P, porque encontraron en estos la forma de *dar a conocer* su trabajo más allá de la imagen, es decir, quién crea la obra del muro y qué motivaciones hay detrás de esta, para que sea valorada por un público más amplio. Por su parte, consideran este espacio importante, porque habla del contexto, de *las dinámicas del barrio* y del territorio que conocen los artistas urbanos que están inmersos en ellas y que *comunican* a través de sus grafitis. Así mismo, expresan que en esta articulación pudieron entender la intervención en el espacio público como una acción política, por la posibilidad de hablar con otras personas mientras se pinta, además de reflexionar sobre las desigualdades de género alrededor de las acciones artísticas callejeras.

En el tercer caso, conversé con un campesino damnificado por el proyecto Hidroituango, quien manifestó que se unió motivado por la cercanía con el artista que ha visitado su territorio en varias ocasiones. En este sentido, le parece importante este espacio en la ciudad, porque piensa que *el arte y la cultura son ejes fundamentales en el desarrollo comunitario*, debido a que permite la conexión entre culturas y así *“difunde conocimiento”*.



En otros momentos, en los que no tuve interlocuciones directas, pero me pude acercar a estas motivaciones de asistentes por medio de la participación en espacios comunes, pude notar que, mientras se realizaban ejercicios como el tejido individual, pero en un espacio colectivo, también se entendía como comunicación con los demás. Del mismo modo, en intervenciones hechas en el espacio público, se apelaba al uso de sonidos que empezaban de manera individual y terminaban siendo replicados por quienes participaban del acto performático, con el fin de comunicar cierto sentido de unión grupal cuando se sentía incomodidad o vulnerabilidad ante el resto de los transeúntes.

Las conversaciones con estas personas dan cuenta de una búsqueda por comunicarse, congregarse, construir acciones políticas y difundir conocimiento en condiciones de desigualdad. Ahora la pregunta es ¿qué carencias tienen los lenguajes tradicionales de comunicación política que el arte termina supliendo? Butler (2017) manifiesta que una de las preguntas fundantes sobre la aparición de los cuerpos en el espacio público es *¿a través de qué medios se expresan estas reivindicaciones?* Y, entendiendo en este caso como espacios asamblearios los que brindan dichos procesos creativos, “¿Por qué concebimos la asamblea pública como una actuación política que es distinta del discurso?” (p. 158).

Encuentro una relación entre las tres preguntas planteadas, porque estos procesos artísticos son en este caso uno de los medios por los que se pregunta Butler para expresar reivindicaciones, aunque siguen siendo una actuación política distinta del discurso, precisamente porque este —el discurso— se queda corto para enunciar situaciones de dolor o exposición a la precariedad. Esto se debe a que está mediado por formas de nombrar, por procesos de percepción y relaciones de poder. El plano artístico, si bien no escapa a estas mediaciones, sí es un ejercicio que apela a nombrar las cosas de otras formas, organizando el discurso con otros elementos, materiales o inmateriales (objetos y prácticas, puestas en escena, etc.). El discurso también es dispositivo de poder, ya que se basa en la persuasión sobre la creación de imaginarios que creen comunidad y consenso, siendo la palabra escrita y pronunciada el medio por el que se intenta calar en el interlocutor. Sin embargo, las acciones a las que se articulan estas personas no buscan convencer, sino denunciar, incomodar y reclamar su derecho a existir de formas múltiples e incluso conflictivas o *agonistas*, como lo mencioné anteriormente, refiriéndome a Mouffe (2014).

Es precisamente esta una de las carencias de los lenguajes tradicionales que el arte termina supliendo: la necesidad de expresarse colectivamente sin la pretensión de llegar a un acuerdo común, por la misma particularidad del trabajo como activación espontánea, más que como resolución fija, siendo espacios de encuentro que permiten reconocerse, reconocer a los otros y seguir en movimiento. Para Rancière (2005), este tipo de arte da cuenta de la *permeabilidad de las fronteras* y de la *incertidumbre de las trayectorias*, “y nos recuerda también que las instituciones mismas son lugares de tránsito, lugares aleatorios de encuentro con lo heterogéneo, que facilitan procesos concretos de reconfiguración de las identidades y de los campos de experiencia” (p. 69).

Ahora bien, entender estos procesos como medios, puentes o canales, puede también referirse a una instrumentalización del arte en función de otra cosa. Sin embargo, a través de estos relatos, lo que encuentro es que se le está asignando al arte un lugar como *activador de procesos sociales* porque se cree en su potencial activista y en el compromiso de los y las artistas por motivar estos cambios. Es decir, más que una instrumentalización, es una revaloración de la función social del arte, en el que ahora los grupos vulnerados no se quieren relacionar solo como espectadores de una obra terminada, sino como parte de una obra que es el proceso mismo. En este sentido, también cambia la mirada del artista como genio y ahora se ve como cómplice de un *vínculo cooperativo*, que a su vez “realiza la actividad central sin la cual el trabajo no sería arte” (Becker, 2008, p. 43), a través de la catalización de comunicaciones espontáneas, sin lo cual tampoco sería político, al menos en este contexto.

### **3.2.2. El arte politizado comunicando lo incomunicable**

Asumir que existen dimensiones de la vida humana que son incomunicables es la negación de otras formas de expresión más allá de las vías tradicionales que apelan al uso de la palabra. Como bien lo dice Veena Das (2008), poniendo el dolor como ejemplo, “lo que resulta único acerca del dolor es la ausencia de lenguajes existentes en la sociedad o en las ciencias sociales, que puedan comunicar el dolor; sin embargo, sería equivocado pensar que el dolor es en esencia incomunicable” (p. 333). Para solucionar metodológicamente este sentido de enajenamiento que experimenta un externo frente al dolor de los demás, la misma autora menciona que “lo mejor que puedo hacer es dejar que me suceda a mí” (p.335).

Como mencioné anteriormente, la mayoría de las prácticas artísticas que sucedieron en C3P buscaron trabajar con los otros de manera participativa y conjunta. Esta manera de *ser uno más con el resto de los participantes* es una de esas formas que encontré para *comunicar lo incomunicable* dejando que las experiencias ajenas atraviesen la propia. Es así como estos espacios de encuentro se diseñaron para que los artistas no sean solo guías sino partícipes, poniendo sus vivencias a dialogar con las vivencias de los demás y por esto, en general, guardaban una especie de *vecindad sociopolítica*<sup>18</sup> de manera crítica para diseñar sus procesos y convocar a otras personas a que se articulen, compartiendo lugares de enunciación: lxs artistas identificadxs como disidencias sexuales, trabajaron con disidencias sexuales de la ciudad, por ejemplo, existiendo además una intersección en cuanto a los modos de opresión, condiciones económicas, lugares de resistencia y ciudadanía.

En el caso de las *Prácticas de arte político feminista* y las *Prácticas de arte político queer*, lxs artistas recurren el uso del performance como un *ritual de sanación*, en el que el cuerpo opera de manera colectiva, cuando se pone en escena, en la esfera pública, y permite el encuentro con lxs otrxs: “Pero luego también es el cuerpo y yo también tengo el mismo cuerpo de otras mujeres y que ese cuerpo también siente lo de otras mujeres, entonces empiezo a expandirme, a tener las mismas preguntas” (J. Morales, comunicación personal, 10 de octubre del 2019). El cuerpo, como canal de comunicación de lo incomunicable, también se entiende como potencia, debido a la relación que tienen con él estos sujetos sociales: “Creo que las personas trans tienen una particularidad y es que ellas tienen una aproximación súper plástica de la vida, si se transforman el propio cuerpo, imagínate de ahí en adelante todo es plástico y transformable” (M. Guerrero, comunicación personal, 29 de octubre del 2019), por eso la realidad misma también se entiende como variable y ahí está uno de sus motores de cambio social. En estas comunicaciones a través del cuerpo, también ocurre entonces lo que Veena Das (2008) menciona como dejar que me suceda el dolor ajeno: “Creo que el momento cuando nos damos cuenta de que la mayoría de cuerpos hemos sido

---

<sup>18</sup> Este término es aportado por Myriam Jimeno (2005) para hablar en las ciencias sociales sobre la vocación crítica de la investigación en un contexto como el latinoamericano, en el cual muchas veces se hacen difusos los límites entre las otredades porque quien investiga comparte ciudadanía con sus sujetos de estudio. Según la autora, esta misma condición se extiende al [desde] campo de las artes: “Esta vocación crítica no se restringe a la antropología ni a las ciencias sociales y, en cierta forma, puede proponerse que se extiende desde las artes hacia éstas, dada una larga vecindad entre las artes y las ciencias sociales en América Latina” (p. 47). Para más información, consultar: Jimeno, M. (2005). La vocación crítica de la antropología en Latinoamérica. *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, (1), pp. 43-65.

violentadas, creo que en esa misma opresión que todas hemos sentido ha sido una buena forma de juntarnos” (PachaQueer, comunicación personal, 5 de noviembre del 2019).

De igual manera, el uso del juego, la conversación, la fiesta, el canto, el llanto y las caminatas, son otras vías que sirven para detonar procesos creativos feministas y *queer*. Además de metodología, estas acciones se entienden también como reivindicaciones por parte de sujetxs a lxs que esto se les tiene socialmente vetado, por ejemplo, el juego se entiende como una práctica política porque “parte de permitirnos jugar a personas a las que nunca se les permitió jugar, ese proceso del juego que es cagarla, que no todo sale perfecto, es como permitirnos no ser perfectas” (M. Guerrero, comunicación personal, 29 de octubre del 2019). De esta forma, las metodologías buscan asemejarse a interacciones cotidianas para que los resultados sean reales: “Cuando yo quiero pensarme cómo podemos conversar, cómo podemos encontrarnos, cómo podemos crear cosas colectivamente, cómo podemos estar más a gusto entre nosotras, siento que las metodologías tienen que ser más cercanas a la vida real, a la vida cotidiana” (A. Zúñiga Delgado, comunicación personal, 5 de diciembre del 2019).

En estos casos, llama también la atención que la *vecindad sociopolítica* es casi una necesidad para la interacción y el modo de participación horizontal. Es decir, entre menos otrx se entienda a quien proponga la acción, más efectiva va a ser la integración, porque se va a asumir menos impostada, va a ser una interacción cotidiana entre personas que se presumen iguales: “Yo empecé a construir la idea mía de feminidad con las mujeres trans, no con las mujeres cis (...) cuando llegué acá, yo me creía re trans, pero resulta que no soy trans y para el resto es muy evidente” (M. Guerrero, comunicación personal, 29 de octubre del 2019), lo cual significó un problema de credibilidad hacia la artista bogotana, no por su labor, sino por su identidad que se asumía como foránea en la comunidad trans de Medellín.

En cuanto a las *Prácticas de arte político urbano*, identifiqué que las metodologías van encaminadas a habitar la ciudad con sus habitantes y registrarla a través de imágenes fotográficas o murales, por ejemplo. En estos casos la *vecindad sociopolítica* se da por hecha, no hay tanto una búsqueda por delimitar identidades, ni tanta fricción entre otredades, puesto que todos los participantes parten de ser igualmente ciudadanos en ese contexto: “Digamos que la metodología que dentro de alguna forma he utilizado es andar la calle, (...) la calle es un laboratorio en que está constantemente pasando muchas cosas” (J.D. Quintero, comunicación personal, 12 de septiembre del 2019). Es decir, se asume la participación en la

vida urbana pública como un *laboratorio* en sí mismo, sin la necesidad de extrapolar el activismo a otras esferas de reflexión, aunque ocasionalmente esta intensión se concrete en espacios de socialización, como los que mencioné en el apartado anterior.

En este sentido, el ámbito doméstico también ha sido apropiado como *laboratorio* para activar procesos desde el arte y se ha datado por medio de la fotografía como mecanismo para tomar conciencia de los espacios que se habitan, partiendo de la retroalimentación que permite la imagen: “cuando estás empezando a hacer fotos y te das cuenta que, por ejemplo, es imposible hacer un catálogo de todas las cosas que tenés en menos de un año, porque son tantas que ni siquiera las podríamos catalogar en imagen fotográficas” (N. Gil, 24 de octubre del 2019). De este modo, se puede tomar algo de distancia frente a la propia experiencia de habitación cotidiana y reflexionar sobre ella como espectadores de la vida propia, extendiéndolo hacia otras personas que replican el proceso en sus entornos.

Por su parte, las *Prácticas de arte político ruralizado* han tendido a la integración a otros procesos sociales que se dan en el campo, llegando además a convivir por períodos de tiempo completo con las comunidades rurales. En este sentido, en algunos casos sus prácticas son más procesos –aunque de corto plazo, por el tiempo de presencia en el territorio- que actividades o intervenciones. En cuanto a las metodologías, la conversación, los espacios de esparcimiento y la investigación participativa, suelen ser los medios para la activación de este tipo de prácticas horizontales y colectivas, sin que haya una definición previa de cómo debe ser el proceso en la marcha: “Si lo aterrizamos dentro de algún esquema de intervención, podemos hablar de Investigación Acción Participativa, pero como educadores populares, tratamos de no meternos tanto en la temática de llegar con metodologías” (Polinizaciones La Colmena, comunicación personal, 28 de octubre del 2019).

Dado este panorama, se hace evidente que el arte contemporáneo busca articularse con otros para comprometerse políticamente, apelando al reconocimiento como *voces* de lo que la política, en su *división de lo sensible*, ha hecho aparecer como los *alaridos de animales ruidosos* (Rancière, 2011). Por tal motivo, las conversaciones, el canto, la fiesta, los recorridos, el juego y los demás escenarios de intercambio comunicativo y de expresión de la presencia, se han asumido como estrategias de politización a las que han apelado los artistas en su función de *activadores de procesos sociales* desde adentro. Estas mismas actividades resultan potentes en este contexto, debido a que son expresiones cotidianas, por

lo que asemejan el activismo desde el arte con las formas comunes de habitar los espacios. De este modo, las reflexiones y los cambios que incentivan se pueden anclar más fácil al imaginario social, porque no implican un esfuerzo extra y el activismo deviene en modo de vida.

### ***3.3. Arte politizado e institución para la justicia social***

Las transformaciones de las instituciones artísticas en América Latina se encuentran encaminadas, desde los años sesenta, hacia una búsqueda por romper con la idea de museo burgués como único centro de encuentro entre un grupo específico de personas y las obras de arte objetuales. En consecuencia, también parten de un interés por no entender dichas creaciones como *obras*, sino como procesos que democratizan el consumo de los bienes culturales (Richard, 2011). En este panorama, empiezan a emerger instituciones, como algunas Organizaciones no Gubernamentales [ONG], que se basan en la disciplina artística para impulsar cambios sociales de distinta índole, bajo criterios militantes y de compromiso, como la *explicitud referencial* y la *eficacia pedagógica*, “que le permitirá al artista sacudir la conciencia crítica de la sociedad, empujando el arte y la realidad hacia una utopía de cambio social pre-formulada desde la política” (Richard, 2011, p. 3).

La conformación de esta especie de comunidades políticas en torno a prácticas de representación, hizo que se descentralizaran del museo y fueran recodificadas en otras instituciones culturales, con una “complejidad y riqueza de matices que las prácticas artísticas han asumido como propias” (Blanco, 2001, p. 50). De esta manera, los lugares de práctica y producción de este tipo de procesos se vieron motivados por la necesidad de integrarse con otras áreas del saber y la praxis como, por ejemplo, la pedagogía. En este nuevo giro, el arte se entiende como *relacional* en estos centros, y funge como *intersticio social*, es decir, se inserta más o menos armoniosamente en el sistema global y sugiere otras posibilidades de intercambio diferentes a las hegemónicas: “el arte es un estado de encuentro” (Bourriaud, 2001, p. 433).

Es precisamente dicho *estado de encuentro* lo que posibilita el intercambio en un lugar como C3P, que se basa en la creación de vínculos o relaciones entre artistas y comunidades de interés, para que estas sean las audiencias de los procesos que se generan

con ellos mismos. Al respecto, uno de los principales mecanismos de la Fundación para generar efectivamente estas relaciones ha sido la pedagogía, entendida como educación no formal y alternativa a la ofrecida por instituciones tradicionales de enseñanza. Por tal motivo, en este espacio de creación artística contemporánea, se ha hecho necesario transversalizar todos los procesos con unos programas pedagógicos que tienen como principales referentes a Paulo Freire y Ana Mae Barbosa, basados en estrategias de cuestionamiento, creación y colaboración desde las experiencias individuales de los participantes (Casa Tres Patios, 2014).

A continuación, daré cuenta de cómo entienden y valoran estos procesos al interior de C3P, desarrollaré las metodologías específicas que se emplean en dicho programa pedagógico y expondré algunas reformulaciones actuales de la institución para seguir siendo vigente en el contexto de la ciudad.

### **3.3.1. Casa Tres Patios y el reparto de lo sensible**

El *reparto de lo sensible*, en términos de Rancière (2005), hace referencia a las configuraciones que se hacen en la esfera social para asignar valores a lugares, identidades, espacios, tiempos, lenguajes y ruidos. La política –o bien, *la acción política*, en los términos que lo desarrollé anteriormente- reconfigura las nociones establecidas sobre estos aspectos, permitiendo la emergencia en la esfera pública de nuevos sujetos y prácticas normalmente invisibilizadas. En este aspecto el arte, como codificador de símbolos culturales y como *sistema cultural* en sí mismo (Geertz, 1983), es un campo en el que se interviene en ese *reparto de lo sensible* y se reconfigura *lo común* y *lo particular*.

En estos términos, Casa Tres Patios se puede entender como un espacio que incentiva otro tipo de división de lo sensible, partiendo de unas acciones ya definidas, que se llevan a cabo a través de prácticas artísticas y pedagógicas. Por este motivo, si bien en el espacio confluyen diferentes procesos, motivados por diferentes preguntas y con diversos fines, como se evidenció en el apartado anterior, dichas activaciones no se hacen esporádicamente, sino que están aunadas a una posición ideológica anti-neoliberal, que incentiva el cuestionamiento a las formas de vida como están determinadas hegemónicamente. Es por esto que el objetivo

o misión institucional de la Fundación se encamina a *sensibilizar* personas como medio para alcanzar una sociedad más justa:

El objetivo de C3P es sensibilizar al público en varios sentidos. En el sentido de compartir y difundir información sobre temas actuales, importantes para el desarrollo de una sociedad justa y capacidades necesarias para potenciar las organizaciones y colectivos y artistas individuales que trabajan en comunidad. En el sentido de tratar fortalecer sus capacidades organizativas y sus técnicas de hacer manifestaciones, documentales, incluyendo técnicas o prácticas artísticas en esas obras prácticas más activistas (T. Evanko, comunicación personal, 5 de diciembre del 2019).

Cabe resaltar que las acciones que se llevan a cabo al interior de la Fundación no riñen entre sí, sino que buscan complementarse, aunque no sean continuas y, desde el momento de la convocatoria para que las personas desarrollen su residencia, ya se tiene una claridad temática alineada con el objetivo:

Principalmente, desde el área de curaduría, las prácticas artísticas que interesan son las que se enmarcan dentro del concepto de práctica social artística. Esos proyectos artísticos que buscan activar y funcionan como catalizadores en los espacios y en los contextos en los que se insertan. Ese tipo de afectación/transformación o activación, más que todo, lo hacen desde distintos niveles, desde el nivel con las personas en la construcción de ese tejido social o, ya buscando a otras escalas, incidir directamente en problemáticas, pero en general, son prácticas artísticas que se inscriben desde la práctica artística social. Se seleccionan por dos vías: una, convocatoria y lo que yo hice, por otro lado, fue seleccionar prácticas artísticas de personas que ya vinieran trabajando con grupos poblacionales específicos y que tuvieran un proceso (...) pero en su mayoría era que ya tuvieran un portafolio que demostrara que habían trabajado con problemáticas puntuales y con poblaciones específicas (A. Camacho, comunicación personal, 20 de diciembre del 2019).

Esta manera de delimitar las prácticas artísticas en C3P, da cuenta de la búsqueda para que las residencias sean una extensión de la misión institucional, mediante procesos que vienen desde afuera y se complementan, a la vez que retroalimentan, las actividades internas. Precisamente esa posibilidad de intercambio es reconocida al interior como el potencial de la Fundación:

Yo creo que el potencial de C3P se encuentra en el hecho de que aquí hay un montón de personas que constantemente están rotando y están dándonos a conocer prácticas que de pronto, si no hubiera sido así, no las hubiéramos conocido. Tenemos un montón de residentes,



con unas prácticas muy particulares, que aplican a contextos muy específicos y que nos dan a nosotros la oportunidad de conocerlas gracias a que están aquí. Creo que ese es un potencial grande para C3P y que lo diferencian de otros espacios que ya tienen unos métodos muy claros para realizar el proceso creativo en un taller, nosotros acá nos podemos nutrir de todas esas fuentes que están llegando y saliendo (C. Aristizábal, comunicación personal, 5 de noviembre del 2019).

En estas definiciones hay una recurrencia a resaltar las actividades de los residentes como bien delimitadas en términos de territorios y de población, casi que en un sentido de especialización. Esto complementa la idea de que importa más cumplir con un objetivo ideológico que las técnicas o los métodos que se empleen para alcanzarlo, en el sentido de que, al enmarcarse todas como *prácticas artísticas sociales*, generan la confianza en que el proceso va a generar los efectos de *activación* o *afectación* que se espera en las personas que se articulen. De este modo, se tiene cierta flexibilidad metodológica que permite que haya plasticidad y variedad en los modos de hacer, respondiendo a características específicas de espacios y grupos poblacionales.

Por otro lado, al interior de C3P se reconoce que estas prácticas llegan más a un nivel de activación que de resolución de algunas problemáticas comunitarias que necesitan escalar a otras instancias para que lleguen a buen término. De este modo, el alcance se entiende como una apertura a *algo más que debe pasar* para que se consoliden acciones efectivas de organización y movilización social:

[El alcance] está muy conectado con cómo promovemos la justicia social. El alcance que tiene, es un alcance de activar procesos a nivel de la ciudad, movilizar colectivas, generar conexiones entre personas, hasta ahí llega el alcance de esas prácticas artísticas. No trasciende, creo que por el tiempo de las residencias, que son solo máximo seis semanas. No trascienden también por la distancia, las artistas al final no son de Medellín, entonces vuelven a sus contextos y la distancia hace que los procesos finalicen o no continúen. Entonces es activar y luego ahí queda a responsabilidad de las colectivas, si quieren o no darle continuidad a ese proceso que inició con las residencias (A. Camacho, comunicación personal, 20 de diciembre del 2019).

Es notorio entonces que, la diversidad de lugares de acción y de enunciación por parte de quienes efectúan las residencias artísticas, es una ventaja a la vez que una problemática. Por un lado, se posibilita el intercambio de modos de acción diversos, se expanden las posibilidades de relacionamiento y se conectan personas y prácticas comúnmente aisladas;

por otro lado, la dinámica delimita la continuidad en el tiempo de los procesos activados, a menos que haya un gran compromiso por parte de los participantes y se consoliden las redes que se generan. Si bien los artistas no están en el centro de todo el proceso, debido a las formas en las que lo entienden y autodenominan, sí son una parte importante para que estos no se desvanezcan cuando culmine su estadía en la ciudad.

Dado este panorama, en C3P consideran que las prácticas artísticas no son el único medio para reconfigurar lógicas del *reparto de lo sensible* en términos de alcanzar la justicia social, pero sí es uno de los medios potentes para lograrlo:

No es el medio, pero es uno de los medios potentes. Yo creo que a través del pensamiento artístico la forma de voltear la pregunta, la forma de hacer frases, la forma de graficar símbolos, el arte puede contribuir mucho. Por el otro lado yo creo que hasta la misma técnica puede funcionar como una plataforma para empezar a generar diálogo (...) Si uno aprovecha esos momentos de reflexión puede generar conversaciones digamos empáticas y esa es otra forma que el arte puede funcionar, a través de esas prácticas tan tradicionales, pero con una consciencia en cuanto a la potencia de la enseñanza de una técnica (T. Evanko, comunicación personal, 5 de diciembre del 2019).

De esta manera, se reconoce que no es necesario crear nuevos escenarios de creación o práctica artística, sino que el ejercicio de activación consta en acoger los ya existentes y empatizarlos para generar reflexiones, a través de la conversación y la reconfiguración de símbolos sociales. A pesar de que las residencias artísticas han sido uno de los brazos fuertes de la institución para alcanzar sus objetivos sociales, existen al interior de la misma otras apuestas metodológicas que son llevadas a cabo por parte del equipo base, como parte de otros medios de acción de cara a la misión de la Fundación. De este modo, ya no se hacen estos procesos con la premura del tiempo o de la distancia que se identificaron en los procesos de residencias.

### **3.3.2. Medios de acción para la justicia social**

Entre los giros del arte contemporáneo a nivel internacional y nacional, se encuentra la tendencia a que este adopte una función etnográfica (Foster, 2001a). Derivado de esto, se hizo imperante la necesidad de desarrollar metodologías propias de acercamiento a la otredad, que se corresponda con los alcances y niveles de agencia particulares que tiene este campo de creación. Como expuse anteriormente, desde la labor de los artistas

contemporáneos hay modos de enunciación y acción que buscan entrelazarse para cumplir con un objetivo, casi siempre activista. Sin embargo, desde los centros de convergencia y difusión de este tipo de prácticas, también se ha creado la necesidad de idearse metodologías y herramientas propias para asumir como propios algunos procesos comunitarios y, de este modo, comprometerse políticamente con sus contextos inmediatos.

En este sentido, así como particularmente una buena parte de artistas contemporáneos como individuos han cuestionado y recodificado su accionar, las instituciones artísticas también lo han hecho. Ante esto cabe la analogía de que, así como ya el artista no se entiende como genio, las instituciones artísticas ya no se entienden como museos burgueses, reconociendo que “su mensaje se origina en otra parte” (Marcus, 1995, p. 205) y que, hacer sus producciones inaccesibles para el grueso de las personas, supone un ejercicio de poder al que quieren renunciar. De esta manera, sus acciones más que de *exposición*, son de *acompañamiento*:

C3P acompaña desde dos posiciones distintas, una de ellas es ser como tal los talleristas, los facilitadores, los creativos que dan los talleres, que facilitan los espacios, que generan los diálogos, que plantean esas preguntas orientadoras para que las personas que participan se cuestionen alrededor de esos procesos creativos. Un segundo tipo de participación, es a través de artistas que tienen interés en prácticas pedagógicas, entonces C3P ahí funciona como una plataforma para que esos artistas encuentren personas que estén en esos procesos en los que ellos están interesados, entonces C3P funciona como puente, los vincula, los trae, genera esos escenarios de diálogo y participación alrededor de esas prácticas pedagógicas (C. Aristizábal, comunicación personal, 5 de noviembre del 2019).

En cuanto a la facilitación, en C3P existen dos modelos pedagógicos -desarrollados de manera más amplia en el apartado de presentación de mi estudio de caso- a través de los cuales se hace ese acompañamiento social usando herramientas artístico-pedagógicas: Laboratorios Comunes de Creación [LCC] y Laboratorios de Desaprendizaje [LD]. En términos prácticos, ambos laboratorios constan de cuatro fases: *observación*, *proyección*, *acción* y *evaluación*. La *observación* consiste en que los participantes problematicen sus acciones y su entorno cotidiano para que desnaturalicen conductas aprendidas que se dan por hecho y se encuentren alternativas para mejorar aspectos problemáticos. La *proyección* es la planeación de acciones conjuntas de acuerdo con las capacidades y los alcances de las personas participantes. La *acción* es la puesta en escena de las propuestas identificadas en la

fase anterior, sea de manera concreta o simbólica. La *evaluación* es la retroalimentación de las limitaciones y alcances que se identificaron en todas las fases anteriores para fortalecer la ejecución de futuros procesos conjuntos. Dicho esto, la variación entre los dos modelos pedagógicos está mediada, principalmente, por el tiempo: los LCC constan de varias sesiones en el corto y mediano plazo, mientras que los LD se llevan a cabo en una sola sesión extensa y, en el mayor de los casos, se dirige a la *formación de formadores*.

En lo que se refiere a las prácticas artísticas, si bien el gran componente ha sido desarrollado mediante procesos de residencias como los descritos anteriormente, desde C3P también se realizan propiamente actividades derivadas de este programa, concretamente una exposición y un seminario. La exposición del 2019 se llamó “*No es un mapa, son varios*”, y estuvo derivada de algunos productos resultantes de las actividades de los residentes. Por su parte, esta tercera versión del seminario, fue nombrada “*Sospechas de mundos distintos*”, y contó con la presencia de artistas, activistas e investigadores invitados, para hablar durante tres días sobre “*Aquello que queremos cambiar- Arte y política*”, “*Un revuelco desde adentro de la institución-Arte y pedagogía*” y “*Retorno a las preguntas- Arte y práctica social*”.

En la exposición estuvo dispuesta al público general durante octubre y noviembre, constando de un recorrido en el que se podían apreciar *aproximaciones cartográficas desobedientes* que se hicieron durante los procesos de Julieth Morales y The Fire Theory, por ejemplo. La búsqueda de esta exposición estaba encaminada a romper con la idea de que una ciudad se puede mapear de manera uniforme, delimitando solamente fronteras territoriales definidas por planes de gobierno. Por este motivo, la mayoría de los mapas presentaban al público lugares de miedo, dolor y resistencia identificados por comunidades vulnerables en Medellín, así como centros de congregación de organizaciones de base en los barrios, con el fin de visibilizar futuros escenarios de apoyo y de articulación para la acción conjunta.

Por su parte, el seminario se encontraba motivado por la promoción de reflexiones sobre el accionar interno y su influencia al exterior de las instituciones culturales a nivel de ciudad. Cada una de las sesiones contó con espacios de deliberación divididos en grupos en los que se discutían preguntas orientadoras como ¿qué hace que un proceso artístico tenga incidencia política? ¿cómo se miden los impactos o efectos de los procesos pedagógicos y artísticos? ¿cómo y cuáles pueden ser las transformaciones de los artistas que trabajan en y

con la comunidad? Seguidamente, los invitados expusieron, a modo de conversatorio, las ideas generales recogidas en ese momento previo de discusión.

En términos amplios, durante los tres días del seminario, se hizo evidente un contraste en cuanto a la concepción del arte político por parte de las personas invitadas. Por un lado, había quienes entendían que todos los sujetos somos políticos, pero no todo arte es político por eso, ya que para que esto ocurra tiene que haber necesariamente una afectación; por otro lado, otros manifestaban que, aunque el arte no tenga la intención de ser político, como todos somos sujetos políticos, entonces este se politiza cuando se pone en la esfera pública. Del mismo modo, sobre las intersecciones entre arte y pedagogía, emergió la discusión sobre la necesidad de establecer límites entre las instituciones culturales que adoptan procesos formativos y las instituciones de educación formal, ya que *el museo no es un colegio*, por lo que se deben jugar unos roles híbridos y *pelear con la escuela*, para que el conocimiento circule, se apropie y se destruya. Por último, en lo referente al *retorno a las preguntas*, uno de los temas recurrentes fue el *riesgo posicional* que puede existir cuando se enuncian las relaciones del arte con otros aspectos de la vida social, debido a que abre unas posibilidades, mientras clausura otras, siendo en ocasiones reductivas en términos de diálogos de saberes; al mismo tiempo, se abrió la pregunta por la *ética del relacionamiento* y el reconocimiento de espacios en la ciudad para hablar sobre ese cuidado del otro.

### 3.3.3. Reformulaciones y vigencia en Medellín

*La expansión de la economía creativa ha sorprendido al mundo y en Medellín ya estamos listos para aprovechar todas las oportunidades que nos trae para crear, innovar y transformar la ciudad.*

*-Sapiencia, Alcaldía de Medellín.*

Los actuales procesos de transformación urbana han trabajado bajo la sombra de *la cultura* como clave de diferencia y competitividad (Duque, 2015). En este marco, y en nombre del desarrollo económico, diferentes acciones gubernamentales han tendido a apropiarse y limitar de distintas formas las acciones de organizaciones que se enmarquen en este campo. Para esto, una de las estrategias claves a nivel mundial ha sido la instauración de un sector de producción de capital llamado *economía naranja* o *economía creativa*.

Según el Observatorio de Educación Superior de Medellín [ODES] (2019) adscrito a Sapiencia<sup>19</sup>, el término *economía creativa* hace referencia a las actividades que involucran la creatividad cultural y de innovación, asociados a los derechos de autor. Este tipo de economía está compuesta por las industrias culturales y las industrias creativas, definidas como

formas de producción y consumo que tienen un elemento expresivo o simbólico en su núcleo, en su producción prima tanto el uso de alta tecnología como las técnicas artesanales. Esta industria, ha pasado a abarcar diversos campos como la música, el arte, la escritura, la moda, el diseño, y las industrias de los medios como el cine, la televisión, la radio y la industria editorial. Adicionalmente se encuentran las industrias creativas, que además de incluir las industrias culturales, contemplan también aquellas producciones que dependen de la innovación, incluyendo tipos de investigación y desarrollo de software (ODES, 2019, p. 1).

Por otro lado, es pertinente presentar para la discusión que, desde este ente institucional, se reconoce como uno de los principales beneficios de este tipo de economía que

los productos de las industrias culturales y creativas, tienen un contenido simbólico e ideológico que afirma la identidad cultural propia del lugar que las produce, esto puede influir de una manera especial en el mejoramiento de las condiciones de vida de la comunidad, aumentando su prestigio y su imagen local, y al mismo tiempo, puede generar un potencial para incrementar la diversidad cultural (ODES, 2019, p.3).

Esta definición de la relevancia de este tipo de industrias en el contexto de ciudad, da cuenta de la pretensión gubernamental de generar inserción en la comunidad a través de *acciones culturales*. Pero más allá de esto, se refirma la idea de la instrumentalización de este *sector creativo* como un *negocio* y una de las *únicas ventajas competitivas* (Zukin, 1995) de las ciudades actuales para obtener prestigio a través de un supuesto arraigo identitario por parte de sus habitantes. Sin embargo, en la caracterización que hace el ODES sobre este sector, llama la atención la forma en la que hacen mención a su vulnerabilidad económica:

Según los estudios descriptivos que se han realizado sobre el mercado de la economía creativa global, se ha concluido que las microempresas son más comunes en esta economía que en los demás sectores. Sin embargo, también es común encontrar productores independientes y grandes empresas que priman en las industrias del cine, la música y la editorial. El mercado también se caracteriza por lo difícil que puede ser la entrada y supervivencia para pequeños

---

<sup>19</sup> Sapiencia es la Agencia de Educación Superior de Medellín, que se encarga de administrar las becas de la Alcaldía de Medellín para el acceso a la educación superior.

productores, no obstante, al ser un sector en el que la idiosincrasia y diversidad otorga ventajas comparativas, los productores pueden encontrar su público y establecerse en el mercado (ODES, 2019, p. 2).

Ante esto, una de las estrategias gubernamentales para incentivar este tipo de *industrias*, ha sido implementar en el *Plan de Desarrollo 2016-2019 Medellín Cuenta con Vos*, el proyecto *Creación, formación, fomento y circulación artística y cultural*, en el que se encuentran las *Convocatorias de Estímulos para el Arte y la Cultura*, dirigidas a personas naturales y grupos con procesos de creación, producción y circulación de programas y proyectos que quepan en este ámbito (Secretaría de Cultura Ciudadana y Biblioteca Pública Piloto, 2019)<sup>20</sup>.

En este panorama, C3P se ubica como una de esas instituciones culturales que atienden a dichas convocatorias con el fin de obtener recursos para su funcionamiento, en especial en lo referente a las residencias artísticas. Más allá de esto, en el 2019 la Fundación obtiene gran parte de su financiación a través de cooperantes internacionales como el *Arts Collaboratory* y algunas donaciones de cooperantes nacionales como *Fundación Sofía Pérez de Soto* y *Fundación Rodrigo Arroyave Arango*. Estas fuentes de financiación no son estables en su mayoría, sino que responden a la operación de algunos proyectos de corto y mediano plazo, lo que genera un clima de incertidumbre financiera dentro de la institución.

Como respuesta a esta problemática, desde C3P se ha ido consolidando un nuevo plan estratégico que incluya la prestación de algunos servicios a terceros, con el fin de generar recursos más constantes y que partan desde el interior de la Fundación, para ganar más independencia en el medio. Del mismo modo, esto ha sido entendido como una oportunidad de fortalecimiento institucional debido a que, a través de procesos investigativos, por ejemplo, se pueden tomar decisiones informadas sobre la pertinencia del desarrollo de ciertos proyectos comunitarios enfocados en grupos de interés con los que estos lleguen a ser realmente efectivos.

Todas estas reformulaciones de la Fundación son entendidas como un *período de transición* en el que se busca implementar procesos investigativos, en conjunción con las prácticas artísticas y pedagógicas. Cabe aclarar que este período no implica partir desde cero,

---

<sup>20</sup> Debido a que esta investigación se desarrolló durante el proyecto de residencias del 2019 en C3P, tomo como marco de referencia este Plan de Desarrollo. Sin embargo, cabe mencionar que esta convocatoria continúa haciendo parte de los proyectos del Plan Medellín Futuro 2020-2023, correspondiente al período de gobierno de la administración actual.

sino formalizar algunas acciones que ya estaban implementadas en C3P, a través de plataformas internas como un observatorio social, mediante el cual se canalizan estos replanteamientos y se potencializan algunas actividades como *servicios* a terceros que brinden otro tipo de alternativas de sostenibilidad financiera:

C3P está en este momento en un periodo de transición, transición en el sentido de tratar de entender nuestras potencias y habilidades, y en términos muy capitalistas, capitalizar en esas potencias y habilidades para poder sostenernos en los próximos años (T. Evanko, comunicación personal, 5 de diciembre del 2019).

Estas nuevas apuestas también generan al interior de la Fundación algunas preguntas sobre el alcance o nivel de incidencia que pueden tener a nivel barrial o de ciudad. Ante esto es importante pensar que el nivel de agencia se encuentra supeditado por la cantidad de recursos con los que se cuentan para operar los programas y proyectos; por tal motivo, debido al tipo de financiación que reciben las instituciones culturales por parte de entidades públicas –que pueden llegar a ser sus principales cooperantes-, se puede decir que el nivel de influencia de la mayoría de estas organizaciones es el barrio en el que se encuentra su sede física, y por eso pueden llegar a tener un alto grado de arraigo en el vecindario, que trasciende a lazos simbólicos que se crean en la interacción cotidiana con los habitantes cercanos.

En el caso de C3P, es constante la consideración del lugar por parte de sus vecinos como un sitio necesario para el encuentro comunitario, en el contexto de un sector que, con el paso del tiempo, se ha consolidado más institucional que residencial, por lo que hay pocos espacios de socialización y disfrute entre vecinos. En este sentido, a pesar de que la institución reformulará e instaurará nuevos procesos para su sostenibilidad, la acción es también pensada hacia afuera, con el fin de seguir activando procesos más informados en su contexto inmediato, teniendo como medio la investigación social, pero como catalizadores las prácticas artísticas y pedagógicas.



## DISCUSIÓN FINAL

El arte politizado es solo una de las formas del arte político, que plantea interpelaciones explícitas de *lo político* a *la política*, sin buscar llegar a negociaciones que uniformicen el cuerpo social bajo una sola forma de vivir. Por este motivo, habitar en el disenso *agonista* (Mouffe, 2014) es una de las formas en las que este tipo de arte hecha raíz al interior del *sistema cultural* (Geertz, 1983) para convertirse en acción política que reflexiona desde adentro y dinamita las posibilidades de existencia múltiple de grupos históricamente vulnerados por una exclusión en el reparto de lo sensible (Rancière, 2011).

Para lograr esto, una buena parte de estas *acciones* buscan entenderse como *práctica social*, en el sentido de ser un *proceso*, más que un *acto*, en el que el resultado no es una *obra*, sino una *activación social*. Es así como los artistas ya no fungen como *genios* separados del grupo social, sino que su figura se asemeja más a la de un activista que, en algunos casos, guarda una estrecha *vecindad sociopolítica* (Jimeno, 2005) por el hecho de compartir opresiones, modos de acción, lugares de enunciación, condiciones económicas, entre otras. Debido a esto, el punto de partida suele ser la experiencia misma, ya sea por condición vital ajena a la voluntad, o por un interés que se ha ido forjando en la práctica.

Estas reformulaciones han implicado entonces la generación de apuestas metodológicas, casi que etnográficas, para abordar esta otredad con la que buscan comprometerse (Foster, 2001a), más que deslumbrar por una habilidad técnica. Sin embargo, no se puede hablar de que estos modos de operar en comunidad sean extrapolables en diferentes contextos, debido a que una de las grandes particularidades de la acción política en el arte contemporáneo es su sentido contextual, en aras de responder efectivamente a las circunstancias en las que está inmerso, puesto que *lo político* no es universal (Richard, 2011).

En consecuencia, a este nivel de particularidad, abordar el fenómeno de la politización del arte contemporáneo, requiere entenderlo bajo lógicas concretas para lograr una aproximación que se corresponda con su nivel de complejidad. En el caso de la presente investigación, realizar un estudio de caso me permitió ahondar en la práctica y en el discurso de los artistas, la comunidad y la institución, para dar cuenta de un tríptico que hace efectivo

este tipo de procesos desde quienes los desarrollan, quienes se involucran y el lugar donde confluyen.

En el caso de las formas en las que los artistas contemporáneos entienden sus propios procesos creativos, encontré que hay asociaciones temáticas, e incluso prácticas, que pueden llegar a ser potenciales *activadores* de organización social, ya que se llegan a concebir como *agentes de cambio*. No obstante, debido al tiempo de duración de la residencia y a que la mayoría de ellos no viven en la ciudad, dichos procesos terminan siendo actividades que no guardan la continuidad requerida para propiciar un nivel de influencia más amplio. A pesar de esto, al ser recurrentes los trabajos con algunos grupos de personas –como la población trans, por ejemplo–, en ocasiones también se generan espacios de encuentro que no existen en la ciudad y, a través de esta convergencia esporádica, se van creando lazos afectivos y políticos que derivan en agremiaciones que se sostienen más allá de estos espacios.

En cuanto a las motivaciones que tiene la comunidad vulnerable de la ciudad para articularse a los procesos creativos del arte contemporáneo, puedo decir que están mediadas, en su mayoría, por la necesidad de comunicarse entre ellos y crear un grito conjunto que sea escuchado por los demás actores sociales (Das, 2008). De esta manera, se dotan estas acciones de un sentido asambleario (Butler, 2017) que los reúne en una consigna que no pueden expresar de otro modo, confiando entonces en el arte como ese canal de comunicación de lo incomunicable, que permite irrumpir en escenarios en los que los lenguajes formales se quedan cortos o no dicen nada.

En lo que se refiere a los medios de acción y las reformulaciones de la institución de arte contemporáneo para su vigencia en Medellín, hallé que para esto es necesario no entender el arte como un circuito aislado, sino como la *práctica social* misma que puede potencializar la consecución de *justicia social*. Esta interconexión entre acción y arte hace que la interdisciplinariedad sea una de las máximas de este tipo de organizaciones, tomando a la pedagogía como *facilitación* de los procesos que no solo quieren activar, sino también instaurar en sus grupos de interés para que continúen de manera autónoma a través de un aprendizaje generado por la reflexión y el cuestionamiento a la cotidianidad naturalizada. Por otro lado, aunque estas instituciones tengan un alcance ideológico definido, la precariedad económica del sector cultural en la ciudad hace que haya cierta incertidumbre en cuanto a los niveles de agencia y las posibilidades de continuidad de sus actividades como ellos mismos

las conciben. Por eso, la interdisciplinariedad, además de potencia interna, termina siendo también oportunidad de sostenimiento.

Finalmente, cabe resaltar que quedan algunas preguntas y abordajes abiertos que pueden ser futuras rutas de exploración a propósito del tema. En primer lugar, dada la recurrencia en asignarle a las prácticas artísticas contemporáneas la labor de comunicar, aparece la pregunta por ¿qué significa esto y en qué se diferencia de representar?, teniendo en cuenta que esto último también ha sido demandado al arte en sus múltiples expresiones. En segundo lugar, como ya mencioné, estas prácticas habitan en la disputa y no buscan solucionarla. Ante esto ¿qué tensiones internas hay sobre las formas en las que este tipo de arte se entiende a sí mismo y busca politizarse? Por último, cuando indagué por las formas políticas del arte *queer* el resultado fue escaso. La mayoría de lo que se ha teorizado va más encaminado a la teoría que al movimiento como tal, por eso la discusión resultó un poco más compleja, y se tuvo que tomar por medio de teoría que no se refería exactamente a la disciplina artística y de estudios de caso muy puntuales que han investigado a la población transgénero en el arte. Esto da cuenta de un vacío en la academia en cuanto a este campo de representación de las disidencias sexuales que, si bien no es determinante o limitante en cuanto a su militancia, sí habla de cierto descuido –en ocasiones negligente– por abordar las formas en las que se representan y visibilizan las corporalidades no normativas, en un campo que no es nuevo ni emergente, sino que cuenta con cierta trayectoria.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Antivilo, J. (2013). *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual* [tesis de doctorado]. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

Arendt, H. ([1993] 2016). *La condición humana*. Barcelona: Ediciones Paidós.

\_\_\_\_\_ (1997). *¿Qué es la política?* Barcelona: Ediciones Paidós.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Blanco, P. (2001). *Explorando el terreno*. En: Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. [Eds.]. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 23-50). Universidad de Salamanca.

Bourriaud, N. (2001). *Estética relacional*. En: Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. & Expósito, M. [eds.]. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 427-445). Universidad de Salamanca.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

\_\_\_\_\_ (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Ediciones Paidós

- \_\_\_\_\_ (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A.
- Capasso, V. y Bugnone, A. (2016). Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano. *Hallazgos*, 13(6), 117-148
- Casa Tres Patios (2014). *Praxis and Context: Art, Pedagogy and Community*. Medellín: Especial Impresores S.A.S.
- Casa Tres Patios (2017). Informe de gestión. Consultado el 7 de septiembre de 2019. <https://www.casatrespacios.org/nosotros-c3p>
- \_\_\_\_\_ (s.f., a). Historia. Consultado el 7 de septiembre de 2019. <https://www.casatrespacios.org/historia-c3p>
- \_\_\_\_\_ (s.f., b). Quiénes somos. Consultado el 1 de julio de 2019. <https://www.casatrespacios.org/nosotros-c3p>
- \_\_\_\_\_ (s.f., c). Residencias. Consultado el 8 de agosto del 2020. <https://www.casatrespacios.org/copy-of-juan-david-quintero-1>
- \_\_\_\_\_ (s.f., d). Residencias. Consultado el 8 de agosto del 2020. <https://www.casatrespacios.org/copy-of-christian-fernandez-miron-1>
- \_\_\_\_\_ (s.f., e). Residencias. Consultado el 8 de agosto del 2020. <https://www.casatrespacios.org/copy-of-juan-david-quintero-2>
- \_\_\_\_\_ (s.f., f). Residencias. Consultado el 8 de agosto del 2020. <https://www.casatrespacios.org/copy-of-la-colmena>
- \_\_\_\_\_ (s.f., g). CuBO.X. Consultado el 25 de octubre del 2020. <https://www.casatrespacios.org/copy-of-manuela-alejandro-y-giancar>
- \_\_\_\_\_ (s.f., h). Residencias. Consultado el 25 de octubre del 2020. <https://www.casatrespacios.org/copy-of-pachaqueer>
- \_\_\_\_\_ (s.f., i). Residencias. Consultado el 31 de octubre del 2020. <https://www.casatrespacios.org/copy-of-christian-fernandez-miron>
- \_\_\_\_\_ (s.f., j). Residencias. Consultado el 1 de noviembre del 2020. <https://www.casatrespacios.org/copy-of-matilde-guerrero>

- Castro, A.M. (2017). *Arte con política en el activismo feminista. Narrativas de la acción política revuelta* [tesis de doctorado]. Coímbra: Universidad de Coímbra.
- \_\_\_\_\_ (2019). La acción política del movimiento feminista a partir del arte como práctica política. Una mirada desde Colombia. En: Larrondo, M. & Ponce, C. [eds.]. *Activismos feministas jóvenes. Emergencias, Actrices y Luchas en América Latina* (pp.101-127). CLACSO.
- Das, V. (2008). *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas: Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar.
- Duque, I. (2015). La cultura como estrategia de transformación y promoción urbana en Bogotá y Medellín. *Revista de Geografía Norte Grande*, (61), pp. 25-43.
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En: Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. & Expósito, M. [eds.]. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-93). Universidad de Salamanca.
- Foster, H. (2001a). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Foster, H. (2001b). Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En: Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. & Expósito, M. [eds.]. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 95-124). Universidad de Salamanca.
- Geertz, C. (1983). El arte como sistema cultural. En *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas* (pp. 117-147). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Goldman, R. (1996). *Who is that Queer Queer? Exploring Norms around Sexuality, Race, and Class in Queer Theory*. En Beemyn, B. & Eliason, M. [comps.]. *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Anthology* (pp. 169-182). New York University.

- Guber, R. (2011). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Harvey, D. (2007). *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid: Akal.
- Herrera, M.C. y Olaya, V. (2011). Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales. *Nómadas*, 35, 99-116.
- Jimeno, M. (2005). La vocación crítica de la antropología en Latinoamérica. *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, (1), pp. 43-65.
- Lippard, L. (2001). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En: Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. & Expósito, M. [eds.]. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 51-71). Universidad de Salamanca.
- Marcus, G. (1995). The Power of Contemporary Work in an American Art Tradition to Illuminate Its Own Power Relations. En: Marcus, G. & Myers, F. (eds.), *The Traffic in Culture Refiguring Art and Anthropology* (pp. 201-224). University of California.
- Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Observatorio de Educación Superior de Medellín (2019). *Economía Creativa*. Medellín: Sapiencia.
- Ordóñez, L. (2013). El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. *Nuevos Nómadas*, 38, 233-242
- Ortner, S. (1974). *Is female to male as nature is to culture?* En: Rosaldo, M. Z. & Lamphere, L. [eds.]. *Woman, culture, and society* (pp. 68-87). Stanford University.
- Pécaut, D. (2013). *La experiencia de la violencia: Los desafíos del relato y la memoria*. Medellín: La Carreta Editores.
- Pini, I. (2005). Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta). *Ensayos: Historia y teoría del arte*, 7(10), 179-212.
- Pollock, G. (2001). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En: Cordero, K. & Sáenz, I. [comp.] *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 141-160). Universidad Iberoamericana.
- Preciado, B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Editorial Anagrama.

- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museud'Art Contemporani.
- \_\_\_\_\_ (2010). *El espectador emancipado*. Castellón de la Plana: Ellago Ediciones.
- \_\_\_\_\_ (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Richard, N. (1996). Feminismo, experiencia y representación. *Revista Iberoamericana*, LXII (176-177), 733-744.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. Universidad Arcis. Disponible en: <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/Richard>
- Rubiano, E. (2015). El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia. *Revista Karpa*, 8,1-10.
- Ruíz, M. C. (2017). *Arte y comida en la creación contemporánea desde un enfoque de género* (tesis de doctorado). Universidad de Málaga, Málaga, España.
- Silva, A. (2006). *Imaginario urbanos*. Bogotá: Editorial Nomos.
- Silva-Cañaveral, S. (2019). La práctica artística como lugar de visibilización de las mujeres transgénero de Pereira (Colombia). *Revista Estudios Feministas*, 27(3), 1-13.
- Uribe, M. V. (2011). Reflexiones sobre estética y violencia en Colombia. En: Chávez, H. (ed.), *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas* (pp. 66-79). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vargas, J. (2009). El concepto de acción política en el pensamiento de Hannah Arendt. *Revista Eidos*, 11, 82-107.
- Yepes, R. (2011). Arte moderno y gobierno en Colombia. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 6(1), 9-33.
- Zukin, S. (1995). *The culture of cities*. Inglaterra: Blackwell Publishers.



## **Comunicaciones personales**

Alix Camacho. Medellín, diciembre 20 del 2019. Curadora de Fundación Casa Tres Patios.

Andrea Zúñiga Delgado. Medellín, diciembre 5 del 2019. Artista, residente de Fundación Casa Tres Patios.

Carolina Aristizábal. Medellín, noviembre 5 del 2019. Coordinadora de gestión de proyectos y pedagogía de Fundación Casa Tres Patios.

Dorothy Spencer. Medellín, noviembre 27 del 2019. Artista, residente de Fundación Casa Tres Patios.

Equipo Casa Tres Patios. Medellín, septiembre 2 del 2019.

Juan David Quintero Arbeláez. Medellín, septiembre 12 del 2019. Historiador, residente de Fundación Casa Tres Patios.

Julieth Morales. Medellín, octubre 10 del 2019. Artista plástica, residente de Fundación Casa Tres Patios.

Julieth Morales. Medellín, octubre 17 del 2019. Artista plástica, residente de Fundación Casa Tres Patios.

León Felipe Jiménez. Medellín octubre 29 del 2019. Artista plástico y audiovisual, residente de Fundación Casa Tres Patios.

Luis Fernando Peñuela. Medellín, septiembre 12 del 2019. Gastrónomo y artista culinario, residente de Fundación Casa Tres Patios.

Matilde Guerrero. Medellín, octubre 29 del 2019. Artista plástica, residente de Fundación Casa Tres Patios.

Natalia Gil. Medellín, octubre 24 del 2019. Artista plástica, residente de Fundación Casa Tres Patios.

PachaQueer. Medellín, noviembre 5 del 2019. Colectiva performática, residentes de Fundación Casa Tres Patios.

Persona 1. Medellín, diciembre 9 del 2019. Estudiante.

Persona 2. Medellín, octubre 30 del 2019. Activista trans.

Persona 3. Medellín, septiembre 24 del 2019. Grafitero.

Persona 4. Medellín, septiembre 26 del 2019. Diseñadora gráfica/Grafitera.

Persona 5. Medellín, octubre 16 del 2019. Campesino afectado por Hidroituango.

Polinizaciones La Colmena. Medellín, octubre 28 del 2019. Colectivo artístico y activista, residentes de Fundación Casa Tres Patios.

The Fire Theory. Medellín, septiembre 25 del 2019. Productora de arte, residentes de Fundación Casa Tres Patios.

The Fire Theory. Medellín, octubre 3 del 2019. Productora de arte, residentes de Fundación Casa Tres Patios.

Tony Evanko. Medellín, mayo 30 del 2019. Director de Fundación Casa Tres Patios.

Tony Evanko. Medellín, diciembre 5 del 2019. Director de Fundación Casa Tres Patios.