

**NO ES ARTE ES UN COMLOT**  
**Espacialidades y movimientos sísmicos del activismo artístico en América**  
**Latina**

**Cristina Vasco Castro**

**Magíster en Estudios Socioespaciales**

**Director de investigación**

**Dr. Luis Antonio Ramírez Zuluaga**

**Profesor Instituto de Estudios Regionales**

**Universidad de Antioquia**

**Universidad de Antioquia**

**Instituto de Estudios Regionales – INER**

**Maestría en Estudios Socioespaciales**

**Medellín**

**2021**

<b>Cita</b>	(Vasco, 2021)
<b>Referencia</b>	Vasco, C. (2021). <i>No es arte, es un complot. Espacialidades y movimientos sísmicos del activismo artístico en América Latina</i> ,
<b>Estilo APA 7 (2020)</b>	[Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



Maestría en Estudios Socioespaciales, Cohorte VI.  
 Grupo de Investigación Cultura, Violencia y Territorio.  
 Instituto de Estudios Regionales (INER).

Asesor: Luis Antonio Ramírez  
 Jurados: Eulalía Hernández  
 Yohana Parra



Centro de Documentación Instituto de Estudios Regionales (INER)

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

**Rector:** John Jairo Arboleda Céspedes

**Director INER:** Alejandro Pimienta

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi mamá y a mi hermana por su compañía constante, paciente y silenciosa en cada una de mis búsquedas. A mi papá por respetar y aceptar los caminos diferentes. Reconozco y valoro su amor y su apoyo desde niña.

A Mauricio por su capacidad de escucha y por maravillarse con cada encuentro y conexión creativa que yo encontraba. Su atención y su compañía en las largas jornadas de trabajo fueron indispensables.

A mis compañerxs de estudio: Camila E. Camila A. Zaira, Andrés y Lau, por su amistad, buen humor y diálogo creativo. Gracias por ayudar a que este giro socioespacial fuese una vuelta canela.

A la profesora Natalia por su sensibilidad y su visión desenfadada e inteligente de la realidad. A mi profesor y director de tesis Luis Ramírez, su pasión por la enseñanza, sus orientaciones sabias y respetuosas, su flexibilidad académica, su amplia comprensión de lo socioespacial y su inteligente humor crítico, hicieron de cada asesoría un agradable encuentro.

Y por supuesto, agradezco y honro a lxs activistas artísticos de América Latina, por su capacidad para colaborar y resistir creativamente, por darle una función política y callejera al arte y por sobrevivir clandestina y anónimamente en contextos de violencia e injusticia. Sus acciones simples pero potentes permiten creer que otro mundo es posible.

## **CONSIDERAR UN INICIO**

Estudié Artes Plásticas en la Universidad de Antioquia, pertenezco a diferentes grupos de investigación y colectivos de artistas con los que hice acciones efímeras en la calle. Esta investigación reúne intereses y preguntas personales y académicas por el espacio, el tiempo, la capacidad humana de crear, ordenar, resistir y transformar. Parte de una recopilación simbólica de sucesos e imágenes que le dan un potencial creativo, colaborativo y transformador a la rabia.

## ÍNDICE DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	10
<b>1. ACTIVISMO ARTÍSTICO: DEL MANIFIESTO AL MOVIMIENTO</b> .....	15
1.1. Más allá del arte. Genealogía del activismo artístico en América Latina.....	19
1.1.1. Resistencias y polémicas en la escena artística .....	22
1.1.2. Resistencias - Escenas de la política en América Latina .....	26
1.2. Emergencia del activismo artístico - Postulados teóricos .....	32
1.3 Complejidades del activismo artístico.....	40
1.3.1 Agentes del activismo artístico .....	42
1.3.2. Tiempos y acontecimientos .....	45
1.3.3. Búsquedas del activismo artístico .....	48
1.3.4. El activismo artístico como protesta social.....	51
1.3.5. La resistencia no es pública, sino espacial y política.....	55
1.4. Conclusiones.....	62
<b>2. PLAZA DE BOLÍVAR DE BOGOTÁ: ESCENARIOS DE LA POLÍTICA</b> .....	64
2.1. Arquitecturas de poder .....	67
2.1.1. La plaza con jardines, plaza con fuentes, plaza cívica.....	75
2.2 Ritmos y contrarritmos del poder.....	79
2.3 Palimpsestos: Análisis rítmicos en la Plaza.....	84
2.3.1 Paro Nacional: 25 de abril de 2019.....	84
2.3.2. Manifestaciones activistas: 4 de mayo de 2019 .....	92
2.3.3 Quebrantos, acción de duelo: 10 de junio de 2019 .....	102
2.3.4 Aquí cabemos todos: 13 de septiembre de 2019 .....	109
2.3.5 Polirritmias en la plaza-escenario .....	112
2.4 Emergencia del espacio político .....	114
2.5 Conclusiones.....	122

<b>3. ESPACIALIDADES DEL ACTIVISMO ARTÍSTICO EN AMÉRICA LATINA .....</b>	<b>124</b>
3.1. Movimientos sísmicos: réplicas, fallas y ondas.....	124
3.2. Recuento rizomático de temblores: devenires y palimpsestos.....	129
3.2.1. Rizoma del activismo artístico en América Latina.....	181
3.3 Emergencia del complot .....	182
3.3.1 Complot para resistir .....	187
3.3.2 Complot para reprimir.....	188
3.3.3 Complot para la reconducción y cooptación política de las potencias creativas .....	189
<b>EPÍLOGO: NO ES ARTE, ES UN COMLOT - HACIA UN DEVENIR SÍSMICO.</b>	<b>191</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>195</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Cronología de modificaciones y eventos en la Plaza de Bolívar .....	67
Figura 2. Vista de planta de la Plaza de Bolívar .....	69
Figura 3. Vista de perfil de la Plaza desde el Palacio de la justicia .....	71
Figura 4. Modificaciones en la Plaza por incendios o terremotos.....	74
Figura 5. Vista de perfil de la Plaza con jardines .....	75
Figura 6. Vista de perfil de la Plaza con fuentes.....	76
Figura 7. 900 metros de recorrido desde el Hotel Continental hasta la Plaza de Bolívar, durante la jornada de protestas conocida como El Bogotazo. ....	77
Figura 8. Vista frontal Palacio de la justicia, con tarima que equilibra visualmente el desnivel de la Plaza.....	78
Figura 9. Vista frontal de las modificaciones arquitectónicas del Palacio de la justicia. .....	78
Figura 10. Mapa de ritmos y recorridos en la Plaza de Bolívar. ....	83
Figura 11. Cartografía del activismo artístico en América Latina.. ....	181
Figura 12. Convenciones de Cartografía.....	182

## ÍNDICE DE FOTOS

Foto 1. El "Palomo de la paz", se enfrentó a encapuchados que lanzaban piedras al ESMAD y a la Policía Nacional .....	87
Foto 2. Registro fotográfico de los enfrentamientos en la Plaza, que circulaban en	88
Foto 3. Protestas y ESMAD en la Plaza.....	89
Foto 4. Lanzamiento del movimiento Activista en la Plaza de Bolívar.....	94
Foto 5. Registro de la basura y la caneca que hace parte de la acción simbólica del movimiento Activista. ....	96
Foto 6. Cambios en los ritmos de la plaza a causa de la lluvia.....	96
Foto 7. Entrada de los marchantes por la vida a la Plaza. ....	97
Foto 8. Punkeros y Marchantes por la vida junto a las consignas del 1 de mayo....	99

Foto 9. Registro a Orlando Ramírez. ....	100
Foto 10. Noticia sobre Orlando Ramírez, pescador desplazado.....	101
Foto 11. Registro a Orlando Ramírez, Plaza de Bolívar de Bogotá.....	101
Foto 12. Registro a la intervención espacial Quebrantos de Doris Salcedo.....	103
Foto 13. Quebrantos de Doris Salcedo en Plaza de Bolívar.....	103
Foto 14. Voluntarios y líderes formando las letras en el piso .....	104
Foto 15. Quebrantos de Doris Salcedo en Plaza de Bolívar.....	105
Foto 16. Poliritmos en la Plaza durante la acción Quebrantos.....	106
Foto 17. Doris Salcedo y líderes y lideresas invitadas en la acción .....	107
Foto 18. Algunos visitantes de la acción Quebrantos .....	108
Foto 19. Integrantes de <i>Derecho a no obedecer</i> sostienen una pancarta que dice #aquícabemostodos.....	109
Foto 20. Registro de la acción <i>Aquí cabemos todos</i> .....	110
Foto 21. Instalación artística <i>Zapatos Rojos</i> , en Ciudad de México.....	111
Foto 22. Pinturas del artista Bosnio Radenko Milak.....	133
Foto 23. Fotogramas del video arte “ <i>Caballero de la Fe</i> ” .....	134
Foto 24. <i>Noviembre 6 y 7</i> de Doris Salcedo.....	135
Foto 25. M-19 (Enero de 1974), Campaña de expectativa a través de la prensa nacional.....	136
Foto 26. MEDELLÍN, Adolfo Bernal. Intervención-acción.....	138
Foto 27. AY SURAMERICA, C.A.D.A.....	139
Foto 28. Afiche de Bateman candidato, M-19.....	140
Foto 29. Registro de acción NO+ de C.A.D.A. ....	143
Foto 30. El Tendedero en Los Ángeles, EE.UU. El Tendedero en MDE-15.....	144
Foto 31. El Tendedero en México. El Tendedero en México.....	144
Foto 32. #yosoy132.....	145
Foto 33. Carteles viales del <i>Grupo de Arte Callejero</i> y acción de escrache contra Magnacco, por H.I.J.O.S. ....	146
Foto 34. Afiches Anti represivos en Zona Oeste .....	147
Foto 35. Graffiti censurado <i>¿Quién dio la orden?</i> .....	147
Foto 36. Tapabocas de <i>¿Quién dio la orden?</i> Iniciativa de Madres de Soacha .....	149

Foto 37. Madres de La Candelaria y Madres de Plaza de Mayo.....	150
Foto 38. Madres de Soacha en exposición Mafapo y acción: Cuerpos gramaticales en memoria de los “Falsos positivos” en la Plaza de Bolívar de Bogotá. ....	151
Foto 39. Herbert Rodríguez, periódicos de la campaña Perú, <i>Vida y Paz</i> y <i>Manifiesto “Pudo zer peor”</i> .....	153
Foto 40. Perros muertos colgados por Sendero Luminoso.....	154
Foto 41. M-19 Instalación posterior al robo de la espada de Bolívar e instalación y toma de la casa-museo de Jorge Eliecer Gaitán.....	156
Foto 42. Pussy Riot. Intervención política en la Catedral de Cristo Salvador de Moscú .....	158
Foto 43. Inversión de escena de C.A.D.A. y <i>Otra realidad es posible</i> . Grupo Etcétera... ..	159
Foto 44. Manifestación de la Internacinal Errorista y desembarco de la Internacional Errorista.....	160
Foto 45. No grupo - Presentación de la agenda sobre el M-19 .....	161
Foto 46. Estatua de Cristóbal Colón tras protestas contra la desigualdad racial en EE. UU. y estatua del Duque de Wellington en Escocia .....	162
Foto 47. Estatua de Sebastián de Belalcázar derribada por indígenas Misak y estatua de Manuel Baquedano en Chile. ....	163
Foto 48. <i>Ensacamento</i> , 1979. 3Nós3. ....	163
Foto 49. Berna Reale en la acción Palomo y performance <i>Concierto para la mano izquierda de Bolívar</i> .....	164
Foto 50. Imagen de “La Chiqui”, portavoz del M-19 .....	166
Foto 51. “La Chiqui” en 1980 y logo del partido político Fuerza Alternativa Revolucionaria del común FARC.....	166
Foto 52. Mujeres por la vida.....	168
Foto 53. Acción de Hernán Parada en la Plaza de Armas y Hernán Parada en la Estación Central .....	169
Foto 54. Guerrilla Girls (Integrantes) y <i>¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar al MET?</i> .....	170
Foto 55. <i>Mujeres Creando</i> afuera de la Catedral de La Paz.....	172

Foto 56. <i>Un violador en tu camino</i> en Ciudad de México .....	173
Foto 57. Acción de Duelo de Doris Salcedo y Doris Salcedo en Plaza de Bolívar de Bogotá.....	174
Foto 58. Acción de Spencer Tunick en la Plaza de Bolívar y Gianni Mestichelli, de la serie “Mimos” .....	175
Foto 59. Homenaje a las víctimas de la UP e intervención por Julio López.....	176
Foto 60. Proyecto <i>Filoctetes</i> en Buenos Aires .....	177
Foto 61. Intervención de fuentes con anilina, <i>Colectivo No Matarás</i> y Performance de Colectivo No Matarás.....	178
Foto 62. <i>Lava la bandera</i> en Perú, <i>Lava la bandera</i> en Venezuela, <i>Lava la bandera</i> en México.....	179
Foto 63. <i>Dale Letra</i> , protesta de <i>Frente 3 de Fevereiro</i> y proyecto <i>Pregunta, Mil M2</i> .....	179

## INTRODUCCIÓN

En América Latina, en las últimas décadas del siglo XX, los artistas confrontados por transiciones políticas, aumento de protestas feministas, estudiantiles y sindicales derivadas de las crecientes desigualdades económicas y sociales, comenzaron a generar conexiones y propuestas desde una postura política, afín a los movimientos sociales y militantes del momento. Estos hechos permitieron el nacimiento de unas prácticas estéticas de corte activista que, desde un distanciamiento de las instituciones artísticas como museos, ferias y galerías, encontraron en las calles, plazas y parques su lugar de creación y exposición. El uso de elementos simbólicos y técnicas artísticas, como estrategias de visibilización y lucha, permitieron a la vez la participación directa y colaborativa, la estetización de las luchas populares y la intervención y transformación física y simbólica de espacios donde se materializaba el poder hegemónico.

Sin embargo, la forma de inmersión de los artistas en las prácticas activistas en América Latina no fue solo una cuestión estética. A diferencia de los procesos europeos, en los que los artistas embriagados por las imágenes de la Segunda Guerra Mundial comenzaron a cuestionarse la belleza de la realidad, los artistas latinoamericanos forjaron una posición de resistencia social, que respondía de forma efímera y creativa a los vejámenes de políticas homogeneizantes y violentas. El activismo artístico surgió, por tanto, entre los años setenta y ochenta, como un proceso de resistencia frente a las desapariciones sistemáticas, las masacres, las ejecuciones extrajudiciales, las migraciones y las censuras, convirtiendo los procesos artísticos en debates, denuncias, manifiestos, formas de resistencia y de continuas resignificaciones de la realidad política, artística y social.

Artistas, músicos, literatos, académicos, entre otros, como nuevos adeptos de estas prácticas contestarías, se incorporaron a los movimientos sociales como una opción de supervivencia, imprimiendo desde las posibilidades y conflictividades propias de sus disciplinas otras formas de nombrar, mirar y producir acciones de resistencia y protesta. Así, los artistas y comunidades partícipes del activismo

artístico y las *acciones de guerrilla*<sup>1</sup>, encontraron en la violencia y la resistencia un potencial creativo y, en sus relampagueantes y efímeras agencias, la posibilidad de hacer denuncias visibles y estetizadas por medio de técnicas, conceptos y símbolos cercanos a las artes.

Estas transformaciones conceptuales y prácticas, como derrumbamientos sísmológicos de las concepciones artísticas, sociales y de resistencia en América Latina, posteriormente serán denominadas por los mismos participantes como *activismo artístico* o *artivismo*, en miras de eliminar las jerarquías del arte y brindar un reconocimiento equitativo a ambas posibilidades, ahora entremezcladas. Los artistas se enfocaron en las particularidades de las luchas y contextos, por medio de una suerte de afinidad entre cuerpos vulnerables y el contagio entre artistas y comunidades migrantes, proponiendo desde cada nodo procesos conceptuales, estéticos y sobre todo acontecimientos que contribuyeron no solo a la emergencia de un espacio político, sino a la consolidación de movimientos sociales y al crecimiento en red de colectivos y grupos en distintos países de América Latina. En este proceso se destacan como epicentros: Argentina, Chile, Perú, Bolivia, México, Brasil y Colombia, que por medio de prácticas -como temblores- permitieron fallas y rupturas.

No obstante, lejos de caer en una historia lineal y una trasnochada defensa de las luchas de clases y la conquista del espacio público, se hizo imprescindible evaluar en esta tesis el activismo artístico como un elemento que crea desde distintos lugares, y a partir de variadas acciones, un espacio político que renueva y problematiza formas de poder y represión inmersas en las relaciones socioespaciales. Desprenderse de la idea de que dichas acciones ocurren sólo dentro de la concepción de espacio público, permitió que aflorará un espacio político en continua confrontación y movimiento, creado desde la clandestinidad y desde el anonimato colectivo. Este nuevo espacio y las acciones del artivismo como complejas estrategias de complot, comenzaron a revelarse como creaciones que

---

<sup>1</sup> Tipo de acción simbólica relacionada con algunos grupos guerrilleros en América Latina.

ocurrían a espaldas de los museos y galerías, pero también de la policía y de los gobernantes de turno; eran y son pequeñas y majestuosas acciones efímeras, rítmicas, agónicas que abren caminos subterráneos para aparecer como ruidos, temblores, acontecimientos inacabados en espacios estratégicos con incidencias políticas.

Para llegar a estas conclusiones, fue necesario en el primer capítulo vislumbrar la complejidad conceptual del activismo artístico, que se deriva de múltiples análisis y determinaciones de la experiencia estética, comunitaria, artística. En esta parte de la investigación se abordaron distintas jerarquías propuestas por teóricos y críticos de arte y se trazó una clara diferencia entre la consolidación de un *arte activista* en Europa y el surgimiento de un *activismo artístico* en América Latina que responde a conflictivas pulsiones políticas, interviniendo desde múltiples códigos simbólicos los órdenes establecidos a nivel socioespacial y artístico. Características primordiales en este continente, porque brindan una base teórica para comprender cómo el poder se materializa en el espacio y cómo la conquista de éste por medio de las intervenciones es una conquista del poder; una conquista física y simbólica.

Al tener este panorama -en el que se analizó el uso del tiempo, las apuestas políticas, la creación colaborativa y los recursos materiales y simbólicos-, ya para el segundo capítulo se hizo *zoom* en el espacio físico, específicamente en la plaza como el lugar históricamente asociado con lo público y la política y con las protestas, acciones de memoria y la resignificación colectiva de la sociedad. La plaza se reveló como un lugar con condiciones físicas de amplitud y centralidad, un referente identitario de los grupos sociales, un espacio para la confrontación política y la resistencia frente a órdenes totalizantes. En este sentido, se realizó una genealogía de la Plaza de Bolívar de Bogotá, partiendo de las características físicas y vislumbrando las arquitecturas del poder; se comenzó el trabajo de campo adentrándose en la producción de espacialidades emergentes y el rastreo y transformación de los ritmos del lugar, lo que sugirió la tesis de que la plaza es escenario y nodo de las acciones de protesta y no su único epicentro.

La vivencia del espacio de la plaza posibilitó la observación de los ritmos y

contrarritmos como elementos esenciales para comprender el impacto de las acciones. También la plaza pautó la metodología de la espera -la espera a que todo ocurra, la espera a que el lugar tiemble- como una estrategia pasiva pero atenta, que implicó el rastreo y seguimiento continuo de material bibliográfico y archivo visual, revisando símbolos y estrategias usadas a la luz de un pasado y un presente que parecían conectarse con otras calles y plazas en América Latina. Esta mirada atenta permitió poner los ojos en este lugar, pero a la vez en otros lugares en distintos tiempos bajo la influencia de diversos colectivos. Se hizo evidente que en la Plaza de Bolívar de Bogotá -o que en cualquier plaza- la mayoría del tiempo “pasa todo” y “no pasa nada”, es decir, que las acciones no comienzan ni terminan allí, solo acontecen y se actualizan efímeramente, bajo una red de espacialidades clandestinas con conexiones subterráneas, espacialidades en tanto producto social<sup>2</sup> que activan dinámicas de complot para romper las convenciones del poder: espaciales y temporales.

¿Dónde se dan los acontecimientos del activismo artístico? ¿dónde inician? ¿dónde terminan? ¿qué impactos tienen en el tiempo y en el espacio? ¿cuáles son las espacialidades del activismo artístico? ¿cómo se crean, que crean y que deconstruyen? Estas preguntas ayudaron a implementar, luego de la espera, una ruta de seguimiento para develar los pasos y mecanismos de manifestación de una acción y de las formas de organización entre las partes. Para ello se consolidó en el tercer capítulo una cartografía -incompleta y azarosa- de diversas acciones del activismo artístico ocurridas en diversas plazas y calles de América Latina, tomando como difusa delimitación temporal hechos sucedidos desde 1985 -fecha en la que se dio la *Operación Antonio Nariño por los derechos del hombre* a cargo del M19<sup>3</sup>- hasta

---

<sup>2</sup> La noción de espacialidad se toma desde la interpretación materialista de Edward Soja, entendida como un producto social, una estructura espacio-temporal de lo social que define cómo las acciones y relaciones son materialmente constituidas. La espacialidad es un campo de contradicciones para la producción y reproducción social, las prácticas sociales y la reestructuración significativa y/o radical (Soja, 1989).

<sup>3</sup> Movimiento 19 o M19, fundado el 19 de abril de 1970 por un grupo de estudiantes, luego de un fraude en las elecciones electorales que dió como ganador a Misael Pastrana Borrero frente al general Gustavo Rojas Pinilla. Este grupo de académicos son considerados los máximos exponentes de las

las últimas intervenciones espaciales realizadas por el colectivo *La Tesis* en 2020.

Estos lugares, y este periodo de tiempo, situados en América Latina, como simple demarcación, ayudaron a analizar desde una perspectiva rizomática y socioespacial las conexiones simbólicas, técnicas, temporales y espaciales del activismo artístico, las cuales ocurrían y ocurren en diferentes escalas, incluso en niveles subterráneos. En las acciones analizadas, se observó un tránsito sigiloso, a manera de movimientos sísmicos con diversos grados de magnitud, que transformaban la superficie, ya sea por la intensidad de sus apuestas o por responder a una seguidilla de réplicas de un acontecimiento mayor. De esta manera, como cierre de la investigación, se asumen las espacialidades del activismo artístico como espacios clandestinos e impermanentes, que se corresponden con analogías geológicas desde las cuales las intervenciones aparecen como temblores y muestran la necesidad constante de revisar las fallas y registros simbólicos, desde una excavación profunda e inacabada.

---

acciones de guerrilla, unas de las más fuertes y simbólicas formas de activismo artístico en América Latina, según la Red Conceptualismos del Sur (Ordoñez y Suárez, 2013).

## 1. ACTIVISMO ARTÍSTICO: DEL MANIFIESTO AL MOVIMIENTO

A la par de las recientes transiciones políticas y la agresiva expansión de un sistema de políticas neoliberales, en muchos países de América Latina se ha visto el inicio y el aumento considerable del activismo artístico<sup>4</sup> especialmente en Argentina, Chile, Perú, Brasil, México, Venezuela y Colombia, con artistas y grupos que vienen confrontando episodios de represión y terror incluso desde un pasado político no resuelto. Más allá de un relato exhaustivo, estas prácticas artísticas con carácter político, ubican el cuerpo en el espacio público -calle, plaza- como el principal protagonista, desde dinámicas colectivas en contra de la impunidad y acciones en pro de la construcción de una memoria histórica alterna. De esta manera, se ha visto el aumento, desde finales del siglo XX, de proyectos con un fuerte interés en sexualidades y genealogías corporales no hegemónicas, ejercicios de conmemoración y restitución de derechos y estrategias de resistencia que hacen visibles los traumas del cuerpo social; tanto en periodos de violencias producidas por dictaduras o conflictos armados, como en los difíciles cierres o búsquedas de superación de las violencias.

La multiplicidad de estas iniciativas cambia y ha cambiado tanto en su forma como en su contenido. En América Latina se pueden rastrear diversos tipos de propuestas, enunciadas por sus creadores o críticos como: acción gráfica y delincuencia visual, acción relámpago, arte revolucionario, contrainformación y *fake news*, *performances*, *happenings*, desobediencia sexual, documentografía para denunciar las ausencias y las fosas comunes, estrategias de la alegría -como la fiesta y el baile público-, acciones de guerrilla, “hazlo tú mismo”<sup>5</sup>, intervenciones e interversiones espaciales, desnudismo, travestismo, contramonumento y, por supuesto, el activismo artístico, como una práctica en la que los artistas, sus

---

<sup>4</sup> “Producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (Longoni, 2009).

<sup>5</sup> La ética del hazlo tú mismo o *DIY* (Do-It-Yourself) es una apuesta por estimular esferas alternativas de producción y distribución incitando a las personas a tomar la iniciativa, la autonomía política y el protagonismo en los procesos de creación artística.

técnicas y conceptos se mezclan con contundentes manifiestos y ejes misionales de los movimientos sociales. En ese sentido, las diversas prácticas artivistas, que penetran o nacen del campo de las artes plásticas y visuales, ponen muchas veces en duda la legitimidad artística de la “obra de arte”, ya que usan el mismo producto artístico para ilustrar la realidad política, resaltando la potencia de los discursos emergentes y el carácter simbólico y, ante todo, político de los espacios tomados.

De esta manera, lo que se pone en cuestión a partir del activismo artístico es la hipótesis del artista argentino Antonio Berni: “todo arte es político”, puesto que se hace necesario analizar cuál es la función política del arte, cuáles son las posibles relaciones entre el arte y lo político, por qué y cómo se han configurado estos vínculos y bajo qué premisas se determinan las acciones y los espacios a intervenir. Frente a ello, una de las tesis compartidas por la filósofa belga Chantal Mouffe, el filósofo francés Jacques Rancière y su compatriota, la teórica cultural Nelly Richard, es la concepción del arte y lo político como esferas no separadas. Para Mouffe existen dos facetas en esta relación; una es la dimensión estética de lo político, que consiste en un ordenamiento simbólico de las relaciones sociales; y la otra es una dimensión política del arte, en la que las prácticas artísticas cumplen una función en la constitución, ya sea manteniendo un orden simbólico dado, o bien teniendo un rol de desafío. Es decir, su operar es hegemónico y contrahegemónico. Por su parte, Rancière contempla una diferencia entre la estética de la política, relacionada con dispositivos estéticos de lo político y la política de la estética, que se evidencia cuando las formas nuevas de circulación de la palabra, de la exposición de lo visible y de la producción de las “pasiones” (Rancière, 2010: 64) determinan un nuevo reparto de lo sensible, en la medida en que decretan nuevas capacidades y la ruptura con la antigua configuración de lo posible. De esta manera, ambos autores convergen en que el arte tiene una dimensión política, porque se usa tanto para la emancipación, subversión y transformación, como para la dominación y reproducción de un sentido común, de un orden hegemónico (Mouffe, 1997).

Sin embargo, es primordial recalcar que para Mouffe, al igual que para Berni, todo arte es político, mientras que para Rancière no todo es política y no todo es

arte, por lo cual no todo arte es político, puesto que pueden existir formas de poder sin que haya política y expresiones estéticas sin que sean arte, en tanto esa condición depende de regímenes de identificación específicos.

En cuanto a Nelly Richard, inicialmente identifica una relación de exterioridad entre arte y política en la que se comprende el arte como un subconjunto de la esfera cultural y política, histórico-social, en la que el arte entra en diálogo o en conflicto. Lo cual, para la autora denota una correspondencia lineal entre forma y contenido, que es debatible y, por lo cual, propone una conceptualización en la que concibe lo político en el arte como una articulación interna de la obra que desde sus propios recursos conceptuales y formales, y desde sus montajes simbólicos, reflexiona y crítica su entorno social (Richard, 2005: 2011). Para Richard también es primordial, en esa relación entre el arte y lo político, distinguir el arte de compromiso o militante en el que el artista explicita su compromiso social y un arte de vanguardia, que no busca reflejar el cambio social sino anticiparlo, usando la transgresión estética y separándose de la praxis cotidiana.

Otro aspecto primordial entre el arte y lo político tiene relación con el espacio donde ocurren las acciones. En la denominación de arte agonista (Mouffe), arte crítico (Richard) o régimen estético (Rancière), los espacios son parte fundamental no solo de la acción, sino del trasfondo político de la misma. Para Mouffe, el arte es potencialmente crítico en tanto puede promover espacios públicos agonistas<sup>6</sup>, adquiriendo una posición de cooperación<sup>7</sup> con las luchas contrahegemónicas, incluso desde las instituciones, puesto que la confrontación no se limita a las

---

<sup>6</sup> El agonismo es un concepto introducido por Chantal Mouffe en el que, desde un contexto de conflicto político, se comprende a los otros como adversarios y no como enemigos, es decir, no se desea la eliminación del otro, sino la confrontación constante, hecho que posibilita la supervivencia y transformación constante del activismo artístico.

<sup>7</sup> La posibilidad de cooperación es descrita por Laclau y Mouffe como una *cadena de equivalencias*, entendida políticamente como la solidaridad espontánea de las diversas identidades que luchan contra un enemigo (régimen político opresor y hegemónico) que niega un conjunto de sus demandas concretas. “Puede surgir de una multiplicidad de espacios, (...) sin jerarquía o posición privilegiada preestablecida: según las situaciones, se puede tratar de una lucha obrera, de una reivindicación nacional o social, del antirracismo o de la actitud ante un conflicto armado. Su punto nodal es en sí mismo un elemento de la lucha hegemónica, de un discurso que le constituye ‘ontológicamente’, y no un derivado o la expresión de una lógica de unificación preexistente” (Kouvelakis, 2019).

tradicionales instituciones políticas. Rancière, por su parte, considera que la experiencia estética desde el orden social modifica lo sensible y por lo tanto no es necesario fundirse con la comunidad, librando al arte de todo deber particular y dando la posibilidad a que instituciones artísticas, como museos, puedan servir para el cuestionamiento y la distribución de lo dado, en tanto permiten una reconfiguración de los territorios definidos por la división consensual (Rancière, 2005). Y por último, Richard sostiene que el arte crítico potencia una mirada interpeladora que invita a las formas estéticas a destramar su complejidad de motivos e intenciones, veladuras y dilucidaciones del sentido (Richard, 2014: 13); así, lo político-crítico de una obra depende del contexto en el que se produce, de las fronteras que se proponga traspasar, de la capacidad que pueda tener para descentrar lugares comunes consensuados, de las presiones que pueda ejercer contra ciertos marcos de vigilancia e imposiciones (Richard, 2011).

En ese sentido, podríamos decir que la primera discusión que emerge entre la relación del arte y lo político -que encontramos de la mano de Richard, Mouffe y Rancière-, se relaciona con los espacios, esos lugares que ocupan las prácticas disruptivas como el activismo artístico, en tanto estos determinan relaciones de poder que pueden servir o no, alimentar o no, la posibilidad de que los manifiestos (conceptos o proclamas) se conviertan en movimientos o en contundentes acciones de protesta. Así, parece que el primer lugar a descartar o incorporar son las instituciones artísticas. Frente a ello, tanto Mouffe como Richard no eliminan la posibilidad de que las propuestas como el activismo artístico surjan desde dentro de las instituciones, puesto que ven en ello la posibilidad de insertarse en las instituciones y transformarlas, rechazando así las posturas de autores como Michael Hardt, Antonio Negri y Paolo Virno, quienes sostienen que el movimiento social es un asunto de la multitud, que debe prescindir del Estado -entre otras entidades de poder-.

De esta manera, lo que se puede concluir es que al poner el foco en el activismo artístico se evidencian de forma general las relaciones y tensiones por el poder que surgen de la unión de las prácticas artísticas y las luchas sociales, convertidas en

“redes de protesta” (Svampa, 2009). Lo que hace necesario adentrarnos en la manifestación física, material y simbólica, analizando su accionar colectivo, las decisiones estéticas y políticas en la elección de los recursos y las dinámicas espaciales que crean, las cuales le han permitido al activismo artístico y a otras prácticas similares transitar de los espacios habituales del arte (galerías, museos, bienales, ferias, subastas) a la calle, como un hecho que altera y alteró, desde finales del siglo XX, las jerarquías del arte moderno y contemporáneo dentro y fuera de la institución artística, transformando la estética de las acciones de protesta e insertando otras formas de expresión por medio de acontecimientos efímeros. Lo cual, cabe señalar, emergió en América Latina desde complejidades absolutamente distintas.

### **1.1. Más allá del arte. Genealogía del activismo artístico en América Latina**

La voz que invoca, que llama, que interpela nos e-voca el olvido del otro en el que permanentemente cae lo óptico-ontológico. La voz del otro como otro re-voca la pretensión de absoluto que tiene la totalidad y la con-voca en su invocación a avocarse a la causa del otro, en la promoción de la justicia. Oír la voz del otro como otro significa una apertura ética, un exponerse por el otro que sobrepasa la mera apertura ontológica (Dussel, 1971:54)

Desde una perspectiva histórica, Juan Ramón Barbancho, curador, geógrafo e historiador del arte, plantea en su ensayo *Arte, sociedad y política: Otras formas de protestar* (2014) cómo el arte en general y los artistas -genios románticos- hicieron el tránsito hacia el espacio público y la calle, en busca de inspiración (artistas europeos) o como una forma de resistencia (artistas latinoamericanos). Para este autor español, el activismo artístico se presenta en muchos lugares del mundo, pero tiene una sorprendente fuerza en América Latina gracias al particular devenir político manchado de colonialismo, descolonización, neocolonización, entre otros procesos específicos de cada país, que provocaron, como fruto de este caldo de cultivo, la

consciencia social y política en los artistas latinoamericanos, manifestándose en modos de producción de estéticas y relaciones no hegemónicas, alejadas de la máxima del *arte por el arte*<sup>8</sup>. Barbancho, afín con el sociólogo francés Pierre Bourdieu, nos muestra cómo este cambio de paradigmas hizo tambalear el poder de la institución artística, puesto que le restó autoridad para determinar qué es arte y qué no, quién es un artista y quién no, y además generó preguntas como: ¿para qué sirve el arte? ¿es posible la autoría colectiva? ¿puede el arte generar transformaciones políticas? ¿puede el arte ser una forma de resistencia?

En ese sentido, con una mirada local y adentrándonos en las particulares problemáticas de algunos países de América Latina, podemos encontrarnos con María Elena Lucero (2018) una revisión histórica centrada en los artistas brasileños Ferreira Gullar y Hélio Oiticica, quienes en los años 70' produjeron objetos y poemas en un contexto de dictadura, desafiando con ello la censura y el régimen político en Brasil y mostrando el *desencanto*<sup>9</sup> de los artistas del momento. En este ensayo, la autora anuncia la influencia de la "Filosofía de la liberación" de Enrique Dussel en las relaciones y confluencias de las alternativas contestatarias de estos años, aspectos relevantes que anteceden y dan un panorama de lo que más adelante ocurría en América del sur en los años 80'.

Y es Dussel, filósofo latinoamericano, pensando la región, quien se encargaría de construir parte del armazón teórico del que son afines la mayoría de los movimientos activistas, exponiendo con su conocida publicación de 1977 determinadas consignas

---

<sup>8</sup> Como una reacción frente al mercantilismo burgués, en los primeros años del siglo XIX, surge la expresión "El "Arte por el Arte", con la cual, se comprende el arte no como un medio, sino como un fin en sí mismo. El cual surge como fruto de una experiencia estética, alejándose de cualquier expresión práctica o artesanal.

<sup>9</sup> *Desencanto*, es un término desarrollado por Florencia Garramuño para describir cómo el programa moderno provocó en intelectuales, artistas y escritores nuevas búsquedas, nuevas experiencias y nuevas alternativas como formas de resistencia. Frente a las prácticas artísticas Garramuño describe cómo comienza a manifestarse en varios países una tendencia común hacia la impugnación del soporte "obra" como forma autónoma y distanciada de lo real y esto se hace evidente a partir de una serie de dispositivos y manifestaciones: la explosión de la subjetividad, la proliferación de formas híbridas sustentadas en el límite entre realidad y ficción. "Así comienzan a emerger prácticas artísticas que se reconocen como abiertas y permeadas por el exterior, obras estriadas, atravesadas por una fuerte preocupación por la relación entre arte y experiencia" (2009, p.280).

que la sociedad debía revisar con el fin de alcanzar la emancipación cultural, económica, estética, semiótica; teniendo en cuenta el peso de una herencia colonizadora y eurocéntrica (Lucero, 2018). Para ello, Dussel aborda los modos de relacionamiento con la alteridad, puntualizando en la cuestión de “interpelar al otro” y de ser capaces de atender, respetar y contener una exterioridad. Una agenda centrada en las problemáticas de América Latina, con la cual el activismo artístico de esta región se distancia -en sus inicios- de las posturas europeas.

Para Dussel, la posibilidad de involucrar al otro, a los otros, hace parte de una política afectiva que promueve los vínculos comunitarios, con lo cual sería factible afrontar los embates de la persecución, la dominación y la censura. Así,

estas premisas cobran otra dimensión en una coyuntura histórica atravesada por golpes de estado y gobiernos dictatoriales tendientes a disgregar el tejido social. Para ello se hizo vital incentivar la configuración de canales culturales tendientes a religar las esferas urbana y popular con manifestaciones poéticas y visuales innovadoras, y sobre todo, capaces de restablecer experiencias de libertad (Lucero, 2018).

Desde la filosofía de la liberación, se hizo fundamental generar un lazo familiar y cercano con el otro, disolviendo el peligroso cerco inculcado por las políticas autoritarias y los regímenes militares, que rechazaban la alteridad y veían al otro como enemigo.

En síntesis, la perspectiva filosófica de Dussel irrumpió poco a poco en las artes plásticas, la literatura, la música y los proyectos colaborativos y públicos, repensando las dinámicas locales, recuperando el peso de las relaciones comunitarias y despertando “la necesidad de canalizar pensamientos, deseos, sueños y emociones en expresiones culturales disruptivas y poderosas, lo que hizo posible la cicatrización de esas heridas en gestos de complicidad, solidaridad y afecto hacia los otros” (Lucero, 2018).

Sin embargo, cabe señalar, que la emergencia del activismo artístico y sus prácticas hermanas, se dan gracias a que desde la década de los sesenta se estaban

transformando tanto las prácticas sociales y comunitarias como los postulados teóricos y plásticos al interior del arte contemporáneo de la época, en distintos países de la región, especialmente en: Cuba, Perú, México, Colombia, Chile, Venezuela, Argentina y Brasil; como si se tejieran redes desde dos mundos -hasta el momento distantes- que confluirían más adelante, bajo la misma visión: resistencia.

### **1.1.1. Resistencias y polémicas en la escena artística**

En el contexto de América Latina, la lucha política y la emergencia de un arte de resistencia propiciaron un estilo particular de arte de acción, caracterizado por Visitación Ortega (2015) como una concepción del cuerpo en tanto territorio de negaciones y confrontaciones que sirve de base especulativa para proyectar un nuevo posicionamiento ideológico frente a las realidades del entorno. Para Ortega, existen diferentes situaciones que permiten contemplar una cartografía con miras a la resistencia, las cuales desligan el contexto latinoamericano de las problemáticas europeas, que estaban centradas en las décadas de los 70' y 80' del siglo pasado en múltiples crisis económicas y sociales de posguerras, que materializaron un arte social que cuestionaría el mercado y el fetichismo de los objetos artísticos.

En esa medida, lo que ocurre en América Latina surge de otras consignas. Se puede observar desde 1964, de la mano de Ferreira Gullar -escritor y dramaturgo brasileño-, quien poco antes del golpe de estado en su país abogaba por la idea de que el artista pudiera participar del proceso de restauración social. Asimismo, desde Colombia, la crítica de arte Marta Traba, en su texto *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (1973), proponía contra el terrorismo de vanguardias europeas y norteamericanas un “arte de resistencia”, desde dos categorías que se abordarán más adelante: Cultura de la resistencia y estética del deterioro. Sin embargo, uno de los picos de transformación del arte de la región giró alrededor de una intensa discusión entre artistas, curadores y críticos sobre la *I Bienal Latinoamericana de Sao Paulo, Mitos y Magia*, celebrada en 1978 durante la junta

militar que gobernaba Brasil. Este evento nacional e internacional tenía una perspectiva latinoamericanista que ya había sido explorada en la *II Bienal Hispanoamericana de La Habana* en 1954, las *Bienales de Córdoba* (1958, 1960 y 1962) y las *Bienales de Coltejer* en Medellín (1968, 1970, 1972) con la gran diferencia que estas convocaban de manera exclusiva a artistas latinoamericanos.

La *I Bienal Latinoamericana de Sao Paulo, Mitos y Magia*, exigía desde su título establecer una lectura sobre las necesidades estéticas de la región, juntando investigaciones teóricas con prácticas artísticas tradicionales, puesto que había llegado el momento de la conciencia acerca de tales identidades, como lo expuso el crítico y agitador cultural Juan Acha. Sin embargo, lo que ocurrió ese año, y con ese evento, es que no se forjaría ninguna perspectiva diferente, ni siquiera desde un punto de vista curatorial, tal como lo anuncia Paco Barragán en su ensayo: *1978: El año en que América Latina dejó de creer en sí misma* (2019). Para Barragán el resultado más importante de la bienal de Sao Paulo no sólo fue la inconformidad de algunos artistas, sino el simposio centrado en el *latinoamericanismo*, organizado posteriormente por Juan Acha y en el que participó la élite de la crítica latinoamericana como: Jorge Glusberg, Mário Pedrosa, Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Darcy Ribeiro y Marta Traba, en otros. Mesas redondas en las que se discutió los problemas generales de *Mitos y Magia* y se hicieron propuestas para la II Bienal de Sao Paulo de 1980. Para Acha, nacido en Perú y afincado en México, el problema del arte en América Latina es que estaba trabajando con “modelos muertos”, que alertaban por el desafío de crear “una teoría independiente que permitiera a nuestros artistas conceptualizar sus realidades artísticas” alejadas de los “parámetros europeos y norteamericanos” (Fatio en Barragán, 2019: s.p).

En aquel momento, los brasileños Aracy Amaral y Frederico Moraes proclamaban la idea de sustituir la bienal internacional de Sao Paulo por una de carácter latinoamericana. Moraes, apelando a una renovación que le diera la espalda a las vanguardias artísticas, esperaba que América Latina y el Tercer Mundo pudiera hablar con voz propia, y para ello encontraba motivación en las palabras del periodista, activista político y crítico de arte brasileño: Mário Pedrosa, quien desde

su exilio en París en 1976, pronunciaba el discurso *¿Arte hoje? Manifesto pelos Tupiniquins ou Nambás*, en el que describe cómo el arte experimentaba una suerte de derrota, en manos de una sociedad absorbida por la cultura de consumo. Para Pedrosa, “el arte de estos rincones tiene sus raíces en la naturaleza, puesto todo pertenece a esta, tierra, piedras, árboles, bichos, ideas, o casi-ideas. Aquí lo que es naturaleza ya es cultura, o lo que es cultura anida en la naturaleza” (Morais, 1978:328).

En otras palabras, la crisis en el ambiente artístico no solo era coyuntural sino ontológica. Algunos críticos promulgaban un arte con foco en la identidad, mientras que otros se oponían, tanto así que en 1980 se produjo un enfrentamiento ideológico, promovido por Amaral, quien aprovechó la suspensión de la II Bienal Latino-Americana de Sao Paulo para convocar a 39 críticos, durante tres días en la *Reunião de Consulta aos Críticos de Arte da América Latina*. Allí los asistentes debían votar por la sustitución de la bienal internacional por una latinoamericana. La propuesta fue rechazada con 23 votos; frente a ello la curadora afirmó que el fracaso de la propuesta se debió a una “insostenible manifestación de desconfianza hacia el propio arte como un valor autónomo y de un interés por seguir manteniéndose atados al sistema del arte de las grandes metrópolis [...] y de miedo al aislamiento”. Y por su lado, Juan Acha atribuyó la derrota a “nuestro colonialismo mental o dependencia cultural” de Europa, como también al aún persistente miedo a “la politización o sociologización de los asuntos artísticos” (Amaral, Acha en Barragan, 2019).

Sin embargo, lo que en su momento se vivió como una decepción fue el aliciente para que Acha y Amaral presentarán uno de los eventos más importantes del arte en la historia de América Latina: *El Primer Coloquio de arte No-Objetual y arte urbano*, en el recién inaugurado Museo de Arte Moderno de Medellín. Este coloquio llevado a cabo en 1981 estaba atravesado por la categoría del no-objetualismo, desarrollada por Acha para llamar la atención sobre los procesos de significación dentro de los cuales se presenta el objeto. De esta manera, el arte no-objetualista se vincula, a su juicio, a la “aplicación sensitiva de lenguajes sociales”, marcando aspectos epistemológicos -referidos a la dimensión conceptual- y ontológicos -relacionados

con la naturaleza de las acciones artísticas-. Para Acha, el arte debía surgir de la “realidad artística” -ese lugar de las manifestaciones culturales- para proveerse de contenidos que nutrieran los procesos sensibles y las disertaciones estéticas propias de la cultura latinoamericana; el arte debía transitar hacia el terrero de la antropología, no para desprenderse del objeto o para centrarse en los mitos, sino para focalizar el “proceso (de aparición) de nuestros mitos, que es el de nuestro mestizaje, creador y transformador” (Sierra, 2011: 37), buscando agrupar obras y eliminando la referencia al artista individual.

La aceptación de la categoría de no-objetualismo, si bien pronto fue canibalizada por los teóricos del arte como una nueva vanguardia, propuso un ejercicio conceptual en la filosofía del arte y una lectura e interpretación en cada escena nacional, desde diferentes producciones específicas como: arte corporal o *performance*, documentación de procesos, ambientación, instalación, video, cine experimental, arte conceptual, entre otros. Por ejemplo, en Brasil el panorama del no-objetualismo es presentado por Aracy Amaral, en su ponencia para el Coloquio, como un arte que emerge integrado “a la connotación política en un sentido amplio”. Allí, expone Amaral, existe una celebración permanente de la vida a través del uso del cuerpo y la fiesta, “acciones corporales” en las que se distingue el *happening* (con influencia norteamericana), la *performance* (actuación programada), el arte corporal (cuyo soporte es el cuerpo del artista) y el arte de participación (artista propone una acción para los espectadores). Distinciones en las que el no-objetualismo está desligado de una estética particular, pero unido a imaginarios y prácticas populares del uso del cuerpo.

Brasil, es por tanto caracterizado por prácticas como la intervención urbana, el arte postal, el arte efímero, la intervención en la naturaleza, la búsqueda poética y los acontecimientos no-objetualistas -incluso los más anarquistas-, ligados a procesos lúdicos y conceptuales. Por su parte, en México, Rita Eder encuentra la principal virtud del no-objetualismo, en el compromiso político de los artistas y su toma de partido en las protestas, lo que se puede observar con los colectivos Proceso-Pentágono y el No-grupo. En Chile, el no-objetualismo se presenta para Nelly Richard

como una superación de las instancias expresivas-técnicas (como el grabado, la pintura y la escultura) en pro de “registros vivos” como el video, el cine y la textualidad, la presencia corporal y la intervención pública; como prácticas “que formulan modelos alternativos a los modelos institucionales” y en los cuales no hay un estilo, sino una crítica a los mismos y a sus categorías estéticas, su ilusionismo y su clausura.

En conclusión, la emergencia y desarrollo del activismo artístico, las acciones corporales y las intervenciones espaciales con una apuesta política, nacen en América Latina en tiempos conflictuados de la mano de curadores, críticos, artistas e instituciones que, desde una convicción de resistencia, congregaron representantes de varios países de la región con la intención, más que de crear una identidad latinoamericanista, de generar espacios de encuentro y reflexión. A partir de estas iniciativas fue posible observar las riquezas particulares de unas prácticas artísticas, que desde los años setenta se vieron salpicadas por contextos políticos, culturales y sociales, inmersos en protestas, desencantos y luchas sociales.

### **1.1.2. Resistencias - Escenas de la política en América Latina**

Pero así como el Estado y los grupos corporativos legales o ilegales asociados con él no son actores novatos o desprevenidos, las sociedades tampoco. Ellas guardan memoria de antiguas resistencias que “actualizan” en las circunstancias cambiantes del mundo global, para ensayar prácticas de lucha y organización capaces de sobrepasar el miedo y, paralelamente, a las redes de poder que lo instrumentan (Calveiro, 2015: 37).

El surgimiento del activismo artístico en América Latina no sólo estaba atravesado por las discusiones teóricas en torno a las prácticas de los artistas en las grandes esferas del arte; su nacimiento también responde a las complejas luchas sociales y políticas que los diferentes países de la región vivían al interior de sus

territorios. El activismo latinoamericano alcanzó su apogeo y máxima visualización durante el recrudecimiento de la violencia, la desaparición de personas, la militarización de los Estados y la pérdida de confianza en las instituciones públicas y privadas debido al abuso del poder y la violación de los derechos humanos.

Algunas escenas sistemáticas y estratégicas que pueden servir para contextualizar el ambiente de los años 50', 60' y 70' del siglo XX en América Latina, están relacionadas con los procesos de militarización derivados de los denominados golpes de Estado, a partir de un acto material o simbólico. Caracterizados por el sociólogo Felipe Victoriano como

material, en la medida en que fueron golpes que utilizaron infraestructura propia de una situación de guerra, movilizando sofisticados recursos para la conquista efectiva de instituciones organizadas exclusivamente desde el poder civil. Simbólico, debido a que dichas instituciones no sólo representaban los puntos más significativos del campo político (...) sino que, además, sobre ellas se desplegó un conjunto de códigos altamente jerarquizados destinados a inundar el ámbito público (...) hasta entonces, propio de situaciones catastróficas o de agresión externa (2010: 176).

En ese sentido, en los años sesenta nacen una serie de movimientos revolucionarios y sociales que tenían la capacidad de producir actos materiales y simbólicos, y que emergieron como respuesta a la crisis de legitimidad estadounidense, luego de la derrota mediática tras la guerra en Vietnam. Los movimientos se caracterizaban por ser proyectos nacionales de corte democrático o con un carácter popular acordes al socialismo, oponiéndose al modelo liderado por Estados Unidos. Estos grupos sociales y políticos fueron sometidos a una fuerte represión ejecutada por sectores hegemónicos nacionales, que atendían las recomendaciones y ayudas de EE.UU. Hechos que llevaron a dichos movimientos - inspirados en la Revolución Cubana de 1959- a tomar la vía armada para acceder al control y evitar el exterminio de sus integrantes. De esta manera, surgieron los primeros grupos guerrilleros rurales y urbanos en Brasil, Chile, Colombia, Argentina, Guatemala, México, El Salvador, Uruguay, Nicaragua y Perú.

Estos movimientos producían inicialmente “acciones de guerrilla”: intervenciones simbólicas que hacían uso de la violencia y que fueron consideradas, en sus inicios, uno de los ejes principales del activismo artístico, el arte revolucionario y las acciones relámpago, por mencionar algunas prácticas que recibieron su influencia. Sin embargo, con el uso de las armas y la brutal represión a la que fueron supeditados, estos grupos transitaron hacia una práctica cada vez más militar que política, tal como lo expone Pilar Calveiro (2006) cuando examina cómo la opresión a los grupos de izquierda en América Latina se produjo con la llamada Doctrina de Seguridad Nacional, una medida de la política exterior de los EE.UU con la cual se enfrentaron las luchas sociales, de corte socialista o no, que se oponían al imperio.

En el caso del Cono Sur, expone Calveiro, fue el Plan Cóndor la expresión más clara de esta estrategia, que consistió en la creación de una extraña y gigantesca red en la que se entrelazaron la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) chilena, la OCOA (Órgano Coordinador de Operaciones Antisubversivas) uruguaya, la AAA (Alianza Anticomunista Argentina), los servicios paraguayos y brasileños y otros grupos fascistas franceses, españoles y cubanos. “El Plan Cóndor en el Cono Sur, así como los demás operativos represivos de la época, fueron prácticas de Estado que utilizaron métodos ilegales, por lo que se conocieron, en los países afectados, como guerras sucias” (Calveiro, 2006: 366). Y aunque sus formas eran distintas, se presentan en todos los países: la desaparición de personas, las torturas, los secuestros, los genocidios étnicos y los genocidios políticos como prácticas de control y terror.

Para esta politóloga argentina, residente en México, “las guerras sucias no fueron más que unas guerras parciales dentro de otra guerra más amplia, la Guerra Fría” (Calveiro, 2006: 267). En ellas, el Otro a eliminar era un constructo político denominado “subversivo”, sombilla desde la que se señaló y asesinó a dirigentes políticos, militantes de grupos socialistas, sacerdotes progresistas, intelectuales alternativos y líderes sociales y sindicales. El Otro, visto desde esta doctrina autoritaria, respondía a una lógica binaria, en la que se pueden observar organizaciones hegemónicas y contrahegemónicas que buscan la exclusión o la

incorporación de la masa. Esta bipolaridad, estructuró un mundo y una sociedad

en dos partes excluyentes y antagónicas. De un lado el Estado, como instancia de homogeneización y aglutinamiento social; enfrente suyo y como Otro construido por el propio Estado, la agregación de los numerosos otros discordantes y supuestamente amenazadores, que es preciso destruir para salvaguardar la nación. Según este esquema se organiza la sociedad y la política desde (...) los ejes amigo-enemigo, donde cualquier conciliación es traición, y donde ambos campos operan por su homogeneización interna y la eliminación de la diferencia, entendida siempre como amenaza (Calveiro, 2006: 267).

Desde la década de 1960, estas tomas violentas del Estado -así como la instrumentalización de un accionar violento mediante la supuesta legalidad institucional por parte de unas clases sociales y políticas-, se hicieron recurrentes, repercutiendo de manera significativa en las décadas siguientes, con el cuestionamiento de la idea tradicional de Estado y de la centralidad de las instituciones públicas que lo acompañan en el ejercicio del poder. La concepción de Estado se unió indisolublemente durante todo el siglo XX a una noción de violencia política, producto de la militarización y del exterminio por parte del Estado en tanto aparato central, capaz de tomar decisiones políticas y económicas, que en muchos casos respondieron a estructuras del mercado mundial, como el neoliberalismo. En este contexto, la gran transformación del estadio político latinoamericano acaece con la militarización y los golpes de Estado, que representan un ejercicio autoritario de poder y represión a través del cual se revoca la condición política del Estado (histórica y tradicional) y sus estructuras en el campo político, encargadas de regular el conflicto social y el desarrollo económico.

Este conjunto de reformas estructurales se lleva a cabo de manera sistemática, gracias a la Revolución cubana en 1959 y los golpes de Estado de 1954 en Paraguay, 1955 en Argentina, 1958 en Colombia, 1961 en El Salvador, 1962 en Perú y Ecuador, 1964 en Brasil, 1966 en Argentina, 1968 en Perú, 1970 en Bolivia, 1972 en Ecuador, 1973 en Uruguay y Chile, 1975 en Ecuador, 1976 en Argentina, 1980 en Bolivia, 1992

en Perú y Venezuela, entre otros intentos de tomas del poder. Con los golpes de Estado comienza a gestarse un nuevo tipo de violencia político-militar que tiene como objeto intervenir el Estado y reorientar la sociedad civil desde la dominación hegemónica, la mayoría de las veces traducida en dictadura.

Lo que seguirá ocurriendo en los años sesenta y ochenta es: la continuidad de las tensiones políticas entre de las dinámicas dictatoriales y de violencia estatal y las formas revolucionarias de emancipación; una Cuba revolucionaria que se instala en una longeva dictadura aislacionista; la persistente violencia unida a los procesos democratizadores en Brasil, Uruguay, Chile y Argentina; las crisis económicas y los conflictos armados en Colombia y Perú; el recrudecimiento de una economía de la deuda que se infiltró en la vida cotidiana, pasando a regular la existencia de los individuos y las sociedades, al tiempo que hipotecando la soberanía de las naciones; la persistencia de la actividad guerrillera en Nicaragua con la Revolución sandinista, en El Salvador con el Frente Farabundo Martí, en Chile con el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, en Perú con Sendero luminoso y en Colombia con el Movimiento 19.

Sin embargo, de este complejo corpus también se pueden identificar la aparición simultánea y múltiple de acciones e intervenciones en el espacio; una serie de *imágenes sísmicas*, como las denomina la Red de Conceptualismo del Sur (RcS)<sup>10</sup> que configuran un cierto *peligro*, permitiendo con movimientos telúricos desestabilizar las capas sociales y provocar contactos, réplicas, tensiones e inercias inesperadas a nivel social y político. Para esta Red, en la que se vinculan 31 investigadores de América Latina y España, lo ocurrido en el contexto latinoamericano a finales del siglo XX permite el surgimiento de tres formas de acción política de las que se deriva el artivismo artístico actual y entre las cuales se produjeron tanto articulaciones como fricciones. Estas tres zonas de politicidad se definen en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica en los años ochenta en*

---

<sup>10</sup> Plataforma de investigación, discusión y toma de posición colectiva desde América Latina.

*América Latina* (2012), como:

1. Acciones de guerrilla: son grupos o movimientos en los que se incluye el M-19 o algunos que practicaron la *desobediencia civil*. Son vistos por la Red como fuertes propuestas a nivel material y simbólico, que requieren ser reivindicados, libres del intento neoliberal de desalojar todo debate público y demonizar las formas de violencia revolucionaria o de resistencia. En estas acciones hay un desarrollo conceptual, con posturas ideológicas claras y consignas simples que pretenden la participación de los ciudadanos. Mientras que, a nivel formal, son acciones rápidas, “anónimas”, intempestivas y que involucran la confrontación y la violencia, sin perder el carácter simbólico y las apuestas estéticas.
2. Organizaciones sociales: entre las que se encuentran los grupos de derechos humanos, feministas o herederas de posiciones cercanas a la teología de la liberación, como las *Mujeres por la Vida* en Chile y las *Madres de la Plaza de Mayo* en Argentina. En las acciones de estas organizaciones o grupos, realizadas en espacios públicos, se aprecia la intención de conciliar una política de la memoria con una de la denuncia. Lo político se instaura como la generación de afectos comunitarios y de antagonismos, elementos del activismo contrahegemónico que se pueden observar en las décadas posteriores a los ochenta. En la construcción de los afectos, las relaciones entre los cuerpos son fundamentales, al igual que los recursos precarios y el uso de la serigrafía y de las acciones gráficas. Desde estos grupos se apela a una idea de pueblo como sujeto social homogéneo.
3. Y, por último, se encuentran los movimientos contracultura y las disidencias sexuales, que desde las acciones clandestinas, las fiestas subterráneas y el roce de los cuerpos en las marchas, ayudaron a restituir los vínculos afectivos quebrados por la represión y el terror estatal. En estos grupos se promulga la heterogeneidad de los cuerpos, pero también, con los espacios under o subterráneos, se promueven las microcomunidades, las “estrategias de la alegría”, el “hazlo tú mismo”, la autonomía, la anarquía, el hedonismo crítico y la estética subcultural -que no se oponían a la política militante-.

Con estos tres ejes fundacionales del activismo artístico, y de otras prácticas hermanas, podemos observar un corpus político que tiene postulados, estéticas, agenciamientos, ritmos y dinámicas de resistencia claras, las cuales se derivan, por un lado, del campo artístico: con apuestas conceptuales que promueven un arte que mira la realidad de América Latina. Y por otro lado, podemos ver, cómo el activismo hace parte de una respuesta de resistencia a las problemáticas estatales y el abuso del poder de las instituciones políticas. Con estas bases, podemos adentrarnos en la configuración teórica del activismo artístico y sus decisiones formales, como son: las acciones colectivas, el anonimato, los gestos efímeros, la actualización de problemáticas y la intervención de espacios estratégicos con fuertes cargas simbólicas; aspectos que tienen una razón de ser dentro del complejo contexto latinoamericano.

## **1.2. Emergencia del activismo artístico - Postulados teóricos**

El activismo artístico en América Latina, desde los años sesenta y ochenta, se alejó de las formas habituales de hacer arte y se convirtió en discurso, práctica y metodología de distintos colectivos artísticos, organizaciones comunitarias y movimientos políticos alternativos. En la mayoría de estos grupos había un objetivo en común: alterar los órdenes hegemónicos tanto al interior de las instituciones artísticas como en los regímenes políticos dominantes y homogeneizantes. Sin embargo, a pesar de que su emergencia en la región es completamente distinta al contexto europeo o norteamericano, existen diversos postulados y análisis teóricos de historiadores, críticos y académicos -en su mayoría europeos- que le adjudican diversas características o clasificaciones en función de sus acciones y potencialidades. Entre los postulados teóricos podemos encontrar diversas corrientes que han cuestionado los alcances artísticos, sociales y políticos del *activismo artístico*, *arte activista* y *artivismo*; otros que han adherido estas prácticas a macro-categorías y algunos análisis en función de las decisiones estéticas y

simbólicas. A continuación, veremos algunos enfoques para comprender no sólo cómo estas prácticas han sido absorbidas por la academia, sino cómo han sido empleadas en función de distintos intereses y contextos.

Las diferencias conceptuales, de roles establecidos o devenidos de estas producciones artísticas, se postulan y divulgan de manera expansiva a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, cuando el teórico del arte Nicolás Bourriaud, luego de revisar el trabajo de una serie de artistas, describe estas nuevas formas bajo el concepto de *arte relacional* en su libro *Estética relacional* (1998). A partir de esta especie de estado del arte de los años noventa, Bourriaud desde una mirada europea analiza tres coyunturas que fueron afrontadas por el arte: la caída del muro de Berlín en 1989, el nuevo ambiente tecnológico con el desarrollo de la internet y la propia tradición de las artes visuales en el siglo XX, incluyendo en las últimas reflexiones a: la crítica institucional; el cuestionamiento de la oposición artista-espectador; el llamado “giro conceptual”<sup>11</sup>; la importancia de las reproducciones, copias y citas; y la tendencia de las artes a salirse de sus límites en busca de una reunificación con la “vida” (Costa, 2009).

La *Estética relacional* está basada, en gran parte, en la idea althusseriana de que la cultura -en tanto “aparato ideológico de Estado”- no refleja sino que produce la sociedad. Y frente a esto, Bourriaud sugiere que ante una obra de arte relacional nos hagamos las siguientes preguntas: ¿Me permite entrar en diálogo? ¿Puedo existir en el espacio que define? ¿De qué manera? Cuestionamientos que podríamos incluso hacer frente a cualquier obra de arte, en función de entender qué clase de modelo social produce (Bishop, 2009).

Para Bourriaud, existe una necesidad de recuperar y reconstruir los lazos

---

<sup>11</sup> El giro conceptual es un cambio que se produjo en las artes plásticas a partir de las vanguardias artísticas a finales del siglo XX. Esta transformación implicó pasar del largo recorrido de la técnica -en el sentido de la producción de objetos- al desarrollo de un arte desmaterializado. El concepto de desmaterialización acuñado por el argentino Óscar Massota, se extendió de tal modo que fue clave para explicar el giro conceptual que en los sesenta tomó el arte, especialmente a partir del libro de Lucy Lippard, *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. (Koldobsky, 2010). Al respecto, también en Latinoamérica el peruano Juan Acha planteó el término “arte no objetual”.

sociales de una sociedad de sujetos escindidos, aislados y reducidos al rol de consumidores pasivos; para ello, el factor relacional en la práctica artística es fundamental, puesto que el arte desde este panorama tiene como punto de partida la intersubjetividad y por tema central el “estar-junto”, impulsando la elaboración colectiva de sentido (Belenguer y Melendo, 2012: 91). Para Bourriaud, las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron lugar a “micro-utopías de lo cotidiano” (2006: 34), concepto que reivindica la dimensión del arte y su micro-poder de expresión, poniéndolo a salvo de la visión mesiánica y moderna; pero sin perder de vista la ambición de todo arte: de trascender la expresión individual y ser un gesto a la vez efímero y eterno. También, en estrecha vinculación con lo micro-utópico aparece la idea de “intersticio”, concepto tomado de Marx<sup>12</sup>, que sugiere un espacio para las relaciones humanas con posibilidades de intercambio distintas de las vigentes, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global (Bourriaud, 2006: 16).

Sin embargo, lo que propone al mismo tiempo Bourriaud es una mirada ingenua a las relaciones sociales, como quién después de un largo periodo dentro de la cueva del arte descubre que hay un *otro*, con problemáticas que lo atraviesan, viviendo en otros espacios, en los que se producen cotidianidades distintas, micro-utopías, pero también micro-tensiones y macro-fricciones, y en cuyo marco el artista posiblemente se ve cándidamente ajeno a dicho contexto y lo atraviesa para volverse un salvador.

El arte relacional no es entonces el nacimiento de algún movimiento o estilo previo, sino una postulación englobante que surge de la observación del presente del autor y de su reflexión sobre el devenir de la actividad artística, sin tener en cuenta los antagonismos en las relaciones sociales. Por suerte, podemos encontrar otros autores que no se centraron en macro-definiciones, sino en analizar los encuentros y, sobre todo, las tensiones entre lo social y lo artístico. Algunos, como la curadora y activista estadounidense Nina Felshin, se han acogido al término *arte activista*

---

<sup>12</sup> El término ‘intersticio’ fue usado por Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida.

reconociendo la función artística como elemento indispensable en el hacer. Otros, como Ana María Guasch o Manuel Delgado, teniendo como objetivo el alejarse de las instituciones artísticas y en un claro encuentro con agentes de otras disciplinas, han optado por usar el término *activismo artístico*, haciendo hincapié en las consecuencias sociales que dichas prácticas permiten. Y por su parte quienes apelan al *artisvismo*, como una clara unión de ambos conceptos, intentan equilibrar los sistemas jerárquicos del arte y de la protesta social, en miras de una acción política. Sin embargo, la cuestión no es sólo etimológica, pues cada término establece directrices claras en los roles ejercidos por los agentes, los espacios intervenidos y los sistemas de prácticas.

La discusión en este sentido es clave a nivel conceptual y práctica porque delimita tanto asuntos procedimentales como discursivos, que configuran las acciones y los agentes. Por ejemplo, Nina Felshin apela al *arte activista* como un híbrido del mundo del arte y del mundo del activismo político y la organización comunitaria; destaca el carácter procesual como elemento esencial en sus “emplazamientos públicos”; considera que estas acciones se alejan del objeto o producto, cobrando significado a través de su proceso de realización y recepción. También señala que se distingue por el uso de métodos colaborativos de ejecución, “tomando una importancia central la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes” (2001: 74).

Por su parte, Ramón Parramon, artista y fundador de IDENSITAT<sup>13</sup>, expone que el *arte activista*

contempla parámetros como el posicionamiento crítico, la voluntad de interacción con el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar y el compromiso con la realidad (propiciando) actividades prácticas que dotarán

---

<sup>13</sup> IDENSITAT es un proyecto de arte que experimenta formas de incidir en el territorio en sus dimensiones espacial, temporal y social, mediante procesos creativos. Se articula como un sistema que incorpora otros proyectos, acciones o intervenciones que se extienden en diferentes espacios y contextos.

desde un punto de vista alternativo, los sistemas productivos y vehiculadores existentes (2002: 70).

También, Daniel García Andújar, artista visual, plantea respecto al *arte activista* que artistas, colectivos, obras, proyectos y corrientes de pensamiento (...) tratan de interpretar las prácticas artísticas y la producción de conocimiento en el marco de una relación social y política con los contextos en que se desarrollan (con el objetivo de) convertirse en la plataforma de una práctica cultural que devuelva a la estética su capacidad política y pueda convertir las prácticas artísticas en instrumentos de transformación social (2009: 101).

Así, lo que tienen en común Feshin, Parramón y García es que se posicionan en las prácticas artísticas y desde allí establecen conexiones con ambientes sociales, que alteran los procesos, los objetivos y las formas de participación. Y en ese sentido, es necesario interrogarse por ¿Qué implicaciones tiene la capacidad política de la estética? ¿El objetivo es que las prácticas artísticas sean un instrumento para la transformación social o que las transformaciones sociales sean un instrumento creativo para las prácticas artísticas? Si las prácticas artísticas intentan ser instrumentos de transformación social ¿Cuáles son los sujetos, comunidades y relaciones sociales que desea transformar y partiendo de qué intereses?

Al respecto, uno de los más incisivos críticos del *arte activista* es Manuel Delgado; este antropólogo español, si bien no hace una clara distinción entre los términos *Artivismo* y *activismo artístico*, plantea que

El arte activista no sólo aparece acompañando las luchas urbanas actuales, sino que en buena medida las impregna de sus postulados teóricos y estéticos, sobre todo en lo que hace a su voluntad de resignificar el espacio público. Ese ascendente del artivismo debería ser interrogado acerca de sus implicaciones tanto ideológicas –como expresión del programa ciudadano de reconocimiento de la "verdadera" democracia como solución para las injusticias sociales– como respecto de las propias dinámicas que impugna, en la medida que no deja de constituir un complemento ideal para las políticas de promoción

mercantil de las ciudades a partir de su prestigio como polos de creatividad e incluso de un cierto inconformismo. Tal intuición acabaría reconociendo las pretensiones antagonistas del arte político de calle como un espejismo tras el que se ocultaría un dispositivo de desactivación del activismo político (2013: 68).

Con Delgado comenzamos a encontrar una gran diferencia entre ambos términos, que es desarrollada ampliamente por los españoles Vidal, Vindel y Expósito (2012), quienes abordan el *activismo artístico* considerando que estas prácticas como acciones políticas tienden a un compromiso real con las comunidades, en la posibilidad de generar propuestas con agentes de otras disciplinas, puesto que como un tipo de arte político no es exclusivo de artistas, sino también de comunicadores, publicistas, arquitectos y diseñadores. Según estos autores, el *activismo artístico* surgió con expresiones muy diversas, con límites y contenidos discutibles en el inicio de la politización de la vanguardia europea de entreguerras, y desde allí intenta romper una escala jerárquica al desdeñar la idea de *arte activista*, dejando de ser un apellido del arte para subrayar la dimensión artística en las prácticas de intervención social, lejos de ser un estilo, una corriente o un movimiento. Este concepto, tensiona las relaciones entre el adentro y afuera de las instituciones artísticas y culturales, tomando las decisiones sobre qué lugar intervenir de acuerdo con los objetivos sociales-políticos.

El *activismo artístico*, no es ni deja de ser arte, pero considera irrelevante la idea de “esencia” en el arte; no se queda sólo en representaciones estéticas, sino que al reservorio político le imprime además : estrategias técnicas, materiales, conceptuales y simbólicas (Expósito, Vidal, Vindel, 2012: 43-46). Intenta borrar las jerarquías entre el artista y el espectador y la obra de arte y el sujeto. Así, siendo una práctica colaborativa abole la distancia y permanencia en la contemplación, convirtiéndose, debido a las características contextuales, en prácticas de la inmediatez, la fugacidad, lo relampagueante; lógicas que implican la creación de recursos inmateriales (relaciones, subjetivación y concienciación) y el uso y la producción de espacios

políticos y materialidades efímeras como el cuerpo -el del artista y el de los participantes<sup>14</sup>.

Sin embargo, también existen fuertes detractores del *activismo artístico*, como la historiadora del arte Anna María Guasch, quien critica la posición del artista, considerando que en el paso de las instituciones artísticas a la calle, el artista pasó de producir objetos a ser un manipulador social de signos artísticos, y con ello el espectador dejó su papel de pasivo contemplador o consumidor del espectáculo para convertirse en un lector activo de mensajes, llevando el arte a transformarse en un signo estrechamente ligado a otros signos, en una estructura de sistemas productores de valor, poder y prestigio (Guasch en Szmulewicz, 2017: 153). Frente a ello, Félix Duque tiene incluso una posición más reveladora, considerando que el arte público (del que hace parte el activismo artístico o el artivismo)

no es un arte para el público, sino un arte que toma como objeto de estudio al público mismo, a la vez que pretende elevar a ese público, a sujeto consciente y responsable, no sólo de sus actos (último refugio ético del buen burgués), sino de los actos cometidos por otros contra otros (...) poniéndolos literalmente en ridículo con sus obras (2001: 108).

Al respecto, e intentando una diferenciación más que una crítica, Josep María Esquirol (2002) realiza una categorización entre dos formas de artivismo: el artivismo clásico (arte activista) y el artivismo estructural (activismo artístico). Este filósofo, distingue el artivismo clásico como un monólogo organizado, en el que el artista transmite un mensaje político de una forma unilateral. La única opción para el público es “lo tomo o lo dejo”. Mientras que en el artivismo estructural, el artista no transmite un mensaje, sino lo que hace es ofrecer una serie de herramientas para que la comunidad exprese sus opiniones políticas.

Con estas últimas visiones (Guash, Duque y Esquirol), nos enfrentamos al carácter ético, político y público de estas prácticas socio-artísticas, que vistas a la

---

<sup>14</sup> En tanto asumen una relación corporal distinta, una performatividad como público y participante.

luz de los estudios socioespaciales deben ser investigadas para observar los tipos de relaciones de poder, entre otros aspectos económicos, morales, físicos, que se establecen al interior y exterior y que nos interrogan más allá del nombre asignado, sobre ¿Qué tan políticas son estas prácticas? ¿Cuánto poder adquiere el artista al devenir en activista artístico? ¿Los espacios intervenidos sirven a qué tipo de intereses políticos? ¿Lo que se logra es una democratización del espacio, de la lucha o del arte?

Sin embargo, hemos de comprender que la mayoría de estos postulados sobre *arte activista* y *activismo artístico* están propuestos desde una visión inmersa en el contexto europeo y norteamericano; no tienen en cuenta las complejidades de América Latina, en las que los procesos de resistencia surgen tanto desde un escenario artístico como desde un ambiente social y político. Tampoco evidencian que los artistas (como categoría amplia) no vieron en estas prácticas sólo una metodología sino también una forma de resistir, puesto que estaban inmersos en luchas sociales, gobiernos dictatoriales, abusos del poder y crisis económicas. Lo que permitió que se sumaran a los regímenes políticos del momento; se exiliaran en otros países; fueran víctimas de desapariciones; optarán por un rol militante; o colaborarán anónimamente en apuestas simbólicas. Por lo tanto, esta investigación desde una visión del contexto de América Latina no comprende estas producciones artísticas y sociales como una vanguardia o una técnica más del mundo del arte, sino como una serie de acontecimientos de carácter político, en los que se exponen problemáticas sociales con diversos recursos estéticos, artísticos y simbólicos.

En este sentido, se acoge el concepto de *artivismo* desde las clasificaciones que hace Esquirol, debido a que son primordiales las tensiones por el poder descritas por este autor. No obstante, se empleará más la noción de *activismo artístico* desde la Red de Conceptualismos del Sur (RcS), quienes en sus revisiones sobre el contexto latinoamericano lo han categorizado como *imágenes sísmicas*, porque “remiten a un ejercicio de pensamiento en el que confluyen y colisionan múltiples temporalidades y territorios: un registro inestable que oscila entre el colapso social y la aparición de nuevas formas de subjetivación”. Para la RcS, el activismo artístico es un modo de

producción de formas estéticas y de relacionalidad que antepone la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte. El nombre de *activismo artístico* es preferido por la RcS frente al de *arte activista* porque:

El “arte” es aquí también un concepto resignificado: se ha de entender como el campo ampliado de confluencia y de articulación de prácticas “especializadas” (plástica, literatura, teatro, música...) y “no especializadas” (formas de invención y saberes populares, extrainstitucionales...). En definitiva, cuando decimos “activismo artístico”, se ha de considerar como la síntesis práctica de una multiplicidad: no es un estilo, ni una corriente, ni un movimiento (RcS, 2012: 43).

La caracterización que la RcS hace del *activismo artístico* aplica con nitidez a los casos que se presentarán más adelante, y asimismo sus implicaciones en y desde el contexto en América Latina como “imágenes o movimientos sísmicos”, serán más que una metáfora espacial, una categoría de análisis de los espacios políticos creados por los colectivos. Pero, por el momento, es necesario alertar por quiénes son los autores o partícipes de la acción, cómo se producen estos acontecimientos, en qué espacios físicos y simbólicos, qué discursos atraviesan, qué relaciones institucionales, estatales, sociales y artísticas se gestan al interior de un *performance*, *happening* o acción colectiva inscrita en el activismo artístico.

### **1.3 Complejidades del activismo artístico**

Las acciones del activismo artístico son fenómenos estéticos que alteran las subjetividades sociales y las producciones y vivencias espaciales, a partir del uso de ciertas estrategias o símbolos con incidencias en la escena política. Sin embargo, en el recuento de acontecimientos artivistas en América Latina, podemos encontrar prácticas militantes y otras de reivindicación de la memoria que tienen límites difusos, siendo similares aun cuando las formas de participación sean diferentes, e incluso pueden ser contradictorias, a pesar de que usen el mismo espacio o escenario. Ello

ocurre porque no hay una metodología o regla general para que una acción sea potente y exitosa, inclusive algunas que han sido precarias e inicialmente decepcionantes se han convertido en grandes referentes; lo interesante está en la medida en que usan determinados recursos estéticos y ocurren en espacios cargados de símbolos de poder o de resistencia. Por ello, es importante analizar las decisiones tomadas al interior de colectivos o grupos de artistas, para entender cómo interfieren: las cargas históricas, las posturas espacio-temporales y las relaciones de poder en cada intervención.

Existen, por tanto, complejidades importantes al interior del activismo artístico, estas características que han ido variando, en cada contexto y con los años, nos muestran las tensiones, violencias, resistencias y poderes en cada acción; y en esta investigación, se hacen primordiales para comprender cómo actúa lo político, cómo emergen los espacios y cómo se produce una cierta cartografía de la resistencia en América Latina. Asimismo, en la profundización de su accionar, podemos observar estudios previos que sirvieron como referencia y algunas categorías que ayudaron a consolidar la metodología durante el trabajo de campo.

Si bien hay muchas formas de activismo artístico, se hace primordial, como una primera aproximación, estudiar las diferencias y encuentros entre *tipos de agentes*: artista, militante, activista, sujeto colectivo, sujeto anónimo, participante, espectador, público; *posibilidades temporales*: efímeras, repeticiones, actualizaciones, acontecimientos; *búsquedas y posturas*: lucha social, protesta, resistencia, militancia, antagonismo - agonismo; *emergencia del espacio*: escenario, espacio público, espacio político. Estas categorías serán esbozadas a continuación, para comprender la incidencia política y artística en la cotidianidad de los espacios - y de las vidas- intervenidas.

### 1.3.1 Agentes del activismo artístico

El llamado a la participación se puede ver expresamente en el activismo artístico, pero es interesante pensar en las formas de interacción que han surgido y que se ponen en tensión, así como los nombres que reciben aquellos que crean las acciones y aquellos que participan. Entre el activista, artivista, artista, militante, marchante, participante, co-creador, agente anónimo, comunidad, hay grandes diferencias; así como las hay entre los participantes, espectadores, públicos, observadores y colaboradores. Con las etiquetas a los agentes podemos encontrar no sólo jerarquías y relaciones de poder, sino, además, formas de operar. Frente a esto existen diferentes posturas. Bourriaud, plantea desde su visión del arte relacional que “el aura de las obras de arte se desplazó hacia su público” (2006: 70) y con ello los artistas toman en cuenta la presencia de las microcomunidades con las que trabajan o se vinculan. Desde esta perspectiva, dice Bourriaud, “una obra crea así, en el interior de su modo de producción, y luego en el momento de su exposición, una colectividad instantánea de espectadores-participes” (2006: 71).

Sin embargo, ¿Qué significa que el aura de la obra de arte se desplace al público? ¿Cuál es el público al que se refiere Bourriaud? ¿Siguen siendo público los participantes? ¿Son espectadores o co-creadores? Desde el panorama de Bourriaud, se observa un tipo de relación entre artista-comunidad, que está atada al tránsito que hicieron algunos artistas -del museo a la calle-, transformando al espectador pasivo en público activo, participativo e, inclusive, constituyente de la obra. Esta es, sin duda, una de las tantas relaciones posibles, pero no la única.

Es primordial la observación -en un sentido amplio- de las relaciones de poder, los modos de construcción de subjetividades y el uso del arte como activador de relaciones y productor de símbolos, pero también como dispositivo de promoción y manipulación. Al respecto, la tesis *Ciudades construidas, ciudades imaginadas: Narrativas urbanas de piedra, tinta y papel* de María Mercedes Gómez (2012), historiadora y magíster en Estudios Socioespaciales, enuncia desde el contexto colombiano las múltiples relaciones elitistas del arte con el Estado, la industria

privada y los discursos alrededor de la cultura ciudadana en Medellín. Esta investigación muestra cómo el arte público -supuestamente transgresor- es absorbido por los órdenes del Estado para crear -según la época y distintas materialidades- formas sutiles de educar, dirigir, embellecer e incentivar un orden nuevo, enfocado en la buena educación y la cultura como agente identificador de los ciudadanos. Aspectos que permiten ver cómo el arte público también ha militado, paradójicamente, desde la vanguardia social en las filas de los discursos estatales.

Por otro lado, si ponemos la vista en aquel que ejecuta la acción como un activista militante y no como un artista devenido activista, ya no tendremos preguntas por un público, sino por los colaboradores, los adeptos, los partidarios y en estas relaciones también hay intereses y poderes. Un ejemplo lo encontramos en Argentina, con el texto de Lorena Verzero, doctora en historia y teoría de las artes, quien nos muestra un panorama poco revisado: las relaciones simpatizantes entre los activistas y los dictadores. En su ensayo *Performance y Dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia*<sup>15</sup> (2012), Verzero desde un ámbito comparativo intenta comprender las paradojas de las relaciones existentes en las producciones artísticas y culturales, con los actos de la última dictadura militar en Argentina. En la cual se encontraron de manera dicotómica prácticas de resistencia al régimen y prácticas proclives o cómplices con la hegemonía; las últimas, principalmente en instituciones artísticas y culturales oficiales. Sin duda, esta investigación expone de manera fascinante cómo el “entre” y sus límites son imprecisos en ambos bandos, puesto que tienden a entrecruzarse, contaminarse, superponerse aun cuando parten de ideales de reforma social.

Si bien los trabajos de Gómez y Verzero pueden ser casos aislados de un gran cúmulo de acciones contrahegemónicas, en las que el “artista único” se diluye entre un colectivo de activistas o una multitud de anónimos, es común en el activismo

---

<sup>15</sup> “La concepción de la militancia en este contexto –y, más aún, una militancia político-cultural- reclama su historización y análisis. Las relaciones del partido (que se encontraba en la clandestinidad) con los militantes que realizaban tareas artísticas fueron variables, tensas y complejas. Nos interesa penetrar en los intersticios entre la lógica dominante y este tipo de hechos político-culturales, cuya consideración como ‘de resistencia’ resulta simplificadora”. (Verzero, 2012, p.19)

artístico actual encontrar diferentes tensiones. En algunos casos, es persistente un cierto halo del artista o del líder que enneguece e invisibiliza la comunidad; es frecuente ver acciones fagocitadas por instituciones artísticas, en las cuales la fuerza de los mensajes se diluye en intereses personales; el éxito de una acción es evaluada, y aprobada o no, por entes externos como críticos, curadores y científicos sociales; la potencia de las acciones, y su impacto en las instituciones políticas, es validada o minorizada por los medios de comunicación o los voceros estatales, de acuerdo a la cantidad de personas que participaron; entre otras situaciones, que evidencian cómo estas prácticas están altamente atravesadas por relaciones de poder.

No obstante, un paradigma interesante es cuando se emplea el poder de agenciamiento de una manera amplia, incluso desde el lenguaje, cuando no existen guiones y personajes únicos dentro de la acción; desde un aspecto semiótico, el público puede ser un lector pasivo de la realidad; desde un aspecto mediático, es un espectador alienado o desde un anhelado aspecto político es un ciudadano activo con un compromiso solidario; y con frecuencia, todos estos personajes pueden unirse eliminando estos límites: el público es observador pasivo, a la vez que espectador que hace parte de un show y participante devenido en ciudadano activo; todos juntos como una multitud que asusta, en el sentido en que no se puede ejercer un control individual sobre un sujeto identificable.

En este tipo de acontecimientos, el activista, el militante y el participante se encuentran con el público, el otro que suele llamarse desprevenidamente la *gente*, la *gente del común*, *de a pie* y otros lugares comunes. No es “un meta-público que difícilmente puede considerarse espontáneo o desinteresado o, más exactamente, interesado exclusivamente por experiencias estéticas, [es] un supuesto público general, externo, un público de desconocidos” (Montenegro, 2010: 59). En dicha cotidianidad, el activista y artista se ve “acorralado en la suerte de la mayoría. Llamado *todos* (un nombre que traiciona la ausencia del nombre) este antihéroe es también *nadie*, *nemo* (...) siempre es el otro, privado de responsabilidades propias: ‘no es mi culpa, es del otro: el destino’ -el Estado, la iglesia, los bancos-” (De Certeau, 1996: 6).

Esa imagen de la *gente*, de *todos*, e incluso de *todos con nombres propios*, nos lleva a comprender el carácter cotidiano de las intervenciones del activismo artístico, que permite encontrarse no con el público conocedor e interesado en arte o en las problemáticas sociales, sino con el posible “público” o participante que ahora le corresponde llevar el aura de la obra de arte y/o el manifiesto de la lucha social, este “es ‘*el quien sea*’ o el ‘*todo el mundo*’, es un lugar común, un *topos* filosófico. Este personaje general (todos y nadie) tiene el papel de expresar una relación universal de las producciones [...] desde un lugar particular donde se contiene el discurso demencial de una sensatez sabía” (De Certeau, 1996: 6). Desde este punto de vista, es primordial comprender que no existe un único público, delimitado y conocido -si es que existe un público del activismo artístico-. El Otro, que comparte un lugar común, tiene una serie de relaciones socioespaciales que lo atraviesan, situaciones, rutinas, cosmovisiones, hábitos, imaginarios cotidianos que se permean, forzosamente o no, por las propuestas de los artistas. Su “naturaleza” no es la pasividad, tampoco la actividad, puede ser un personaje, un rol cambiante y maleable que obedece, impone o se resiste.

### **1.3.2. Tiempos y acontecimientos**

En las prácticas del activismo artístico, el tiempo y el espacio son primordiales, pero se caracterizan por ser efímeros, tanto por la duración misma de la acción, como porque todo en ella desaparece o deviene en otra cosa: el espacio producido, los objetos y los cuerpos (artistas-participantes-públicos). En esa medida, el estudio de una acción puede darse desde: la vivencia en tiempo real, las huellas que deja (videos o fotografías) y las narraciones posteriores; pues nada en el espacio permanece y lo que “permanece” se da por el impacto masivo de la acción, o por la continua afectación de dichas prácticas en tiempos posteriores, es decir, por su actualización.

El carácter efímero y relampagueante de las acciones es una de las características más importantes, debido a que permite una sensación de sorpresa e

impacto, comprensibles en los contextos dictatoriales o de fuertes represiones a la expresión pública y contrahegemónica. Estos acontecimientos insertos en la cotidianidad de los espacios públicos conservan ciertas estrategias de complot en las que todos los detalles no están descritos o determinados abiertamente, pues en la intención de incomodar las campanadas intempestivas le restan capacidad de respuesta a su adversario. También es comprensible que los objetos y espacios tengan esa materialidad efímera, debido a que muchos de los recursos y utensilios fueron usados por gobiernos de América Latina como rastros o evidencias para futuras torturas, judicializaciones o desapariciones forzadas.

El geógrafo humanista Daniel Hiernaux considera el tiempo efímero como un gran recurso puesto que ha penetrado profundamente en la vida urbana, lo que resulta ahora en nuevas propuestas sobre lo urbano, marcadas, entre otras dimensiones, por nuevas movilidades y una aceleración espacio-temporal creciente. Este autor diferencia entre un tiempo efímero y un tiempo fugaz, cuando plantea que el tiempo efímero “es tiempo de los eventos en la vida cotidiana de los individuos y el tiempo del evento, lo que construye el presente, lo cotidiano”; y el tiempo fugaz “Es la aparición/desaparición repentina de sujetos y objetos, el evento de extrema corta duración, que atraviesa con suma rapidez la cotidianidad” (2006: 274). Sin embargo, en todos estos eventos se remite a un actor que realiza, con una intencionalidad determinada, una acción que se traduce en cierta construcción espacial, también efímera, en la cual se inscriben “materialidades que en buena medida [están] dadas desde tiempo atrás. Así el entorno material recobra un sentido diferente para cada evento, en forma irrepetible” (2006: 275), entremezclado con eventos efímeros de la vida cotidiana que conjugan la innovación y la repetición, y por otro lado la recopilación de huellas.

Desde la perspectiva del activismo, lo efímero y lo fugaz deben leerse como elementos relevantes que, si bien pueden pasar rápido, generan transformaciones significativas mientras acontecen, desdoblado el tiempo y generando nuevos o diferentes ritmos y, sobre todo, nuevos o diferentes espacios que emergen como espacios del acontecimiento, transformando la naturaleza propia de los mismos,

pues aquello que aparece, aparece singularmente como estallido diferencial. Por ello, se hace oportuno incorporar también la noción de *acontecimiento* como una idea que expande la noción de lo efímero, permitiéndonos poner la mirada en el tiempo, el espacio y el cuerpo que deviene en la acción. El acontecimiento permite ver las diversas capas y variaciones de una acción de protesta o de resistencia, y cómo transforman las relaciones sociales y espaciales, no tanto por su duración, consecuencias y éxitos, sino por el hecho mismo de acontecer.

El acontecimiento es una irrupción intempestiva que pone en suspenso la historia, se inserta en medio de..., y el medio no es el centro en el espacio, ni pasado, presente o futuro en el tiempo, tampoco es una abolición de la realidad ni una evolución de ella. El acontecimiento tiene la facultad de inscribir la experiencia a las formas, a los cuerpos y a los espacios; cada vivencia se instala en un contexto, en una matriz; consiste en una especie de traslación de espacios y vivencias tan cambiantes como el tiempo, es un proceso continuo de actualización que crea nuevas y diferentes formas de estar entre, estar en. En este sentido, José Luis Pardo considera que “nuestro existir es siempre un ‘estar en’, y ese ‘estar en’ es estar en el espacio, en algún espacio, y las diferentes maneras de existir son para empezar, diferentes maneras de estar en el espacio” (Pardo, 1992: 15-16). La propuesta que hace Pardo (1992) en *Las formas de la exterioridad*, evidencia cómo la tarea de los cuerpos es *estar en*, es decir, habitar -imaginar, producir transformar- las superficies que nos albergan. Hecho que permite un intercambio entre espacios vivos con cuerpos vivos, que gracias a la interacción configuran un mundo sensible y mutable.

Fijar la mirada en el acontecimiento nos permite ver -más allá del “público”- el cuerpo del “público”, no como personajes con roles fijos: artista, activista, militante, espectador, observador, participante; sino como cuerpos en acción, movimiento y resistencia que devienen en sus espacios cotidianos en: protestantes, luchadores, resistentes, gente, multitudes, cuerpos en tensión y tránsito. Para el filósofo Gilles Deleuze, el acontecimiento refuerza un pensamiento rizomático, expande la noción de cuerpo y espacio para comprenderlos como campo de sensaciones. Y en esa medida, subraya: las obras de arte, al igual que los cuerpos, son campos de fuerzas,

en los cuales se conservan mundos sensibles del creador; espacios y/o cuerpos de la memoria (2005a).

Para Deleuze, el acontecimiento es una irrupción novedosa, pero es también el acontecer temporal en su devenir; emerge como un estallido diferencial de fuerzas, manifestándose en un estado de cosas (Žižek, 2014). Estas manifestaciones tienen un efecto poderoso, porque redefinen el *statu quo* del tiempo actual, del pasado y del futuro. En términos deleuzeanos, un acontecimiento es un movimiento no-histórico, una línea de fuga por el medio, una línea que desterritorializa para re-territorializarse nuevamente. En esa medida, si comprendemos las acciones del activismo artístico como acontecimientos, nos enfrentamos a la imposibilidad de prever hacia dónde se moverán o crecerán; a la incapacidad de definir su inicio, su fin y los tipos de alteraciones, los campos de fuga y los movimientos sísmicos que producirán.

Con las categorías de acontecimiento y espacio-tiempo efímero, emergen varios elementos de interés, como son -más allá de la premura y la fugacidad-: la persistencia de los símbolos; la repetición de las acciones en un mismo espacio; las actualizaciones en otros espacios y/o tiempos; los ritmos trazados al interior de cada acción. Para ello, se utilizará como metodología de estudio de las prácticas, el concepto de *ritmoanálisis* de Henri Lefebvre y se analizarán las mismas desde las posibilidades de repetición y actualización constante, inmersas en los trabajos de Chantal Mouffe y Ernesto Laclau sobre el *agonismo*.

### **1.3.3. Búsquedas del activismo artístico**

A partir de 1998, cuando Nicolas Bourriaud acuña el término *arte relacional* en su libro *Estética relacional*, el activismo artístico y otras prácticas similares que habían surgido en América Latina como procesos de resistencia, quedan relegadas bajo una sombrilla de términos que parecen definir las: arte relacional, arte contextual, arte colaborativo. Con estos, Bourriaud deja clara la relación que el artista desea

establecer con las comunidades cercanas, pero no quedan claras las búsquedas que como co-creadores se establecen a nivel social. Por ello, es primordial despejar estas dudas para diferenciar las posturas del activismo artístico y otras prácticas de protesta latinoamericanas, abriéndonos paso hacia miradas más coherentes con este contexto. Al respecto, la historiadora del arte Claire Bishop señala:

Bourriaud quiere equiparar el juicio estético con el juicio ético político de las relaciones que produce una obra de arte. Pero ¿cómo medir o comparar esas relaciones? Nunca se examina o se cuestiona la *cualidad* de las relaciones de la “estética relacional”. Cuando Bourriaud afirma que “los encuentros son más importantes que los individuos que los protagonizan”, intuyo que la pregunta anterior le resulta innecesaria; toda relación que permite el “diálogo” se asume automáticamente como democrática y, por lo tanto, positiva. Pero, ¿cuál es el verdadero significado de “democracia” en este contexto? Si el arte relacional produce relaciones humanas, la pregunta lógica que sigue, es qué tipo de relaciones se producen, para quién y por qué. (Bishop, 2009: 64)

Lo que está detrás de esta crítica a Bourriaud es la consideración que tiene Bishop sobre cómo el conflicto, la división y la inestabilidad no dañan la esfera pública, democrática; pues son condiciones de su existencia. Así, lo que podemos encontrar dentro de las prácticas y relaciones del activismo artístico son realidades más complejas y conflictivas de lo que establece Bourriaud, son relaciones afines a la idea de *Antagonismo* postulado por Chantal Mouffe y Ernesto Laclau.

Los filósofos Laclau y Mouffe, en su texto *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia* (1985), exponen el término *antagonismo*, fundado en la teoría de la subjetividad, como un elemento que permite un debate permanente en una sociedad democrática. Sin antagonismo sólo existe el consenso impuesto por un orden autoritario, una supresión total del debate y la discusión, lo cual resulta nocivo para la democracia. Para estos autores, con el antagonismo “nos enfrentamos a una situación diferente: la presencia del ‘Otro’ me impide ser totalmente yo mismo. La relación no surge de totalidades completas, sino de la imposibilidad de que las totalidades completas se constituyan” (Laclau y Mouffe en

Bishop, 2004). En otras palabras, la presencia de lo que no soy “yo” vuelve precaria y vulnerable mi identidad; la amenaza que el otro representa pone en cuestión mi propio sentido de identidad. Llevado al plano social, el antagonismo puede verse como el límite de la capacidad de una sociedad para constituirse completamente como tal. Así, “en tanto condiciones de posibilidad para la existencia de una democracia pluralista, los conflictos y los antagonismos constituyen al mismo tiempo la condición de imposibilidad de su logro definitivo” (Mouffe, 1998).

Sin embargo, el antagonismo es una primera aproximación para cuestionar las búsquedas del arte relacional, según Mouffe se requiere introducir a este tipo de problemáticas sociales la categoría del “adversario”, haciendo más compleja la noción de antagonismo y distinguiendo otra forma que emerge: el *agonismo*. Para Mouffe el antagonismo es una lucha entre enemigos, mientras que el agonismo es una lucha entre adversarios, y, por consiguiente, respecto al activismo artístico se requiere proporcionar canales a través de los cuales pueda darse cauce a la expresión de las pasiones colectivas en asuntos que, pese a permitir una posibilidad de identificación suficiente, no construyan al oponente como enemigo sino como adversario (Mouffe, 2012). Estas precisiones en un ambiente histórico, con altos índices de homicidios de activistas, marchantes, protestantes y artivistas, pueden propiciar pequeños cambios en la historia en América Latina, puesto que al comprender al Otro como un adversario no es necesario eliminarlo literal o simbólicamente.

No obstante, ha de señalarse que los agentes antagónicos -comunidades y Estado, élites y minorías, represores y reprimidos, comunidades y comunidades-, en el presente se alejan con reserva de una idea de poder ejercido desde la fuerza física, el control militar de los cuerpos, la opresión dictatorial de las acciones a nivel político y social; hechos frecuentes en las comunidades latinas de América hasta finales del siglo XX. El activismo artístico y las luchas que defiende o evidencia se enfrentan en la época actual a otro tipo de problemáticas sociales, que implican relaciones sutiles de poder, hostigamientos morales, represión de subjetividades, burocracias gubernamentales, desigualdades espaciales, el no acceso a la información,

desterritorialización por medio de la amenaza, la sospecha, la vigilancia silenciosa y el control virtual desde las TIC, entre otros dispositivos.

La introducción, por tanto, de las categorías antagonismo y agonismo en esta investigación nos ayudan a profundizar en las búsquedas del activismo artístico y desmarcarlo de las ideas inocentes y positivas del arte relacional, lo que para Rancière (2010) sería reemplazar el consenso por el disenso, dar al disenso una voz. Permitiendo que las acciones del activismo artístico desplegadas en la calle y en la plaza tengan como objetivo advertir, y hacer advertir en ellas, signos de la vulnerabilidad de un sistema sociopolítico que refutan y desacatan (Delgado, 2013). Cabe también resaltar que el agonismo pone la mirada en una multiplicidad de protestas que se han diversificado en el contexto latinoamericano y con las cuales se actualizan los espacios de resistencia: feminismo, diversidad de género, violencia y conflicto social, migraciones, derechos humanos, ecología, neoliberalismo, entre otros fenómenos que no se agotan ante la demanda social.

#### **1.3.4. El activismo artístico como protesta social**

El uso sistemático de amenazas, desapariciones forzadas, torturas, asesinatos masivos, entre los años 1960 y 1980 en América Latina, prepararon el terreno para una serie de cambios sociales que se gestarían con alianzas, manifiestos y producciones de símbolos. Estas coaliciones y materialidades fueron tomando un tinte más político y contestatario, pasando de simples procesos colectivos con comunidades a colectividades organizadas que en muchos casos llegaron a convertirse en grupos guerrilleros. En América Latina, los movimientos sociales se caracterizaron por ser movimientos populares más que movimientos obreros. Las clases populares, reunían mundos heterogéneos, entre los que se contaban campesinos, trabajadores informales, indígenas y clase trabajadora obrera, lo que le añade una noción unificadora de pueblo, como una expresión política de lo popular y lo heterogéneo.

Estas movilizaciones del “pueblo” tuvieron un cambio en los años 1970 y 1980 con los denominados “nuevos movimientos sociales”, caracterizados por la creación de acciones colectivas puntuales y locales, con presencia en los espacios urbanos y con protestas ligadas a las condiciones de vida, los servicios públicos, la vivienda y la tierra. Con estos “nuevos” movimientos, comenzó durante los años 1980 una proliferación y heterogeneidad de luchas sociales que en los años 1990 ampliaron el repertorio de acciones con estallidos sociales, saqueos, tomas, bloqueos de lugares y escraches<sup>16</sup>. Sin embargo, con los procesos del neoliberalismo las élites de poder se internacionalizaron, generando crisis y debilitamiento en los movimientos sociales, a la vez que la fragmentación de las luchas y una cierta “*orfandad teórica*, en la medida en que los análisis estaban presos de las referencias europeas” (Gohn, 1997: 218).

Según la socióloga argentina Maristella Svampa, en su conferencia *Protesta, movimientos sociales y dimensiones de la acción colectiva en América Latina*, estos cambios vertiginosos

pusieron en tela de juicio los enfoques analíticos que hasta ese momento venían aplicándose a la lectura de las acciones colectivas, asociados al paradigma de la identidad, y fueron abriendo progresivamente la puerta a otro tipo de perspectivas, vinculadas al modelo político y la teoría de la interacción estratégica. Así, mientras que, en ciertos casos, el contexto de descomposición y reconfiguración de la sociedad, llevó a que ciertos autores señalaran a los movimientos sociales que aparecían, como los grandes perdedores, subrayando “la incapacidad de los mismos de devenir actores” (S. Zermeño y A. Touraine) en otros, el carácter fragmentario de la acción colectiva, su diversificación creciente; más aún, la desarticulación de identidades colectivas estables, fue habilitando el uso de la categoría “*protesta social*” (...) la cual

---

<sup>16</sup> *Escrache* es un método de protesta basado en la acción directa con denuncias públicas, aquí los manifestantes se dirigen al domicilio, el lugar de trabajo o espacios públicos donde se encuentre la persona a denunciar. Esta práctica fue popular en Argentina, Paraguay, Uruguay y Venezuela. Actualmente se realizan estas denuncias utilizando las redes sociales. Un ejemplo es el movimiento #MeToo (Yo también), para denunciar el acoso y abuso sexual hacía las mujeres.

prontamente descartó el campo académico, para pasar a constituir una suerte de lugar común. (Svampa, 2009: 3-4)

A finales del siglo XX los procesos de globalización y neoliberalismo se habían incorporado en las políticas de América Latina cobrando gran relevancia en los discursos estatales, pero también en las luchas sociales, esto repercutió en los renovados movimientos sociales que se mostraron transformados y fortalecidos tanto a nivel teórico como metodológico. En este tiempo, los movimientos sociales no operaban como grupos de protesta, sino como organizaciones, desde las que se podía analizar también el orden cultural e ideológico de las identidades colectivas. Frente a ello, Svampa distingue dos tipos de movimientos sociales, uno con *sentido fuerte*: “que alude a la idea de un actor o movimiento social que cuestiona la lógica de dominación (...) sujetos potencialmente antagónicos y emancipatorios”. Y por otro lado, están los movimientos sociales en *sentido débil*:

que alude a un tipo de acción colectiva que intencionalmente busca modificar el sistema social establecido, o defender algún interés material; una acción contenciosa e intencional que da cuenta de una continuidad organizativa, de parte de los actores que no tienen poder frente a aquellos que tienen poder (Svampa, 2009: 7).

No obstante, cabe recordar que el ciclo de luchas contra el neoliberalismo provino de organizaciones y movimientos sociales y no de la política institucional. En ese sentido, los movimientos sociales siguen siendo, en palabras de Melucci, “una forma de acción colectiva que implica solidaridad, [...] que está inmersa en un conflicto, y por lo tanto en oposición a un adversario que demanda los mismos bienes o valores, [...] y que rompe los límites de compatibilidad del sistema que éste puede tolerar sin alterar su estructura” (1989: 29). Lo que encontramos, por tanto, con ambos procesos (movimientos y protestas sociales), es la activación de una multiplicación de las formas de resistencia que no se anteponen entre sí, con continuidad en el tiempo y con visibilidad dentro del campo amplio de lo multiorganizacional.

Respecto a la protesta social, el GEPSAC (Grupo de Estudios sobre Protesta Social y Acción Colectiva) de Argentina, considera que su característica más importante se acota a lo visible, como también a su carácter “genérico o amplio, en la medida en que designa un conjunto de procesos de movilización y sostenimiento de demandas frente al Estado”. Para el GEPSAC -que ha sistematizado más de 7.000 protestas en Argentina desde 1989-, se ha logrado distinguir diversos formatos de protesta, como son: marchas y manifestaciones; paros y huelgas; cortes; tomas y ocupaciones; cacerolazos; motines; huelgas de hambre; escraches; muestras artísticas; cadenas humanas; entre otras (Gepsac, 2009). Estas acciones incluso pueden comprenderse desde la noción de “redes de protesta”, un término propuesto por este grupo de estudio, como corolario de la acción y la emergencia de aspectos comunes, suerte de “aires de familia” (Schuster y Pereyra: 2001: 57).

Por otro lado, Margarita López Maya retoma el concepto de “protesta popular” y lo define como “una acción colectiva disruptiva y discontinua, desarrollada en espacios públicos por multitudes y otros actores sociales y políticos, para expresar malestar o descontento con normas, políticas, instituciones, fuerzas, condiciones sociales y políticas, etc.” (2005: 518). Maya considera que la protesta es “la política en la calle”, un instrumento político por antonomasia de los sectores más pobres o más alejados del poder.

Cabe señalar que los repertorios de estas acciones colectivas son amplios, flexibles y móviles. Estos “métodos de combate racional o de técnicas eficaces y rentables para obtener resultados” (Cefai en Svampa, 2009: 10), son flexibles porque se asemejan a las rutinas de improvisación del Jazz, metáfora usada por el sociólogo Daniel Tilly, quien comprende estos repertorios como

un conjunto limitado de rutinas aprendidas, compartidas y actuadas a través de un proceso de elección relativamente deliberado. Los repertorios son creaciones culturales aprendidas, pero no descienden de la filosofía abstracta ni toman forma como resultado de la propaganda política, sino que surgen de la lucha. Es en la protesta donde la gente aprende a romper ventanas, atacar presos sujetos al cepo, derribar casas deshonradas, escenificar marchas

públicas, hacer peticiones, mantener reuniones formales u organizar asociaciones de intereses especiales (Tilly, 2002: 31-32).

Asimismo, también son móviles porque sus transformaciones, usos y puestas en escena pública se destacan no sólo por los aspectos estratégicos, sino por las dimensiones culturales y simbólicas que los convierten en “elementos nodales en la construcción de una identidad, que a la vez produce una inevitable rutinización” (Svampa, 2009).

Es amplio el repertorio de acciones colectivas ligadas a las protestas y los movimientos sociales, como son diversas las búsquedas, inconformidades, discursos y resistencias. Sin embargo, lo que no queda claro es cómo estas prácticas -que emergen de lo popular y de necesidades locales- comienzan a desplegarse, repetirse, actualizarse en varios países de América Latina. ¿Cómo se crean estas redes de protesta? ¿Existen rutas de transferencia? ¿Cómo se actualiza el repertorio de acciones colectivas en cada contexto? ¿Qué es lo que une las protestas en la región? ¿Son las protestas sociales movimientos sísmicos? Para intentar responder estas preguntas, se especula en el presente estudio que existen redes de protesta desplegadas en el tiempo y en el espacio. Las cuales se analizarán en el tercer capítulo, desde los conceptos de *afinidad*, *contagio* y movimientos sísmicos, para comprender los posibles contactos ocasionados por exilios, redes de acción común y solidaridades internacionales; contrastando escenarios aparentemente desvinculados y que se unen desde el activismo artístico.

### **1.3.5. La resistencia no es pública, sino espacial y política**

Uno de los aspectos primordiales del activismo artístico es el espacio en el que se produce o el espacio que produce para su desarrollo, puesto que, alejadas de los museos y de instituciones estatales, estas prácticas toman fuerza y potencia, entre otros aspectos, porque emergen de la calle o del denominado “espacio público”. Sin

embargo, existen tensiones y poderes necesarios de observar, si nos preguntamos: ¿Cómo se asume el espacio público? ¿Qué tan público es el espacio público? ¿Qué poderes privados se asoman durante una acción o intervención? ¿Las acciones del activismo artístico, surgen en el espacio público o en la calle? ¿La calle es un espacio público o es un espacio político? Por ello, es primordial desde el presente estudio comprender diferentes visiones sobre el espacio público y sus diferencias con el espacio político, sin perder de foco la forma detallada en la que estos interpelan las acciones artísticas y viceversa.

Desde la visión de Manuel Delgado, el espacio público -como una categoría de la política más que de lo político- organiza la vida social y desde allí el activismo artístico y otras formas derivadas entran en escena como legitimadores del poder. Delgado expone que estas prácticas

-en el fondo una mera estetización de la acción directa- pueden llegar a formar parte de la oferta urbana en materia cultural y (...) reforzar incluso una determinada imagen de modernidad (que) no tiene por qué sorprender, por paradójico que pueda parecer (...). Nada de chocante debería resultar que un tipo de urbanismo actual, que con razón ha sido calificado de escenográfico, se vea enriquecido con los toques de color que el *arte activista* añade a toda manifestación ciudadana o con las improvisaciones y los happenings con que el transeúnte puede verse sorprendido en cualquier momento gracias a las protestas artísticas (Delgado, 2013: 73).

Con esta postura, Delgado no sólo cuestiona en el contexto europeo el carácter condescendiente que podemos encontrar en muchas acciones de protesta en la actualidad, sino que además interpela por ese continuo pasar por alto la idea de que el espacio público puede ser inofensivo para los designios del poder, es decir, ver ingenuamente que lo que ocurre en el espacio “público” no es la constante disputa por el poder, sino el democratizado acceso a lo “público”. En ese sentido, este autor considera que el espacio público es un espacio propio del ciudadanía, que

debiera ser asumido como “la esfera pública burguesa” en la que dominaría la

igualdad formal entre esos sujetos educados que son los ciudadanos. Dicho lo cual, empezamos ya advertir que la conceptualización del ciudadanía remite a una noción del espacio público disimuladamente restrictiva: pese a transpirar una vitalidad inaudita, el espacio público operaría como un lugar ideal donde el “imaginario ciudadano universal” únicamente puede ser encarnado por una clase media con competencias morales y comunicacionales. A renglón seguido se debe añadir que este marco de “buenas prácticas” que es el espacio público en cuanto tal contrasta ostensiblemente con aquello que secularmente ha sido conocido como la calle: (...) escenario de una sociabilidad singular entre extraños susceptibles de generar rupturas –ya fuesen lúdicas o combativas– con respecto al orden establecido (Delgado en Plana, 2017).

En ese sentido, al analizar el espacio público de Delgado encontramos dos aspectos relevantes. Con el primero, vemos cómo el *ciudadanismo* -como otras propuestas de control estatal- se descubre como un compuesto de prácticas codificadas en el espacio, desarrolladas por individuos indeterminados, sujetos que se adecuan al civismo que exigen estos espacios para investirse de la anhelada ciudadanía, normalizada y normalizadora; de la que quieren desmarcarse históricamente los agentes del activismo artístico en América Latina. Y el segundo aspecto, se devela con la *calle*, como ese lugar conflictivo; escenario de individuos politizados que entran en tensión con un espacio manipulado, administrado, producido por arquitecturas al servicio de la máquina de habitar.

Al respecto, cabe señalar que hay algunas acciones del arte y del activismo artístico que hacen parte de estrategias políticas para educar, culturizar y homogeneizar. Según María Mercedes Gómez (2012) esta relación podría ser netamente utilitaria de acuerdo a intereses ocultos del orden moral. Ella plantea la tesis de que el arte desde inicios del siglo XX, por lo menos en Colombia, se ha convertido en la herramienta de las élites, los gobiernos locales y las empresas, para educar al pueblo analfabeta con los bustos y monumentos, y ayudando posteriormente desde los museos a determinar qué es digno de ser expuesto como arte y qué no. Asimismo, desde diversos eventos incluso con aparente poder de

resistencia, el arte ha servido para reforzar órdenes sociales en los que las personas, desde el espacio público, pueden alcanzar un ideal de cultura social, de cultura ciudadana.

El espacio público en tanto espacio concebido, o en tanto espacio de control, prefigura una espacialidad cultural y política, una búsqueda, en términos de Nora Rabotnikof, de un “lugar común” para una comunidad política que pueda coincidir con lo manifiesto y visible y que al mismo tiempo sea accesible para todos. Esta insistencia sospechosa en la producción y concepción del espacio público conserva la racionalización del poder desde distintas nociones políticas y con diversas estrategias y procedimientos que se unen a la moral: una cierta autorresponsabilidad y prudencia de los ciudadanos, con pactos secretos y negociaciones. Así, “el espacio público sigue siendo el lugar de lo que nos es común y sigue conservando, en términos de visibilidad, control, previsibilidad y ejercicio de la responsabilidad, mucho (tal vez todo lo que se puede) de la vieja aspiración a racionalizar el poder” (Rabotnikof, 2011: 317).

En esa medida, el espacio donde acontece el activismo artístico no es tanto aquel que se concibe como espacio público pues, en tanto irrupción o alteración de la naturaleza propia de este espacio, las acciones emergen más bien en un espacio político donde es posible el cuestionamiento y la confluencia de las diferencias. Las resistencias del artivismo, como prácticas que se actualizan en el espacio, son movimientos o estrategias que devienen en acciones con impacto retrospectivo y prospectivo; estas forman una suerte de rizoma en el espacio, pueden brotar del suelo, o mantenerse bajo tierra, activas y en crecimiento (Deleuze y Guattari, 1987). El activismo artístico como símbolos, estéticas y construcciones de significados, son potentes elementos desestabilizadores del espacio público, abren la posibilidad de enfrentarse a un espacio indeterminado e inabarcable como la calle, un espacio que cuestiona e interroga, un lugar de experiencias mutables, una multiplicidad de espacios. Así, el espacio en tanto calle, en tanto espacio político, es un elemento central para las acciones del activismo artístico -por lo menos de aquel surgido en América Latina- pues implica reconocer en estas acciones el carácter caótico,

conflictivo, popular y político, que han mostrado desde sus inicios y que siguen alimentando con múltiples tránsitos y acontecimientos.

En palabras de Miguel A. López, curador peruano, las experiencias del activismo artístico tienen un potencial político que no descansa únicamente en su dimensión icónica, sino en cierta una “fuerza liberadora que emerge en cualquier espacio para cuestionar toda asignación previa de los sujetos”. Con sus modos sencillos de operar estas prácticas, los colectivos de artistas “re-construyen el propio concepto de espacio público como lugar en donde los conflictos tienen lugar, reintroduciendo allí los disensos y antagonismos que el sentido común hegemónico intenta continuamente erosionar en pos de mantener espacios despolitizados que sólo sirvan para circulación” (2012: 157) -y no para permanecer o incomodar-; en este sentido, según este autor, la calle coloca nuevamente en la agenda aquello que resultaba difícil de ser dicho en el lenguaje común, alterando estéticamente la realidad y ensanchando los límites de lo posible.

Lo que ocurre en una plaza, una calle, un parque, no corresponde, por tanto, sólo al accionar de la política, existen otras relaciones que se construyen o tensiones en relación con lo político. Frente a ello, Mouffe sostiene que

todo orden es la articulación temporaria y precaria de prácticas contingentes (...) Las cosas siempre podrían ser de otra manera, y por lo tanto todo orden está basado en la exclusión de otras posibilidades (...) Aquello que en un momento dado es considerado como el orden “natural” –junto al “sentido común” que lo acompaña– es el resultado de prácticas sedimentadas; no es nunca la manifestación de una objetividad más profunda, externa a las prácticas que lo originan (2011: 25).

Para Mouffe la política es una lucha por el sentido, que produce hegemonías y contra-hegemonías, -amigos/enemigos- que se quieren destruir. Y la cuestión, en este sentido, no es sólo ver el espacio público como un espacio donde “la política ejerce un poder diferenciador y diferenciado, sino donde también vive lo político, el - amigo/adversario-, que permite reconocer la legitimidad de la diferencia no para

batirlo, sino para tolerarlo” (Mouffe, 2015: 16). Para comprender esto, Mouffe plantea que

se necesita una primera distinción, la distinción entre «la política» y «lo político». Con «lo político» me refiero a la dimensión de antagonismo que es inherente a las relaciones humanas, antagonismo que puede adoptar muchas formas y surgir en distintos tipos de relaciones sociales. La «política», por otra parte, designa el conjunto de prácticas, discursos e instituciones que tratan de establecer un cierto orden y organizar coexistencia humana en condiciones que son siempre potencialmente conflictivas porque se ven afectadas por la dimensión de «lo político». Considero que solo cuando reconocemos la dimensión de «lo político» y entendemos que «la política» consiste en domesticar la hostilidad y en intentar atenuar el antagonismo potencial que existe en las relaciones humanas, podemos plantear lo que considero la cuestión central de la política democrática (Mouffe 2012: 114).

En este sentido, reconocer la calle, la plaza, como espacios donde se evidencian los juegos de poder de “la política” y “lo político”, es fundamental para comprender las tensiones, problemáticas, consensos, relaciones de poder, acercamientos, antagonismos y agonismos desde los cuales producen y son producidos los activismos. En consecuencia, algunos autores se atreven a considerar que estos espacios pueden ser escenarios de la teatralidad, en los cuales se actualizan las disputas.

Al respecto, Ileana Diéguez (2009) revisa la plaza -concepción de lugar común- como una producción de lo político más que como contenedor de la política; plantea a través de las acciones realizadas en la Plaza de Mayo (Buenos Aires), Plaza mayor (Lima) o la Plaza de Bolívar (Bogotá), entre otras, el potencial teatral de la vida social y rutinaria. Su trabajo expone cómo estas acciones convierten los espacios públicos en escenarios de exhibición de los dramas privados, y asimismo plantea cómo se da la estetización de los conflictos sociales en la calle. Específicamente en las plazas, según Diéguez, se traslapan distintos espacios o dinámicas, estas sirven para la reunión y disfrute de la ciudadanía; la incursión de discursos educativos

estatales; la espacialización de los conceptos de cultura y política; y la resistencia y lucha social a favor de las transformaciones políticas. Pero también las plazas abren un panorama diferente sobre la importancia del espacio de protesta, puesto que en ellas las prácticas artivistas emergen como acontecimientos de ruptura.

En esa medida, las plazas -así como la calle- en tanto espacios frecuentemente elegidos por los artivistas, son lugares de poder donde desfilan y se actualizan las protestas sociales. Frente a ello, Diego González en su investigación *El uso del espacio en plazas mayores. Plaza de Bolívar de Bogotá* (2010), trabajo fundamental para la presente investigación, analiza la Plaza de Bolívar de Bogotá desde su diseño arquitectónico, comparándola con otras plazas mayores en el mundo y poniendo atención a las huellas y vestigios de la política que se conservan como producto de la historia de las plazas hispanoamericanas. Asimismo, describe los usos que han tenido en diferentes épocas y la apropiación por varios grupos sociales que van desde vendedores, fotógrafos, trabajadores públicos, transeúntes, grupos de estudiantes y hasta manifestantes, mostrando la multiplicidad de una Plaza que sigue conservando la memoria histórico-política del país, pero que se transforma con episodio intempestivos, caóticos y disruptivos, como *El Bogotazo*, *La Toma del palacio de justicia*, las marchas y acciones de protesta.

De la mano de estos teóricos e investigadores, se abre en esta investigación la pregunta por los espacios del activismo artístico, en tanto espacios políticos, lugares, escenarios y focos complejos de situaciones y acontecimientos, atravesados por la política -en tanto lugares controlados y públicos- pero también por lo político -en tanto producciones múltiples y en tensión por el poder-. El espectro del espacio político lleva tanto a poner la mirada en esos lugares comunes de la protesta -la plaza-, como en aquellos espacios previos, emergentes, derivados o paralelos en los que se actualizan, como redes de resistencias, los otros mundos posibles de las agendas artivistas.

## 1.4. Conclusiones

A lo largo de estas páginas se han abordado las perspectivas de diferentes autores, que han estudiado y criticado las posibilidades políticas de la unión, entre las luchas sociales y la producción de símbolos artísticos. Para ello, fue necesario contextualizar el surgimiento del activismo artístico en América Latina como una práctica que conjuga acciones de resistencia desde el ámbito artístico latinoamericano y procesos de resistencia derivados de una multiplicidad de luchas sociales, en respuesta a la militarización de los Estados, el abuso del poder, las dictaduras y las desigualdades. A la vez, se rastrearon diversas concepciones acerca del arte relacional, arte activista, activismo artístico y artivismo, evidenciando en ellos relaciones y tensiones por el poder y concluyendo que el *activismo artístico* es la categoría más oportuna para la presente investigación, debido a que en América Latina estas prácticas están teñidas de *condicionamientos sociales* que delimitan sus agenciamientos, tiempos, materialidades, búsquedas y espacios.

Hasta el momento las investigaciones estudiadas brindan un panorama histórico, político y artístico de sucesos que transitan por las fronteras de América Latina, produciendo espacialidades y materialidades de resistencia y lucha. Formas de lo político y de la política, en las que el Otro es visto tanto como un enemigo a eliminar, como un adversario a confrontar. Asimismo, se analizaron algunas complejidades de activismo artístico, asociadas a: 1. Las relaciones de poder entre los múltiples agentes, actuantes o participantes: de lo cual se destacan los postulados teóricos de Chantal Mouffe y Ernesto Laclau sobre *antagonismo* y *agonismo*. 2. Los tiempos, las materialidades y los espacios efímeros: como estrategias de supervivencia. Aquí se hizo fundamental la noción de tiempo y espacio efímero; la comprensión de estas acciones como acontecimientos en el sentido deleuziano; la necesidad de explorar los ritmos, las repeticiones y las actualizaciones de dichas acciones. 3. Las búsquedas del activismo artístico: desde el contexto de América Latina. 4. Las protestas y sus posibles redes, que emergen como movimientos sísmicos. Al respecto, se vio la necesidad de incorporar las estrategias de análisis de *afinidad*,

*contagio, imagen sísmica* de la RcS. 5. Los espacios públicos en contraposición a la calle, lo que evidenció la emergencia de un espacio político como eje central de esta investigación.

A la luz de lo expuesto, se avanzará en el estudio del activismo artístico desde el contexto colombiano, específicamente desde la Plaza de Bolívar de Bogotá, para analizar cómo estas prácticas se desarrollaron en Colombia y qué características políticas, históricas y simbólicas tienen los espacios intervenidos. Un trabajo de campo que se enfocará inicialmente en el espacio físico y el repertorio de acciones colectivas, para adentrarse en el estudio de sus ritmos, las derivas y conexiones con otras plazas, calles y espacios políticos de América Latina.

## 2. PLAZA DE BOLÍVAR DE BOGOTÁ: ESCENARIOS DE LA POLÍTICA

El espacio no es ni estancamiento ni cierre. Es inquietante, activo y generativo [...] se abre al surgimiento de nuevas narrativas, a un futuro que se inscribe de manera menos predecible en el pasado. Lo “espacial” es el producto mismo de la multiplicidad y por tanto una fuente de dislocación, de apertura radical, y por ende de la posibilidad de un tipo de política creativa.  
Massey (1999: 287)

Es primordial comprender que los espacios que emergen del activismo artístico son espacios políticos, en tanto acontecimientos que irrumpen como resistencias en los espacios cotidianos y concebidos políticamente. Las acciones del activismo tienen un impacto espacial en la medida en que crean múltiples espacios que alteran los espacios físicos, mentales y sociales. En esa medida, se hace indispensable considerar también que los espacios no son ambientes huecos, vacíos o carentes de sentido donde ocurren situaciones, tal como lo plantea la científica social Doreen Massey (2005a): los espacios son productos sociales abiertos a la política; no solo se producen, son susceptibles de transformación. De esta reflexión, resulta evidente la importancia del espacio como dispositivo para la configuración social y como criterio para percibir los cambios y las alteraciones que se pueden producir por distintas relaciones o fenómenos como el activismo artístico. Andrea Cavalletti llega a la conclusión de que la historia política se puede contar a partir de las transformaciones del espacio: “no existen ideas políticas sin un espacio al cual sean referibles, ni espacios o principios espaciales a los que no corresponden ideas políticas” (2010: 7). En definitiva, nuestro mundo político es una realidad espacial.

Frente a ello, el espacio no sólo es un medio para el ejercicio del poder, es también un objeto que se puede transformar mediante la praxis y, por lo tanto, una medida de cambio social. Así, abordar el problema del espacio no sólo implica dar cuenta de una dimensión que atraviesa toda acción humana, va más allá, entraña la

comprensión de Massey de que la espacialidad es una manera de aproximarse a los procesos a través de los cuales se constituye una sociedad. Y en esa medida es fundamental la aproximación al activismo artístico, involucrando la pregunta por el espacio en el que emerge, el espacio que irrumpe, aquel que desde distintas dimensiones se nombra como el lugar común de la protesta y la resistencia creativa en América Latina, asociado frecuentemente con la plaza.

Las plazas públicas en América Latina son esos lugares políticamente concebidos para el ejercicio del poder hegemónico, a la vez que espacios continuamente alterados desde procesos de resistencia. Desde los años en que la mayoría de los países latinoamericanos estaban gobernados por la Corona española hasta la historia más reciente, las llamadas plazas mayores han ocupado una posición dentro de un conjunto de redes y relaciones que les dan un carácter protagónico, siendo lugares que esconden riesgos conceptuales como políticos; en términos de Massey, conservan un cierto *romanticismo local*, siendo “un lugar, un territorio, no (...) algo simple, cerrado y coherente. Al contrario, (...) un nodo abierto de relaciones, una articulación, un entramado de flujos, influencias, intercambios” (Massey, 2004: 81). Las plazas parecen activar movimientos sísmicos, operan como intersticios que vinculan lo local con lo global, entendiendo lo global -para efectos de este estudio- dentro del contexto de América Latina. Dicho de otro modo, las plazas permiten ver las construcciones de las políticas locales y globales, pero también el entramado relacional que las soporta y las repele, las prácticas de lo político y sus articulaciones en un espacio con una posición particular y estratégica.

Desde este panorama, la presente investigación centró parte de su análisis en la Plaza Bolívar de Bogotá, asumida como un nodo dentro de las redes de la resistencia de América Latina y, también, como el *lugar común* (Rabotnikof, 2011) en el que al parecer emergen la mayoría de las acciones del activismo artístico en Colombia. Para ello, se comenzó con la observación del uso cotidiano y extracotidiano de este espacio -emblemático y central- que se ha convertido en un lugar para la protesta y lucha social, pero también en un lugar donde se socializa el poder hegemónico. Con este objetivo, se analizaron las intervenciones espaciales realizadas por distintos

grupos y colectivos en 2019, como muestra de la multiplicidad de prácticas, y se revisó el protagonismo de algunas derivaciones del activismo social y de creaciones simbólicas como son las acciones de guerrilla: marchas, protestas sociales, motines y manifestaciones que han implicado intervención, apropiación, reapropiación y transformación, cíclica o efímera, por parte de grupos, movimientos sociales e iniciativas comunitarias.

Desde esta perspectiva, se hizo cada vez más pertinente la incorporación de métodos que permitieran analizar los ritmos sociales y espacio-temporales que tienen estas prácticas en la Plaza, e incluso aproximarse a la idea de la plaza dentro una red de protesta; para ello, fue esencial comprender las trayectorias, las yuxtaposiciones, los devenires y las réplicas que las prácticas artistas generaban en espacios distantes y en distintos tiempos. Así, se hizo necesario explorar los conceptos de ritmo y polirritmo, planteados por Henri Lefebvre en su texto del *Ritmo-análisis*, tomando algunos elementos como herramientas analíticas que ayudaron en la observación de distintos fenómenos que ocurren al tiempo y a contratiempo, y que además ocurren en la Plaza y fuera de ella, en espacios físicos y tramas virtuales.

Partiendo de estas consideraciones, este capítulo presenta de manera sucinta algunas reflexiones derivadas del proceso etnográfico en la Plaza, desde la revisión de los ritmos, contrarritmos y polirritmos<sup>17</sup>, las formas de circulación y apropiación del espacio y los movimientos sísmicos devenidos de algunas irrupciones espaciales; ejercicios que permiten un *zoom*, en un primer momento, sobre el espacio físico y las decisiones arquitectónicas como materializaciones del poder, dando como resultado una genealogía de la plaza. Y en un segundo momento, se analizan las prácticas de resistencia y producciones simbólicas, sus estrategias de alteración y los espacios políticos que configuran.

---

<sup>17</sup> Los ritmos son repeticiones que implican un espacio, un tiempo y un gasto de energía -acción-. Los ritmos pueden ser dispares entre sí, es decir, pueden estar en oposición (contrarritmos). Incluso en un mismo espacio-tiempo pueden darse múltiples ritmos biológicos, psicológicos y sociales (polirritmos). Este tema se ampliará más adelante con Henri Lefebvre.

## 2.1. Arquitecturas de poder

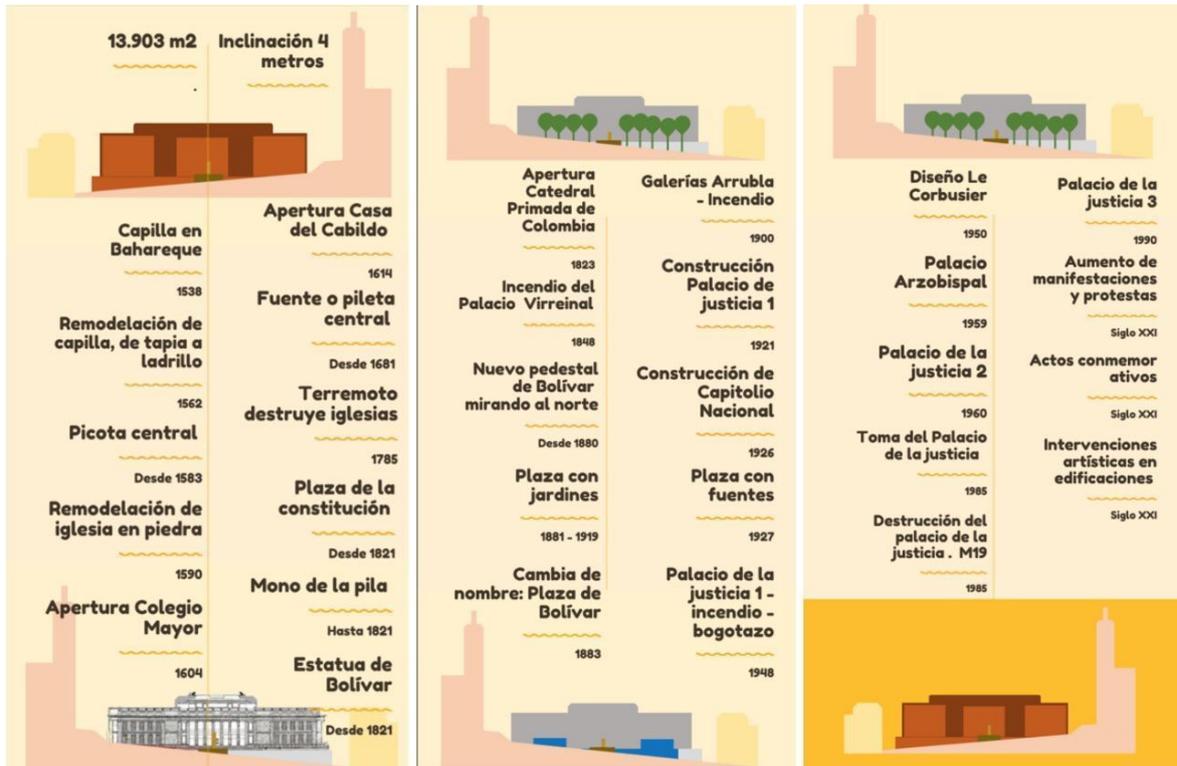


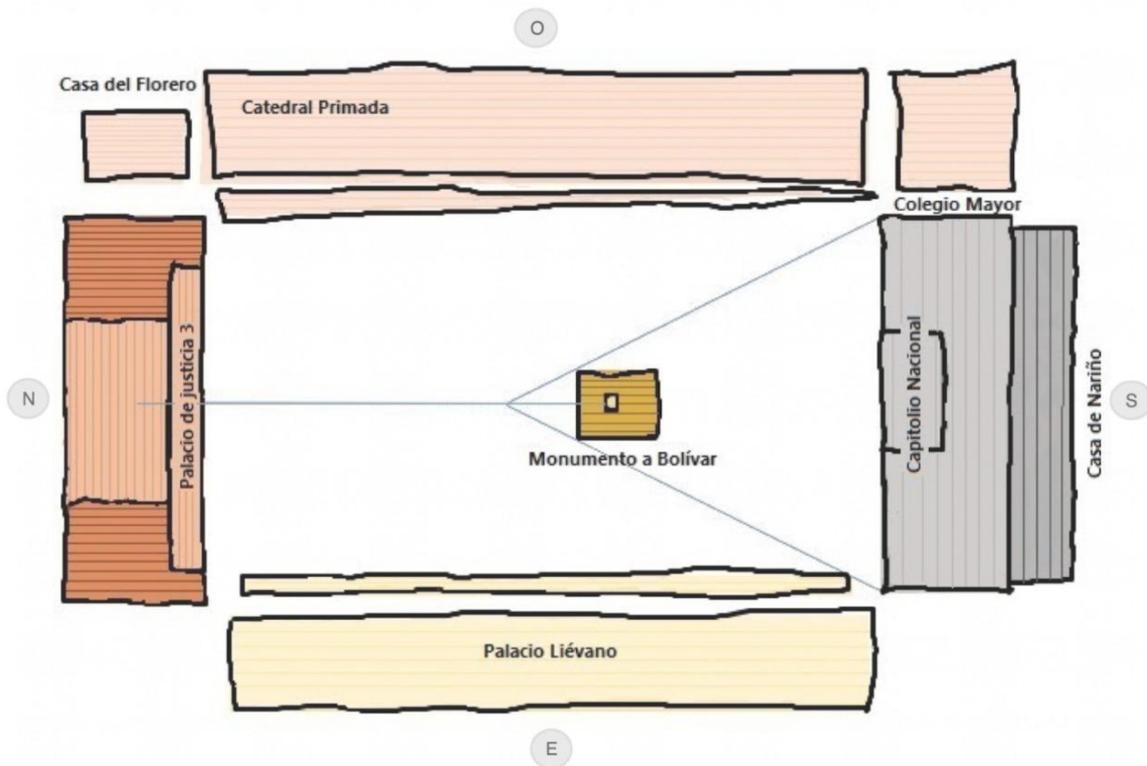
Figura 1. Cronología de modificaciones y eventos en la Plaza de Bolívar. Diseño de Cristina Vasco.

Producto de una historia local y global, la Plaza de Bolívar de Bogotá es el resultado de acontecimientos relevantes en el panorama nacional que entran en tensión y relación con sucesos espaciales y políticos ocurridos en otras plazas mayores de origen hispanoamericano. La plaza como lugar donde se racionaliza el poder, también es el epicentro de manifestaciones, luchas físicas y simbólicas; ha sido el escenario de una nutrida historia política, donde se destacan las construcciones, demoliciones y cambios a los edificios representativos del poder, las intervenciones en el espacio físico como materializaciones del mismo poder institucional -Estado, iglesia, academia, mercado (véase Figura 1)- y las constantes punciones y resistencias sociales dadas a través de tomas, marchas, plantones, protestas e intervenciones artísticas, que emergen, recorren o finalizan en este espacio, y en las que podemos ver múltiples similitudes con otras plazas de América Latina.

Con condiciones particulares, la Plaza Bolívar de Bogotá fue la primera plaza que se produjo en la ciudad, en la época de la Colonia española, lo que la convierte en una plaza mayor regida por dictámenes reales y con fines específicos entre los que se marcan: ser el lugar de poder político y religioso; centro cívico para los ciudadanos; territorio de uso colectivo para diferentes actividades, con límites definidos por edificios construidos en varios periodos históricos; espacio teatral donde acontece como escenario sociocultural la representación política (González, 2010). Esta última característica, que se abordará en profundidad más adelante, implica comprender la plaza como un escenario de acciones políticas, susceptible de ser un telón de fondo con actores, espectadores y público de eventos programados o no programados de tipo local o nacional, como manifestaciones, motines, performances. La plaza, como espacio teatral, es un escenario cercano a la necesidad de confrontación con lo real, a través de “iniciativas de intervención sobre lo real, bien en forma de actuaciones que intentan convertir al espectador en participante de una construcción formal colectiva, bien en forma de acciones directas sobre el espacio no acotado por las instituciones artísticas” (Sánchez, 2007: 1).

Como legado del pasado, la Plaza de Bolívar de Bogotá, como plaza mayor hispanoamérica, es una herencia del período colonial. Tiene como características principales una forma rectangular, delimitada en sus esquinas por cuatro calles y en sus costados por edificios con balcones dirigidos a la plaza como palcos (véase Figura 2), tal cual era ordenado por el rey de España, Felipe II desde 1573, en *Leyes de Indias, Título VII: De la población de las ciudades, villas y pueblos*, que sería la primera legislación urbanística del mundo: “...y cuando hagan la planta del lugar, repártanlo por sus plazas, calles y solares a cordel y regla, comenzando desde la plaza mayor, y sacando desde ellas las calles a las puertas y caminos principales, y dejando tanto compás abierto, que aunque la población vaya en gran crecimiento, se puede siempre proseguir y dilatar de la misma forma” (Chueca, 1968: 128). Las leyes de Felipe II, definían el largo, el ancho, la orientación con respecto a los vientos y la disposición de las calles de acceso, teniendo este espacio un papel importante dentro de la política monárquica, puesto que regulaba las relaciones entre colonizadores y colonizados, marcaba jerarquías eclesiásticas y daba pautas de

socialización al nativo, fuertemente marcadas por la observación y vigilancia desde todas las edificaciones.



**Figura 2.** Vista de planta de la Plaza de Bolívar. Diseño: Carolina Castaño.

Se pueden identificar en la Plaza de Bolívar dos períodos con diferentes estructuras: el primero corresponde a la Colonia que va desde la fundación de la ciudad hasta la Independencia y un segundo periodo a partir de la emancipación hasta el presente. Dentro de los diseños preliminares a la independencia se pueden rastrear de manera similar en las distintas plazas hispanoamericanas -a través de planos, bosquejos y relatos-, un espacio rectangular, cercado por edificios que se miran unos a otros, y en los que se encontraba la casa del virrey, el cabildo, la iglesia y la cárcel: poder normativo, poder sobre el espíritu y poder sobre el cuerpo. Además, en el centro de la plaza había una fuente de uso libre para el pueblo y una picota disponible para las autoridades civiles en caso de que algún individuo violara las normas. De esta manera la plaza

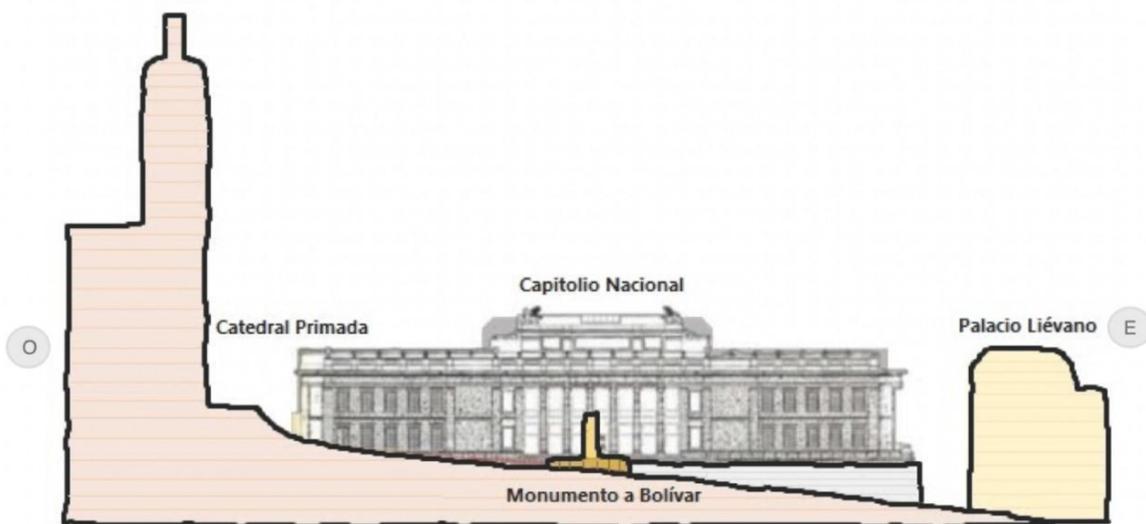
... se presenta como una institución que se dirige y pertenece a todo el pueblo, sin distinción de razas o de clases: es un lugar abierto, al que todos tienen acceso, amoblado de objetos destinados al bien público: la fuente de agua está al servicio de todos los habitantes de la ciudad; la Catedral está allí para asegurar por igual la salvación de los españoles y de los indígenas; la horca asegura la justicia a los unos y a los otros, etc. Opera así la plaza, la acción, propiamente ideológica de disimular la lucha de clases. Al dirigirse a todos parece ignorar que esa sociedad está compuesta de pueblos y clases sometidas. (Rojas Mix, 1978: 203)

La plaza, como espacio concebido políticamente, sufre considerables alteraciones a finales del s. XVIII, siendo un segundo periodo en el que las burguesías criollas alcanzan un puesto relevante dentro de las élites sociales, teniendo como consecuencia las revoluciones urbanas y los procesos de independencia política de España. Tras la emancipación comienzan a darse transformaciones físicas y simbólicas que reproducen espacialmente un nuevo pensamiento normativo, eclesiástico, judicial y cívico, y en respuesta a ello surgen a la par manifestaciones de rechazo, desobediencia civil organizada y acciones de violencia y desacato, transformando a través de las vivencias, y con acontecimientos disruptivos, la espacialización del nuevo poder.

Las llamadas plazas constitucionales, luego de los procesos independentistas, son configuradas desde las nociones de lugar privado y vida social, transformando ideológicamente el espacio y modelando las prácticas cotidianas. Como un acto repetitivo, emulado en distintas ciudades de América Latina como Caracas, Lima, La Paz, Asunción, Buenos Aires y Bogotá, se destruyen las fuentes centrales y la picota, para erigir las estatuas de los próceres de las nacientes patrias. Luego de este acto, de manera monumental surgen los principales edificios del nuevo Estado, que reemplazan las antiguas edificaciones, a excepción de la iglesia.

En Bogotá, años después de la independencia, la plaza es llamada Plaza de Bolívar en honor al libertador y para ese efecto se erige una estatua con la imagen de Simón Bolívar en el centro de la plaza, que miraba hacia la nueva catedral ubicada

en el oriente, y en cuyo costado se ubicaron además de la iglesia, las viviendas de las clases sociales más adineradas. La dirección de la mirada de la estatua no es producto del azar, es un gesto que alerta por los sistemas jerárquicos, al igual que el notable desnivel de una plaza que fue construida con una inclinación de cuatro metros aproximadamente (véase Figura 3), identificando en el oriente la zona superior: Catedral, Curia, monasterios; y en el occidente la parte inferior: antigua cárcel de mujeres, Casa del cabildo y luego Galerías Arrubla: Mercado y comercio. Posteriormente, con la construcción en el sur del Capitolio Nacional -eje del poder político- y al norte, el Palacio de la justicia -epicentro del poder judicial-, esta inclinación se fue disipando visualmente con rampas y escaleras en el costado occidental, como un guiño a la búsqueda de igualdad entre los poderes religiosos y políticos. Esta disparidad espacial surgida durante la Colonia se solapa en las edificaciones pero se descubre cada vez más desigual al momento de la independencia, con una clase burguesa que, luego de la desaparición del rey y de las instituciones españolas, usa “la ciudad para enseñar a los dominados a reconocer y respetar el nuevo poder” (Rojas Mix, 1978: 209).



**Figura 3.** Vista de perfil de la Plaza desde el Palacio de la justicia. Diseño Carolina Castaño.

La Plaza de Bolívar, luego de la independencia comenzó a transformarse físicamente en cada uno de sus costados, pero manteniendo al oriente el eje que representaba el poder burgués y eclesiástico. Después de ser una modesta capilla

en bahareque y techo de paja, la iglesia se amplió y se remodeló con piedra, más tarde con tapia y ladrillo y luego del terremoto de 1785, se convirtió -tras una larga reconstrucción- en una majestuosa catedral de cuatro naves con diseño neoclásico, que reposa en lo alto de la plaza (al oriente), acompañada hasta el tiempo presente de la Capilla del Sagrario, la casa del Cabildo Eclesiástico y el Palacio Arzobispal. La Catedral Primada de Colombia marcaría, luego de su reconstrucción en 1823, la escala que tendrían los nuevos edificios de la plaza, además de un estilo monumental con respecto a la arquitectura colonial. “El poder religioso queda plasmado en sus formas y en sus proporciones, se muestra a la sociedad como un elemento sólido dentro del conjunto, tanto en lo material como ideológicamente, y acorde con los intereses de la nueva sociedad” (González, 2010: 125).

Por su parte, en el costado occidental de la plaza -cuatro metros abajo, respecto al piso de la Catedral- tuvo lugar por muchos años la Cárcel Chiquita, la Cárcel de Mujeres, la Casa del Cabildo y el Despacho de los Virreyes que fue demolido por aparentes deterioros en 1827, dando paso a una construcción de dos pisos con balcones, que ocupaba todo el frente de ese costado y que bajo el nombre de Galerías de Arrubla, sería en 1842 el primer centro comercial de la ciudad, con restaurantes, bares, cafés, librerías, almacenes de modas, oficinas de correos y entradas a las oficinas de la casa de Gobierno Provincial, los salones del Congreso y la secretaría de Hacienda. Esta construcción fue destruida por un incendio en el año 1900 dando paso, una década más tarde, al Palacio Liévano, un edificio inspirado en la arquitectura renacentista francesa, en cuyos aposentos funciona hasta el presente la Alcaldía Mayor de Bogotá.

El lado sur de la plaza albergó distintas construcciones de la administración pública del Virreinato de la Nueva Granada, como la Casa de la Real Audiencia, la cárcel Grande y el Palacio Virreinal, hasta que en 1926, después del grito de independencia y luego de un incendio que destruiría el Palacio Virreinal, las Cámaras del Congreso tuvieron como sede un imponente Capitolio Nacional, con un estilo arquitectónico neoclásico que se conserva hasta hoy. Con esta construcción, la plaza iniciaría una nueva dinámica en el uso del espacio y una nueva relación público-

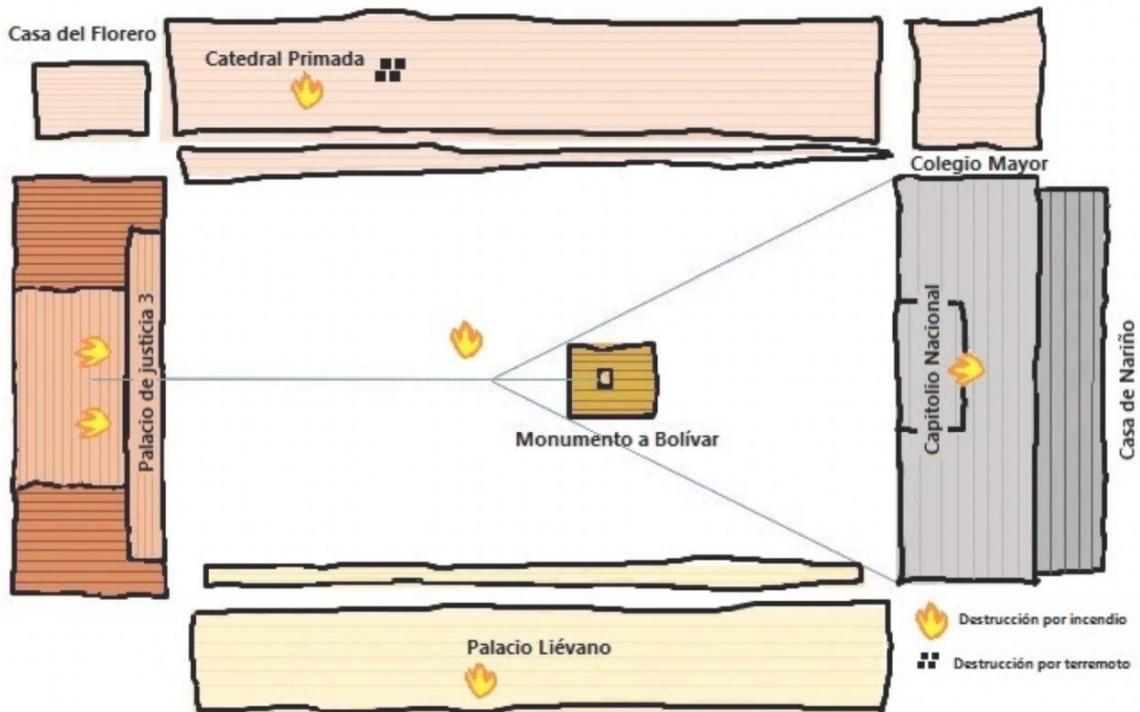
privado, que se evidenció con diversos eventos programados. El diseño del Capitolio Nacional contempló escalinatas centrales -que disimulaban el desnivel de la plaza-, las cuales conducen a un altozano, un pórtico con columnas y un patio interior; una solemne entrada para el “Templo del derecho”, apelativo recibido por su arquitecto: Thomas Reed.

La sobriedad, la severidad republicana, la entereza de carácter de que tanto ha de menester un pueblo reducido y modesto para luchar con los poderosos, estas cualidades determinarán el estilo de la obra, y por fortuna se alían estrechamente con la dignidad y majestad que debe respirar el primer templo civil de una nación. (Ortega en González, 2010: 158)

Y, por último, el costado norte de la plaza comenzó a vivir transformaciones importantes a partir de la década de 1880, cambios arquitectónicos en la plaza al igual que el desplazamiento de las clases dominantes hacia el eje norte, lo que conllevó la instalación de un nuevo pedestal para la estatua de Simón Bolívar y a que se girará la escultura, dejando de mirar a la Catedral para mirar al norte. De esta manera, el monumento en bronce de Bolívar fue de nuevo usado espacialmente como elemento simbólico, para indicar la dirección del progreso en la ciudad.

En el norte de la plaza se construyeron tres edificios al servicio del poder judicial. El primero reemplazó modestas casas coloniales y fue destruido por un incendio durante los sucesos del Bogotazo. El segundo edificio diseñado en la década de 1960, con arquitectura modernista, fue derruido -por granadas, petardos y finalmente tres incendios- el 6 y 7 de noviembre de 1985 durante la toma guerrillera ejecutada por el M-19, denominada “Operación Antonio Nariño por los Derechos del Hombre” y la posterior retoma por parte del Ejército Nacional. Y el tercer edificio abierto en 1991 -de igual majestuosidad que el segundo- con estilo neoclásico, ayudó a disimular el desnivel de la plaza con una rampa. Esta última construcción, aunque no se edificó alineada con la estatua de Simón Bolívar y no tiene acceso directo desde la plaza, conserva la piedra sobre la cual está grabada la frase del general Francisco de Paula Santander: *Colombianos, las armas os han dado independencia, las leyes*

os *darán libertad*, pieza que estaba ubicada en la entrada del segundo edificio y que fue derribada por un tanque del ejército durante la retoma del Palacio.



**Figura 4.** Modificaciones en la Plaza por incendios o terremotos. Diseño Carolina Castaño.

La historia espacial de la plaza es, por tanto, un producto de incendios provocados, terremotos, destrucciones masivas y reconstrucciones constantes (véase Figura 4), su análisis a nivel físico y los usos que tuvo y tiene, se evidencian en el espacio como el resultado de la socialización local y global del poder. Esta consideración, si bien se puede rastrear de manera similar en distintas plazas mayores de América Latina, en el caso de la Plaza de Bogotá estos procesos se manifiestan tanto en las edificaciones que la cercan, como en la zona central, transformada por diseños arquitectónicos con referentes europeos, postulados políticos que determinan las formas de habitar y las constantes transformaciones de esta zona, a causa de manifestaciones sociales y motines.

### 2.1.1. La plaza con jardines, plaza con fuentes, plaza cívica

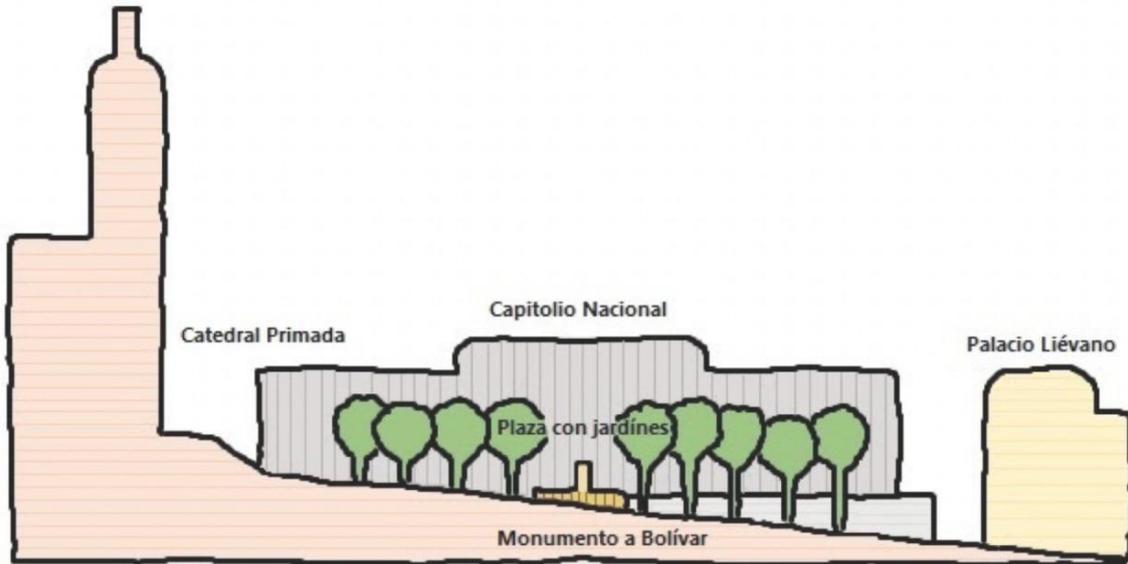
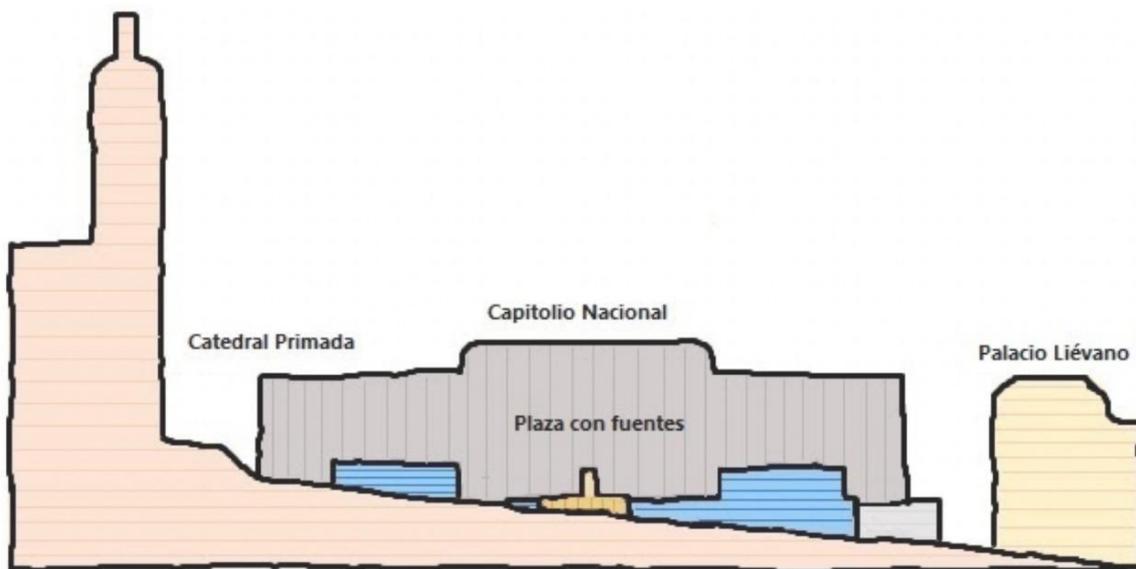


Figura 5. Vista de perfil de la Plaza con jardines. Diseño: Carolina Castaño.

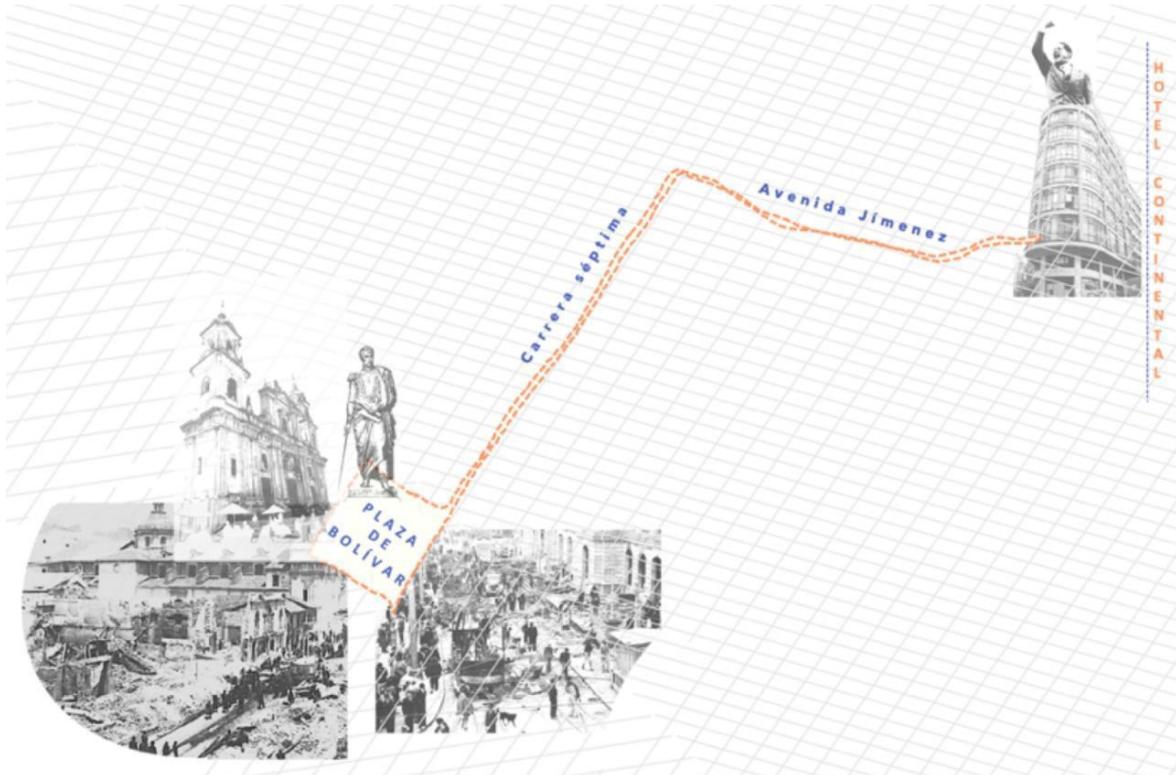
Los diseños centrales de la plaza señalaron y plantearon de manera contundente las formas de vivir el espacio, incluían una serie de normas y determinaban el tipo de ciudadano que era admitido dentro del espacio. *La plaza con jardines* obedeció a una nueva etapa de la sociedad en donde existía un mayor control de las clases burguesas sobre las clases populares. Durante este periodo, la plaza se convierte en un parque con jardines, árboles, luminarias, bancos y evidentes relaciones sociales de segregación. La plaza como herencia del periodo colonial fue uno de los primeros proyectos de ciudad, que luego de la independencia fue ejecutado teniendo como referencia los parques y jardines europeos diseñados para el paseo y la contemplación de unos pocos, por supuesto de los únicos individuos independizados: los burgueses. Con el diseño de la plaza-parque cerrado con rejas importadas de Inglaterra, se buscaba destacar la estatua de Bolívar y privatizar un lugar que unos años atrás servía de centro de reunión colectiva. Este diseño, sin embargo, se mantuvo hasta el año 1919, cuando una masa de fieles arruinó los jardines, al momento de recibir la imagen de la virgen de Chiquinquirá.



**Figura 6.** Vista de perfil de la Plaza con fuentes. Diseño: Carolina Castaño.

*La plaza con fuentes* se inauguró en 1926, para responder a los intereses de una burguesía ya consolidada. En ese momento los jardines de estilo inglés fueron reemplazados por un parque cerrado con cuatro fuentes luminosas, fragmentando la plaza, pero generando zonas de socialización frente a los edificios principales.

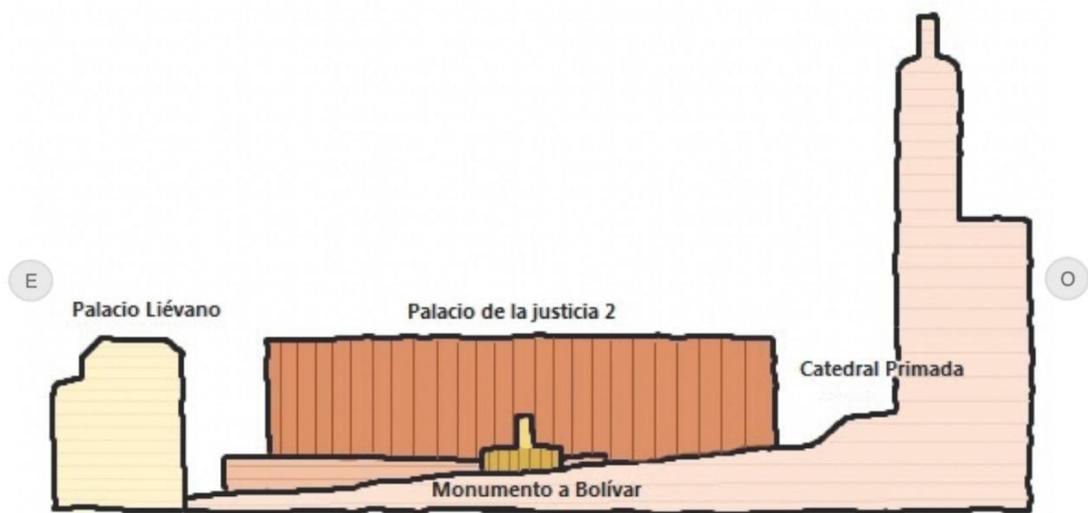
La plaza se convirtió en una isla rodeada de aparcamientos para vehículos, separándola de los edificios cercanos y dando prioridad al tránsito de automóviles. Este diseño que imitó el uso espacial que los europeos implementaron a principios del siglo XX, evidencia también el aumento de la población del país, los cambios en la movilidad y la manera como los espacios siguen transformándose en función de los órdenes sociales. Sin embargo, una vez más, los dispositivos de control en la plaza ejercidos por la burguesía serán estropeados por falta de mantenimiento, y, más tarde, destruidos por las acciones de un gentío enfurecido que caminó el 9 de abril de 1948 con palos, machetes y escopetas, desde el Hotel Intercontinental en la avenida Séptima (costado norte) hasta la Plaza de Bolívar, para tomarse a la fuerza el lugar, enviando un mensaje al presidente Mariano Ospina Pérez sobre el poder del pueblo, al cobrar venganza por la muerte del candidato político Jorge Eliécer Gaitán.



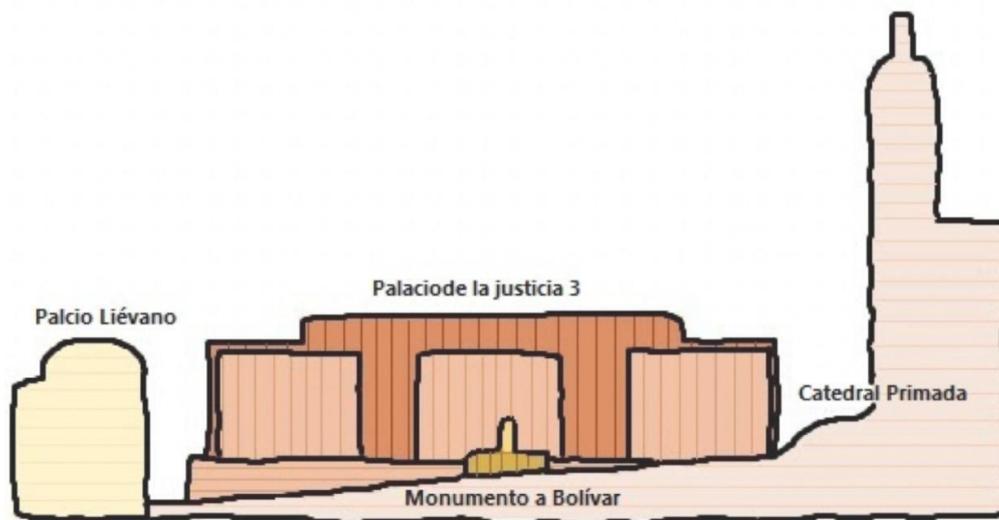
**Figura 7.** 900 metros de recorrido desde el Hotel Continental hasta la Plaza de Bolívar, durante la jornada de protestas conocida como El Bogotazo. Diseño: Cristina Vasco.

Este suceso conocido como *El Bogotazo*, generó varios incendios en la ciudad, el asesinato de un gran número de civiles a manos del Ejército Nacional, el debilitamiento de las clases burguesas y la creación, ese mismo año, de la oficina del Plan Regulador para Bogotá, en cabeza de Le Corbusier -arquitecto suizo-, quien se encargaría de diseñar la nueva plaza por medio de un concurso, tal como lo había hecho en otras ciudades de América Latina.

Le Corbusier con una propuesta de *Plaza cívica* eliminó por completo las fuentes luminosas, unificó los bordes de la plaza y los edificios, y solapó visualmente la inclinación de oriente a occidente (véase Figura 8); permitió que este espacio recuperará la función original del período colonial, la de ser un espacio cívico de encuentro. Con respecto a los edificios representativos, se conservó la Catedral y el Capitolio Nacional y gracias al concurso de construcción se suprimieron los aparcamientos y se construyó, en el costado norte, el Palacio de la Justicia, destruido posteriormente por la toma guerrillera del M-19.



**Figura 8.** Vista frontal Palacio de la justicia, con tarima que equilibra visualmente el desnivel de la Plaza. Diseño: Carolina Castaño.



**Figura 9.** Vista frontal de las modificaciones arquitectónicas del Palacio de la justicia. Diseño: Carolina Castaño.

Luego de El Bogotazo, la plaza se convirtió en un espacio diáfano, epicentro de manifestaciones masivas, conmemoraciones póstumas por los magnicidios de candidatos presidenciales, actos de protesta y acciones en memoria de los desaparecidos en masacres, eventos religiosos y culturales, posesiones presidenciales, plantones de maestros y sindicalistas, marchas, instalaciones, activaciones artísticas y el cruce de individuos de diferentes clases sociales. Sucesos -todos- vigilados y controlados por las instituciones estatales, por medio de fuerza policial y militar, cercas, demarcaciones y tránsitos limitados, cámaras de seguridad,

estrictas normas en el uso del espacio y, por supuesto, la implementación de los discursos de autorregulación cívica y vigilancia entre los mismos ciudadanos.

De esta manera, la Plaza de Bolívar de Bogotá es el resultado de acontecimientos, irrupciones y usos espaciales derivados del poder hegemónico, que pertenecen a espacio-tiempos concretos e intermitentes, con huellas y memorias materiales que se superponen y se dejan ver en los diseños arquitectónicos, en las influencias del pensamiento local y global y en las prácticas, flujos y ritmos actuales de los ciudadanos. Sin embargo, es primordial comprender que en esta plaza, al igual que en sus pares en América Latina, nada ocurre por sí solo, es necesario entender la plaza como un espacio de la política donde está en juego el poder, con barreras físicas, marcaciones de los órdenes sociales, resistencias y tensiones, es decir, donde está en juego lo político. La plaza, es por tanto un lugar donde se filtran las relaciones sociales, se activan ante cualquier irregularidad los controles psicológicos, físicos y comportamentales; es un espacio donde se pueden ver los grados de dominación y sobre todo los actos de resistencia.

## **2.2 Ritmos y contrarritmos del poder**

Nada inerte en el mundo, las no cosas: ritmos muy diversos, lentos o animados (en relación con nosotros). Este jardín que tengo ante mis ojos aparece de forma diferente ante mí ahora y desde hace un momento. He comprendido los ritmos: árboles, flores, aves e insectos. Ellos forman una polirritmia con el entorno: la simultaneidad del presente (tanto de la presencia), la aparente inmovilidad que contiene mil y un movimientos. (Lefebvre, 2004: 16)

La noción de ritmo en Lefebvre aparece principalmente en el tercer volumen de su *Crítica de la vida cotidiana*, publicado en 1981 y también en dos piezas cortas: *El proyecto ritmo-analítico* y *Tentativa al ritmo-análisis de ciudades mediterráneas*, coescritos con su esposa, Catherine Regulier. Ambos ensayos precedieron al libro

*Elements of Rhythmanalysis*, pero en ellos Lefebvre comienza a incorporar el ritmo a sus anteriores estudios, relacionados con *Le quotidien*, (lo mundano, lo ordinario, -lo cotidiano en Castellano-) que comienza a reflejarse en la repetición, en lo que pasa cada día.

Interesado en corregir la excesiva dimensión temporal en Marx, y por ende, el descuido concomitante de lo espacial en la ciencia, Lefebvre estuvo envuelto en una larga lucha -con y sin la ortodoxia marxista- para comprender pluralmente las nociones de tiempo e historia<sup>18</sup>, y con este objetivo retó la noción de *duración* en Bergson postulando lo que él llamaría la *Teoría de los momentos*; de esta manera Lefebvre privilegia la importancia del instante, comprendiendo este como una cuestión de involución más que de evolución. El momento es, pues, una oportunidad para ser aprovechado e inventado.

Luego de procesos analíticos y vivenciales sobre el tiempo y posteriormente sobre la producción del espacio, Lefebvre postula el ritmo no como un concepto que une el espacio y el tiempo, sino como un campo de conocimiento, una ciencia con consecuencias prácticas, una herramienta de análisis desde la cual, un ritmo-analista tiene la capacidad de escuchar una casa, una calle, un pueblo como se escucha la música. Aunque Lefebvre no define la noción de ritmo, determina que donde quiera que haya interacción entre un espacio, un tiempo y un gasto de energía, hay ritmo. El ritmo es, por tanto, algo indivisible en la comprensión del tiempo; y en su repetición, en particular, se puede observar su complejidad tanto en la cotidianidad rutinaria como en las polirritmias y arritmias. No hay ritmo sin repetición en el tiempo y espacio,

---

<sup>18</sup> Lefebvre perturba la noción de tiempo real lineal de Henri Bergson: la duración. La creación, para Bergson, es como el flujo de una flecha. La vida para Bergson se desarrolla con una temporalidad similar, responde a un tiempo ininterrumpido, absoluto, no en el espacio: "percibimos la existencia cuando nos colocamos en la duración, para ir de esa duración a los momentos, en lugar de partir de los momentos" (Bergson en Merrifield, 2013, p. 27). Lefebvre va en contra del progreso de la flecha del tiempo, construyendo un marco de duración histórica desde el punto de vista del *momento*, apoyándose en Bachelard y su *Dialéctica de la Duración*, donde la duración nunca es unitaria y cohesiva sino fragmentada y hecha de elementos dispares.

sin vueltas, sin retornos, sin medida; y tampoco hay una repetición absolutamente idéntica, indefinidamente. La repetición por tanto implica a su vez la diferencia.

Para Lefebvre, la repetición en el sentido de 1+1+1 no produce la mismidad, sino el agotamiento o la diferencia, puesto que la repetición como un cúmulo de acciones genera en algún momento un quiebre, una alteración, una continuidad que produce otras experiencias o vivencias en el espacio y/o en el cuerpo propio y ajeno, puesto que los ritmos no son únicos, se relacionan con los ritmos de otras personas, objetos y espacios generando rupturas en los aparentes órdenes rítmicos. Y es precisamente estas diferencias creadas por el activismo artístico las que conservan el potencial creativo capaz de transformar la continuidad histórica y la cotidianidad espacial. Así, podemos encontrar una serie de fenómenos rítmicos como las polirritmias, caracterizadas por el cruce de ritmos que se contraponen y superponen: marchas, motines y acciones de protesta que entran en tensión con otros ritmos del poder hegemónico. Euritmias, como las intervenciones programadas, los actos simbólicos o los *happenings*, en los cuales grupos de personas ejecutan pequeñas acciones sincronizadas bajo un mismo objetivo o generando acuerdos sobre el uso del espacio. Y las arritmias como acontecimientos relacionados con acciones relámpago, acciones de guerrillas, intervenciones espaciales o performances, cuya misión es irrumpir de manera inesperada tiempos lineales.

En esa medida, la repetición de un único orden rítmico absoluto en la Plaza es ficcional, pues si bien se repite no es igual. Esta comprensión desnaturaliza el espacio como una construcción estable e inmóvil, el tiempo cíclico (originado en lo cósmico, en la naturaleza, en movimientos de largos intervalos, la organización social manifestándose) y el tiempo lineal (originado en las prácticas sociales, en la actividad humana, la monotonía, la rutina, las estructuras impuestas, las temporadas). Las diferencias en la plaza son, por tanto, producto de pequeñas mutaciones en las repeticiones, rompen los tiempos desde minúsculas acciones que tarde o temprano generarán secuencias o relaciones con otras, pero además permiten pensar el pluralismo, la multiplicidad de posiciones subjetivas, el registro de diferentes realidades y el reconocimiento de las diferencias mismas.

En el análisis de los ritmos, el punto focal se encuentra, por tanto, en las alteraciones a los mismos y las diferencias surgidas de las repeticiones. Estas ideas son primordiales en el contexto del activismo artístico porque ayudan a comprender el potencial de la producción de un espacio político. Es más, la observación de los ritmos, poliritmos, arritmias y euritmias implica reconocer las posibilidades que las acciones del activismo permiten en los espacios y tiempos de aparente regularidad. En ese sentido, para Mouffe “es preciso abandonar la idea de un consenso perfecto, de una armoniosa voluntad colectiva, y aceptar la preeminencia de conflictos y antagonismos” (Mouffe 2015: 146), convirtiendo el antagonismo en agonismo, es decir, en espacios en los que es posible la diferencia y la convivencia de los múltiples ritmos y contrarritmos. Sin embargo, la posibilidad del agonismo requiere, proporcionar canales a través de los cuales pueda darse cauce a la expresión de las pasiones colectivas en asuntos que, pese a permitir una posibilidad de identificación suficiente, no construyan al oponente como enemigo sino como adversario de legítima existencia y al que se debe tolerar (Mouffe 2012).

Así, tanto desde Lefebvre con el ritmo-análisis, como desde Mouffe con el agonismo, podemos comprender que las plazas, en tanto espacios concebidos, motivan y reproducen unos ritmos y un orden en los mismos, avalados por las estructuras de poder; pero estos son continuamente alterados por otros ritmos, por pequeñas acciones que como acontecimientos inesperados o repetitivos producen diferencias -no necesariamente excluyentes-, que transforman los tiempos, los espacios y los órdenes de la política, en pro de otras realidades y creaciones.

Sin embargo, uno de los enfoques cruciales propuestos por Lefebvre, además de la comprensión del espacio como una producción desde la concepción, la vivencia y la representación, se relaciona con la forma en la que se crean los ritmos y sus alteraciones; para Lefebvre estos están determinados por un tiempo, un espacio y sobre todo por un gasto de energía. En este sentido, las acciones, las prácticas en tanto gastos de energía son las que configuran como tal, los tiempos y los espacios y, con ello, es primordial volcar la mirada en la presente investigación a las prácticas

y acciones como ritmos que han producido y/o producen la plaza (los espacios) desde sus condiciones físicas y sociales.

De esta manera, el ritmo-análisis aquí definido como un método y una teoría, sirvió para la sistematización de relaciones y acciones en el espacio-tiempo de la Plaza de Bolívar, a través del estudio, observación y comprensión multisensorial de diferentes ritmos pero que se describirán a continuación, para reconociendo las influencias, repeticiones y diferencias en los ritmos sociales (horarios, recorridos habituales) (véase Figura 8) y los ritmos dominantes-dominados: cotidianos o de larga duración que tienen efectos inconscientes o ideológicos y que se evidencian con la llegada de cada grupo de manifestantes, activistas y artistas y también con las labores higienización física y social, la adecuación de normativas y las restricciones por parte de las autoridades.

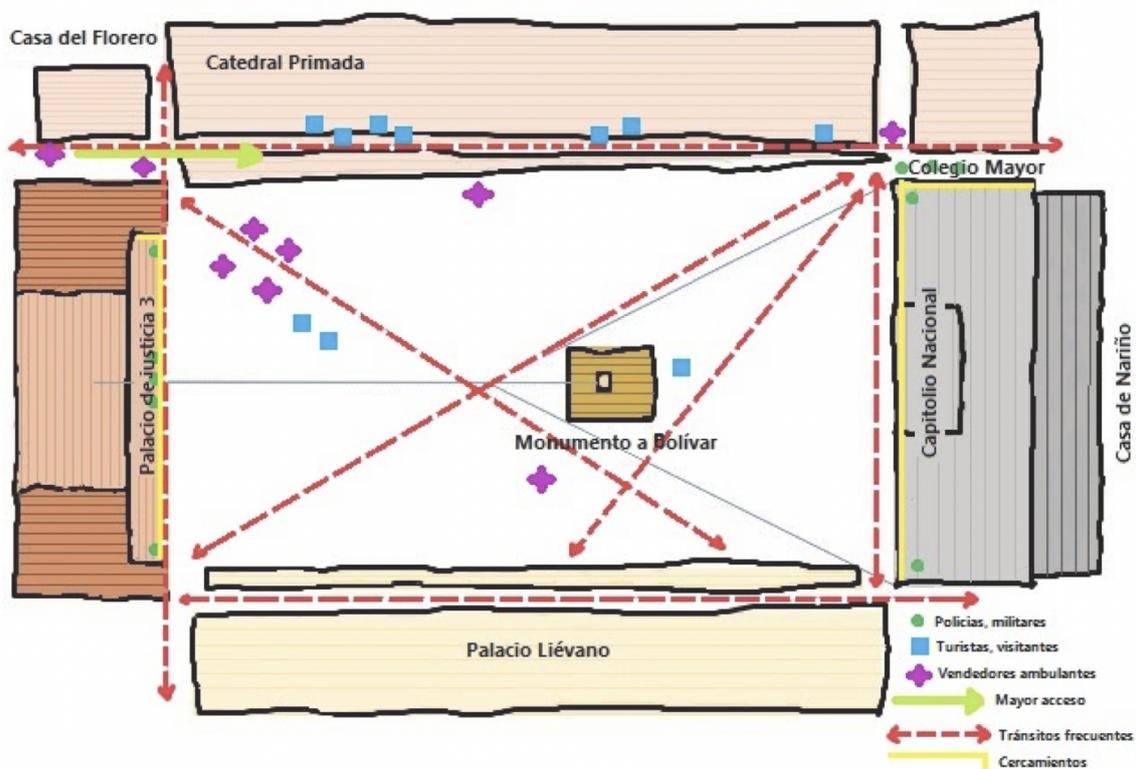


Figura 10. Mapa de ritmos y recorridos en la Plaza de Bolívar. Diseño: Carolina Castaño.

## **2.3 Palimpsestos: Análisis rítmicos en la Plaza**

La plaza como un epicentro para la manifestación del poder y la resistencia, permite una amalgama de ritmos y contrarritmos, que si bien, no son todos categóricamente acontecimientos del activismo artístico, dejan ver cómo se dan las transformaciones creativas del espacio, cómo se configuran las estrategias de represión y también cómo reproducen e incluso se agotan símbolos y discursos a partir de eventos que tienen lugar en la plaza revestidos de activismo, pero patrocinados o apoyados por instituciones políticas, económicas, artísticas y académicas. Para ello, se describen a continuación distintos eventos que hacen parte de cíclicas protestas sociales, aparentes manifestaciones activistas con tintes políticos y religiosos, actos de duelo patrocinados por sectores artísticos y pequeñas acciones consideradas activismo artístico; las cuales proponen diversas dinámicas que alteran la vivencia y concepción del espacio a partir de la creación, reproducción o copia de acciones simbólicas.

### **2.3.1 Paro Nacional: 25 de abril de 2019**

Las protestas en Colombia, denominadas *Paro nacional*, hacen referencia a una serie de manifestaciones realizadas de manera no consecutiva, pero si cíclica en diversas ciudades del país, en las que se convoca a la participación a partir del cese de actividades laborales, marchas y plantones, que por lo general tienen como objetivo la concentración de un gran número de personas en las plazas principales, para solicitar al gobierno de turno el cumplimiento de derechos y acuerdos de distintos grupos sociales: ambientalistas, sindicalistas, organizaciones indígenas, grupos religiosos, movimientos estudiantiles, entre otros. *El Paro Nacional del 25 de abril de 2019*, no fue la excepción, pero debe comprenderse como un suceso ligado a otras marchas y manifestaciones ocurridas en los años anteriores; un evento que se opone a los ritmos cotidianos del país, proponiendo el cierre de vías y la agrupación de marchantes desde diferentes rutas y con variadas consignas.

Este paro nacional tuvo como epicentro en Bogotá la Plaza de Bolívar y surgió desde el descontento frente a las políticas económicas, sociales y ambientales del gobierno del presidente Iván Duque, el rechazo a los sistemáticos homicidios de líderes sociales (campesinos, indígenas y reincorporados o excombatientes de la guerrilla), el enfado por los diversos casos de corrupción dentro del gobierno y el insatisfactorio manejo a los acuerdos de paz con las FARC-EP. Sin embargo, para comprender este fenómeno y las rupturas que generó, es esencial poner la mirada en varios actos o acontecimientos actualizados, que sucedieron en distintos espacios y tiempos, pero que se agrupan o se superponen como un palimpsesto de acciones relacionadas con la Plaza.

### **Primer acto:**

El martes 17 de julio de 2018, Guillermo Botero, el recién nombrado Ministro de Defensa de Colombia para el gobierno de Iván Duque, anunció la potencial regulación de la protesta social, debido a que consideraba que las protestas del momento estaban siendo violentas y que se requería la implementación de una ley estatutaria de regulación, en función de un diálogo preventivo con las comunidades. Botero afirmó que el gobierno entrante debería promover acciones para regular las protestas sociales en el país: “En el ámbito social, respetamos la protesta social, pero también creemos que debe ser una protesta ordenada que verdaderamente represente los intereses de todos los colombianos y no solo de un pequeño grupo” (Arcadia, 2018). Pese a estas declaraciones, las marchas y manifestaciones continuaron en la Plaza de Bolívar bajo las mismas dinámicas, pero las declaraciones de Botero advierten sobre la manera como el poder hegemónico incide en los tiempos, espacios y prácticas de protesta.

### **Segundo acto:**

*El Paro nacional del 25 de abril de 2019*, se decidió en el marco del Encuentro Nacional de Organizaciones Sociales y Políticas, realizado el mes de febrero en Bogotá, en el que participaron 380 delegados en representación de 170 organizaciones de orden nacional y regional. Previo a este paro, el 11 de enero se

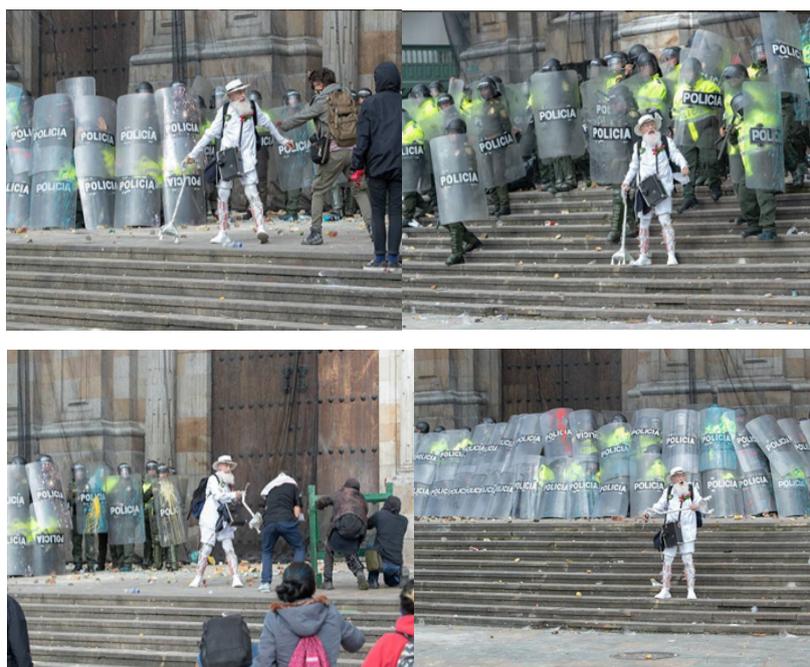
llevó a cabo la denominada Marcha de las linternas, con la cual se exigió la renuncia del fiscal general de la nación, Néstor Humberto Martínez, por supuestas conexiones con el caso de corrupción de Odebrecht, renuncia que se llevaría a cabo el 15 de mayo de 2019.

La jornada de protestas del 25 de abril rechazaba la cadena de asesinatos de líderes sociales, el incumplimiento del Acuerdo de Paz, la no continuidad en las negociaciones de paz con el ELN, e iba en contra de algunas medidas contenidas en el Plan Nacional de Desarrollo que el Gobierno presentó a discusión del Congreso. Además, tenía como objetivo destacar y resaltar los niveles de lucha y la capacidad de resistencia de las Comunidades Indígenas, Campesinas y Afrodescendientes que sumaban varias semanas en paro en el departamento del Cauca. El paro nacional también se programó en rechazo e indignación frente a la actitud asumida por el presidente de la República Iván Duque, quien luego de arribar a Caldon (Cauca), se negó a dialogar con dichas comunidades participantes de la Minga Nacional, argumentando problemas de seguridad. Previa a esta visita, el presidente había mantenido una postura reacia al diálogo, debido a que consideraba que la Minga actuaba de manera desmedida y violenta para generar presión al Gobierno.

La movilización, que contó además con el apoyo de los estudiantes universitarios, se promovió fuertemente en las redes sociales e interrumpió el orden rítmico de la ciudad desde las 7:00 a.m. cuando un grupo de personas bloquearon un carril exclusivo de transporte masivo de Bogotá, TransMilenio, y cerraron otras vías primordiales de la ciudad, en las que pronto hizo presencia los miembros del ESMAD y la Policía Nacional.

A las 7:30 a.m. los manifestantes comenzaron a congregarse en la Avenida Caracas con calle 72, a unos 14 kilómetros de la Plaza Bolívar, para comenzar a caminar en dirección norte - sur, hasta la Plaza. A esa hora, se registraron bloqueos en la Terminal de transporte del Sur de Bogotá y comenzaron las marchas en otras ciudades del país, como Barranquilla. A las 9:00 a.m. comenzó en la ciudad de Cali, la marcha de profesores, estudiantes y trabajadores que recorrieron unos 7 kilómetros caminando hasta la Gobernación del Valle, mientras que en Bogotá se

presentaron manifestaciones frente a la Gobernación de Cundinamarca, ubicada a 7 kilómetros de la Plaza de Bolívar. A partir de las 10:00 a.m. se activan las marchas en Villavicencio, Cartagena, Bucaramanga, Tunja, Nariño, Quindío, Cauca y Medellín. A las 11:00 a.m. los estudiantes de la Universidad Nacional sede Bogotá salen a marchar por la calle 26 hacia el oriente generando un taponamiento en la vía y un contraflujo desde Corferias hasta el Centro de Memoria Histórica, ubicado a 3 kilómetros de la Plaza. A las 12:00 m. se afectan las rutas duales al aeropuerto El Dorado y no hay posibilidad de desvío, mientras que los estudiantes de la Universidad Nacional y el ESMAD se enfrentan con piedras y gases lacrimógenos en la calle 30. A la 1:00 p.m. con máscaras, pancartas y diferentes arengas comienzan a llegar por la avenida séptima un grupo de profesores hasta la Plaza de Bolívar. A las 3:00 p.m. después del arribo de todos los manifestantes, se presentan disturbios entre encapuchados y miembros del ESMAD en plena Plaza, se quita la malla de protección de los edificios del lugar y se realizan varios grafitis en la Catedral Primada. A las 5:30 p.m. solo quedan algunos encapuchados, policías y agentes del ESMAD en la Plaza.



**Foto 1.** “Con bastón en mano, Reinaldo Galvis conocido como el "Palomo de la paz", se enfrentó a encapuchados que lanzaban piedras al ESMAD y a la Policía Nacional”. Fotos del perfil en Instagram: @presidiario1728

### Tercer acto:

La jornada de protestas se vio, a partir de estos desmanes entre encapuchados y policías, teñida por un manto de rabia e indignación expresado por algunos medios de comunicación y ciudadanos que denunciaban, tanto en las redes sociales como en las noticias y periódicos, que la marcha había sido violenta y dañina para la Plaza y el país.

Las declaraciones de los ciudadanos, los medios de comunicación y, por supuesto, los funcionarios del Estado, se acompañaban con cifras de heridos, fotografías de las consignas dejadas en muros y calles, imágenes de las bombas de pintura y videos que registraban los enfrentamientos entre el ESMAD, la policía y algunos marchantes. Este material circulaba por los medios televisivos, pero también se compartían y discutían en Instagram, Twitter, Facebook y programas radiales.



Foto 2. Registro fotográfico de los enfrentamientos en la Plaza, que circulaban en Instagram. Fotos de @elrolografo

### Cuarto acto:

El día después del paro, periódicos y revistas de gran circulación en el país como El Espectador, El Heraldo, El Tiempo, Semana, entre otros, mostraban la limpieza de

los muros de la Catedral, el Capitolio Nacional, El Palacio de la Justicia y edificaciones aledañas. Algunos se limitaban a mostrar los procesos de limpieza, mientras otros mostraban cómo varios voluntarios se habían dado a la tarea de limpiar la Plaza.



**Foto 3.** Protestas. Foto Instagram: @valentina.pv31 y ESMAD en la Plaza. Foto Instagram: @crazydocuu

Los balances sobre el paro nacional, poco a poco se limitaban a las tareas de higienización, resaltando sólo algunas reflexiones de economistas sobre cuánto le costaría la limpieza de la Plaza al Estado y, por ende, a todos los colombianos. Algunos medios titularon las noticias, proponiendo a los lectores “alistar sus bolsillos” para pagar lo que los estudiantes y manifestantes habían hecho en este espacio público y emblemático; enunciados que despertaron polémicas y peleas virtuales en las redes sociales.

Sin embargo, mientras la mayoría de medios oficiales se enfocaban en los disturbios, en Instagram, circulaban todo tipo de imágenes de las protestas, los marchantes, los carteles de denuncia y el abuso de la autoridad por parte de policías y agentes del ESMAD.

### **Quinto acto:**

El costo estimado para las reparaciones de la Plaza y los daños ocasionados a las fachadas de los establecimientos comerciales cercanos fue de 125 millones de

pesos, y frente a ello Juan Esteban Orrego, director ejecutivo de Fenalco, le propuso al Distrito de Bogotá pedirle a los vándalos la compra previa de una póliza que pudiera cubrir los daños ocasionados durante las protestas. De esta manera la plaza emerge como espacio público, espacio de la política para regular las acciones de los protestantes.

### **Sexto acto:**

Luego del paro nacional del 25 de abril y de las manifestaciones del 1 de mayo de 2019 (Día de los trabajadores), el Gobierno Nacional decidió cerrar la Plaza de Bolívar una semana, para hacer arreglos y limpieza. Esta decisión fue repudiada por algunos ciudadanos, como una evidencia de posibles planes del Estado frente a la privatización de este lugar. Además, el cierre de la plaza generó el desplazamiento de los transeúntes asiduos del lugar y la transformación de las dinámicas y flujos cotidianos.

### **Séptimo acto:**

Las mesas de diálogos que había instalado el gobierno luego del paro del 25 de abril para negociar con las comunidades y organizaciones del Cauca, reunidas en la Minga indígena, fueron retiradas el 5 de noviembre luego de que la comunidad indígena decidiera apoyar el *Paro Nacional del 21 de noviembre de 2019*, para protestar entre otras causas, por el asesinato de 55 de sus miembros, las 2 masacres ocurridas en octubre y el bombardeo ocurrido en agosto del mismo año en zona rural de San Vicente del Caguán, llevado a cabo por el Ejército Nacional contra un presunto grupo de disidentes de las FARC-EP, donde cayeron muertos su supuesto cabecilla y ocho menores de edad. Frente a este último hecho, Guillermo Botero, Ministro de Defensa, renuncia el 5 de noviembre de 2019 tras una fuerte presión en las calles y en redes sociales.

Pese a la renuncia del ministro, durante el paro nacional del 21 de noviembre se presentaron grandes movilizaciones en todo el país, y nuevamente enfrentamientos entre encapuchados y el ESMAD en la Plaza de Bolívar de Bogotá y varias jornadas de cacerolazos en los días posteriores, paisajes sonoros que se escucharon a las

8:00 p.m. en las principales ciudades del país, además de concentraciones reiteradas en la Plaza de Bolívar y de colombianos en otras ciudades del mundo.

### **Octavo acto:**

Luego de que el presidente Iván Duque en abril de 2019 se rehusara a dialogar con la Minga, las comunidades indígenas guambianas, paeces, toloroes, nasas, yanaconas, coconucas e ingas, así como organizaciones sociales y campesinas y comunidades afros, convocaron de nuevo a la Minga nacional el 10 de octubre de 2020 en el departamento del Cauca, esta vez con el objetivo de recorrer más de 566 kilómetros en buses escalera o chivas, para protestar contra las políticas del Gobierno, que atentan contra la vida y supervivencia como pueblos y comunidades.

La caravana con más de 8.000 mingueros pasó por Cali, Armenia e Ibagué, arribando el 18 de octubre al denominado “patio trasero de Duque” -Plaza de Bolívar de Bogotá-, lugar en el que instalaron desde el primer día, una silla blanca vacía con el rótulo “Iván Duque Márquez. Presidente”, como un juicio político simbólico contra el mandatario, quien se negó nuevamente a negociar. La Minga conformada por niños, niñas, jóvenes, adultos y adultos mayores, convocó desde la plaza al *Paro Nacional del 21 de octubre de 2020*.

Con este tipo de seguimientos, que implicaron la observación presencial de los ritmos, contrarritmos y poliritmos al interior de la Plaza y fuera de ella, se hizo evidente que las dinámicas de la Plaza tienen impactos en otros espacios físicos, en los espacios virtuales (redes sociales) y en las decisiones del Estado y viceversa; evidenciando así las tensiones y transformaciones que los gastos de energía (acciones) tienen en las nociones de tiempo y espacio. También, se hizo evidente que la Plaza se comporta como un escenario público, que pone en escena los conflictos sociales y a la vez, como un nodo que moviliza las espacialidades virtuales y físicas de las protestas, a partir de los ritmos repetitivos como marchas y paros, entre otras prácticas de resistencia.

### 2.3.2. Manifestaciones activistas: 4 de mayo de 2019

Dentro de los tiempos lineales en Colombia, es habitual que cada 1 de mayo una masa de marchantes recorra las calles de Bogotá a paso lento mientras cantan enardecidas consignas y arengas a favor de los derechos de los trabajadores y en contra de las condiciones laborales establecidas por el gobierno de turno. Año tras año se reporta en los medios de comunicación la marcha de corte sindical que tiene como destino final, en Bogotá, la Plaza de Bolívar. Sin embargo, este año, la concurrida manifestación de trabajadores fue precedida por las protestas del llamado *Paro Nacional del 25 de abril*, que de igual manera se concentró al final del recorrido en la Plaza. Si bien ya los ruidos, cantos, arengas e insultos de los manifestantes -generalizados por los medios de comunicación como “estudiantes” y por Gloria<sup>19</sup> (vendedora ambulante de la plaza) como “vándalos”- no se escuchan, si se puede observar desde la avenida Jiménez por la calle peatonal de la Séptima -en dirección a la plaza- las huellas dejadas con aerosol, piedras y bombas de pintura, en las edificaciones estatales y los establecimientos comerciales de la zona. Las marcas en las paredes -limpiadas recientemente por “voluntarios” según algunos periódicos- van desapareciendo también, gracias al continuo tratamiento del sol y la lluvia capitalina. Esto ocurre de una manera tan lenta y habitual que los transeúntes del sector con su paso acelerado no lo alcanzan a percibir.

Entrando en la Plaza desde el costado nororiental, es decir, por la esquina de la Catedral y el Palacio de la Justicia, se comienzan a ver los habituales vendedores de la plaza que van, en sincronía, destapando sus chazas y ubicándose en las esquinas de este espacio. El cielo está nublado, el piso mojado y los pasos de los peatones son pausados y cuidadosos, solo algunos de ellos se miran entre sí, cubiertos todos por abultados ropajes en tonos oscuros. Y aunque el paso es lento, estos pequeños

---

<sup>19</sup> “lo que pasó el miércoles es muy distinto a lo de hoy, ese día solo habían vándalos, tirando piedras al ESMAD, no dejaron vender y dejaron la plaza toda rayada. Hoy es diferente...” (Fragmento de conversación con Gloria una vendedora ambulante, que responde rápido y cortante mientras me mira las manos y la ropa y observa mi celular por si quizá estoy grabando).

movimientos de gente caminando desde el costado nororiental al sur occidente, hacen que las palomas aglutinadas en formaciones circulares en el centro de la plaza, indiferentes a la presencia de la estatua Bolívar y del Palacio de la Justicia a un costado.

A las 9:00 a.m. los vendedores de maíz -alguna vez vetados por promover la alimentación desmedida de las palomas- van apareciendo. Algunos se sientan en el piso y las aves se posan sobre ellos, otros están parados observando a los turistas a la espera del momento ideal para ofrecer su producto como sombras discretas que acompañan su pasear por la plaza. Por su parte los venteros de confites, con movimientos más rápidos, son diligentes al atender a 4 o 5 personas a la vez, mientras se da el intercambio de productos y dinero. Estas transacciones son ágiles, nadie consume lo comprado en ese mismo lugar.

En las esquinas del Palacio de la Justicia, cerca de la avenida Séptima y en la esquina del Capitolio Nacional, se encuentran algunos policías que permanecen casi inmóviles, sólo observan de un lado a otro la gente pasar. Sus movimientos son lentos, no hablan entre sí, sólo en ocasiones hacen pequeñas rondas cerca de los edificios a custodiar como cerciorándose de que las lonas negras de fique sintético, puestas desde el 25 de abril para cubrir el perímetro de los edificios, permanezcan ahí para evitar “actos vandálicos”.

El sol se hace visible, son cerca de las 10:00 a.m., y con el incipiente calor aparece un grupo de personas de diferentes edades, algunos vienen caminando juntos. Se sientan en las escaleras de la iglesia y se saludan entre sí. Llegan con ellos a la plaza, músicos que comienzan a improvisar una melodía, compitiendo en ocasiones con los ensayos de otros músicos ubicados en una tarima en el costado suroccidental. El grupo de recién llegados trae susurros y gritos. Hay una cabeza visible, se llama Luis Enrique Gómez y va dando órdenes al grupo. Él considera que su causa como activista es la “democracia innovadora”, un concepto base para pensar este tipo de iniciativas –según lo expresa en una corta entrevista-. Cuando habla, las otras voces dejan de escucharse, cuando él se para en un lugar, las aproximadamente 80 personas se paran a su alrededor.



**Foto 4.** Lanzamiento del movimiento Activista en la Plaza de Bolívar. Foto: Cristina Vasco.

*Activista*, es una “plataforma virtual, no sólo en Bogotá, sino en el mundo entero, que reúne diferentes activismos y los congrega en esa plataforma, con el fin de proponerle a la sociedad, a la ciudad y al país... una línea de activación política diferente a lo que tradicionalmente se conoce como partidos”<sup>20</sup>. Los integrantes de este movimiento son personas que luchan por distintas causas, entre ellos, está Javier y su hijo José de 15 años, activistas que luchan por la legalización del cannabis para usos recreativos y medicinales. También están Laura y Manuel: animalistas, Carlos: ambientalista o Tatiana: activista Trans. Todos ellos, vienen de distintos barrios y se han reunido este día para compartir sus causas, no para tomarse el poder, sino para compartir los problemas que los cuestionan, según exponen abiertamente.

Hoy, los Activistas, han elegido la plaza de Bolívar para hacer el lanzamiento de su lista política, que aspira a un lugar en el concejo de la ciudad en las elecciones de octubre de 2019. Su apuesta política, revestida de iniciativa innovadora, copia diferentes acciones y símbolos de los grupos de activismo artístico de los años ochenta de América Latina, y tiene que como objetivo para esta jornada desarrollar

---

<sup>20</sup> Fragmento de entrevista con Luis y José, activistas cannabicos.

un acto para *medir* la sensatez de las personas y todo lo que ocurra será grabado en video como parte del contenido con el que llegarán a diferentes medios.

De acuerdo con un conteo acordado por el líder, los participantes -con camisetas y busos que dicen “Activista”- se disponen a realizar una pequeña acción ciudadana en este espacio considerado por algunos como “el ombligo político de Colombia y lugar estratégico para la divulgación mediática”. A la cuenta de tres, se ponen chaquetas o tapan la etiqueta de sus camisas y se sientan con “pose casual” en las escalas de la catedral. Todos observan de reojo una caneca y una basura que está cerca. Al mismo tiempo, todo parece transcurrir sin alteraciones: los venteros en las esquinas, los policías casi inmóviles, a excepción de una moto con uniformados que en ocasiones atraviesa la plaza lentamente.

Toda la escena permanece igual por algunos minutos, hasta que un peatón pasa cerca a la basura y la pone en la caneca. En ese momento, los autodenominados activistas, salen corriendo hacia el sujeto, suena la música, las palomas alzan el vuelo en reacción a los gritos y los aplausos; los Activistas comienzan a correr hacia el sujeto que botó la basura, y los policías rápidamente se van acercando para mirar qué pasó. Todos los turistas se detienen, la gente que iba caminando para y solo observa. Algunos sacan los celulares y comienzan a tomar fotos y grabar videos. Hay demasiado ruido y aplausos, tanto que el desprevenido transeúnte comienza a sonrojarse y reírse a carcajadas. Algunos lo cargan y comienzan a saltar.

Luego de unos minutos, los Activistas toman de nuevo asiento, dejan la basura en el piso -que por momentos se mueve lentamente con el viento- y vuelven a estar en silencio solo observando la caneca. La misma escena de levantarse y celebrar se repite 5 veces durante unas dos horas. Cada vez que alguien arroja la basura a la caneca, los Activistas hacen lo mismo, pero de manera diferente, siguen gritando y/o aplaudiendo, pero en las últimas ocasiones no se acercan todos al transeúnte. Ya los vendedores no paran de vender, ni los policías se acercan, los turistas siguen dando de comer a las palomas, y éstas ya no salen volando.



**Foto 5.** Registro de la basura y la caneca que hace parte de la acción simbólica del movimiento Activista. Foto: Cristina Vasco.

Poco a poco, mientras hay silencio o algarabía, la plaza se va llenando de personas, algunos observan desde las escalas la plaza, las palomas, los niños jugando y comiendo, la basura, la caneca. Otros se pasean y se toman fotos, otros están dormidos cerca de la estatua de Bolívar y otros más -los de la tarima- han terminado los ensayos mientras la lluvia comienza a caer. Con la lluvia, los vendedores y peatones empiezan a correr hacia el costado de la Catedral, las palomas se dispersan y los policías son los únicos que permanecen en sus puestos, esta vez bajo sombrillas. La plaza comienza a mojarse lentamente, hasta que se forman charcos y pequeñas corrientes de agua que bajan del costado de la Catedral hacia la Alcaldía.



**Foto 6.** Cambios en los ritmos de la plaza a causa de la lluvia. Fotos: Cristina Vasco

Con la lluvia cada vez más fuerte, no hay nadie que se mueva por la plaza, el sonido disminuye y solo los vendedores de sombrillas aparecen. Los Activistas siendo las 12:00 m. se aglutinan en el atrio de la iglesia, sacan sus paraguas y por grupos se van caminando por la carrera séptima.

Luego de unos veinte minutos de lluvia, la plaza se ve sola y mojada -con algunos transeúntes que caminan lento y con paraguas- pero vuelve a salir el sol, un sol radiante, que comienza a secar las escalas de la iglesia y el piso de la Plaza. En la tarima, el sonido de la música sube con la llegada del sol. Los turistas vuelven a aparecer, al igual que los vendedores ambulantes y los fotógrafos.

Luego de la 1:00 p.m. desde la avenida Séptima llegan fotógrafos, sacerdotes, monjas y periodistas. La policía se acomoda en los costados del Palacio de Justicia y otros uniformados se pasean en motos. La gente que comienza a llegar -cada vez más-, camina rápido, se sienta en las escalas de la iglesia, todos mirando hacia la Séptima. Las palomas vuelan por toda la plaza, de un lado a otro, con el llamado del maíz cayendo.



**Foto 7.** Entrada de los marchantes por la vida a la Plaza. Fotos: Cristina Vasco.

Desde el costado norte, un ritmo nuevo aparece en el lugar, es un ritmo más fuerte, ruidoso y rápido que contrasta con las rutinas de los vendedores, el caminar de los turistas y los gestos de algunas personas que esperan a otras en el atrio de la Iglesia. La carrera Séptima está ocupada en todo su ancho, por niños, jóvenes, adultos, adultos mayores vestidos de azul. Desde las escalas de la plaza se ven banderas ondeando, mientras el ruido de las arengas se va acercando e invadiendo

la Plaza. Por momentos, los que no tienen banderas alzan sus manos, y con movimientos rápidos abren los dedos y los cierran mientras gritan: “déjalo latir”.

La música en la tarima es más fuerte y se une a la voz de una chica que da la bienvenida a “los marchantes por la vida, en contra del aborto”. Los marchantes, son unas 3.000 personas que van entrando a la plaza, caminando rápidamente, incluso los más jóvenes, entran corriendo como una embestida azul, mientras gritan y cantan. Con rapidez, se ven aparecer entre la multitud, pequeñas “arritmias” que se escapan a la mirada de los policías, se trata de algunos habitantes de calle, que se pasean sigilosamente entre los marchantes pro-vida pidiendo dinero. Los transeúntes caminan rápido, las chozas de los vendedores permanecen llenas y la música y cantos religiosos son más fuertes.

La recién llegada ola azul, con marchantes que proclaman que “la vida es de Dios”, se ubican en el costado suroccidental frente a la tarima. Mientras que los sacerdotes, monjas, políticos y policías que apoyan la marcha, solo llegan hasta las escalas de la iglesia. Todos los participantes sonrían, se abrazan y se percibe cierta euforia que contrasta con los rostros de los vendedores de maíz, los policías, los habitantes de calle y los punkeros que hacen manillas al lado de la estatua de Bolívar.

En el centro de la Plaza, el pedestal de Bolívar que fue cubierto la mañana siguiente del Paro Nacional con tela de construcción verde, y que posteriormente fue rayada el 1 de mayo por los marchantes con la consigna: *¡Desobediencia & resistencia! 1 de mayo combativo*, está ahora rodeada por banderas que ondean el mensaje: “Jesucristo es el señor”, telas azul celeste con la imagen de la virgen María y pañoletas con el mensaje: “Salvemos las 2 vidas”, en un palimpsesto de ritmos (espacios, tiempos, acciones) compuesto de marcas, textos, imágenes, recuerdos, ideologías y poliritmos.



**Foto 8.** Punkeros y Marchantes por la vida junto a las consignas del 1 de mayo. Fotos: Cristina Vasco.

Los marchantes de este acto tiñeron en menos de media hora la Plaza de Bolívar con banderas y camisas azul celeste, incorporando también el pañuelo como símbolo de protesta. Esta prenda, utilizada en color blanco, fue y es el accesorio de identificación de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina desde sus primeros encuentros en 1977 y se ha ido transformando, logrando a través de los tiempos y desde las diferentes luchas, revertir su carga simbólica femenina asociada con la fragilidad, en un objeto de fortaleza. El pañuelo, asociado en las protestas con las comunidades excluidas de los poderes hegemónicos, es un ícono, señal, estandarte, emblema, insignia, símbolo, marca de las luchas feministas que lo llevan en morado, bajo la consigna “ni una menos”; se ha usado en verde para protestar por el derecho a la legalización del aborto en Argentina desde 2003, desde donde se extendió a distintos países de América Latina, Europa y Asia. Lo interesante, es que esta prenda se ha incluido dentro de las marchas y protestas de las comunidades religiosas y grupos políticos radicales, copiando los usos, pero llevándolas en color rojo para promover la adopción antes que el aborto, en naranja para exigir la separación de la iglesia y el Estado, en negro bajo el estandarte “Ni un policía menos” y en celeste como medida reactiva ante la legalización del aborto.

Mientras esta mezcla de ritmos circula en la Plaza, en esa misma tarde las redes sociales: Instagram y Twitter vuelven tendencia los *hashtags*: #salvemolas2vidas, #conmishijosnotemetas y #noalaborto, con videos de los marchantes, entrevistas, *selfies* y publicidad política y religiosa. Asimismo, el *hashtag* #marchaporlavida supera las 18.000 publicaciones reuniendo no sólo lo que pasa en Bogotá, sino lo que ha acontecido en otros países de América Latina y Europa, con manifestaciones similares de los denominados Pro-vida que se oponen al ya famoso *hashtag* #abortolegalya con más de 410.000 publicaciones.

Pasando las 4 horas, los marchantes pro-vida comienzan a salir de la plaza como pequeños puntos azules y silenciosos. La música va disminuyendo y la plaza vuelve a una aparente normalidad al igual que las redes sociales, en las cuales, desde el #plazadebolívardebogotá se comienzan a ver de nuevo las publicaciones de turistas y las fotos de las palomas que diariamente, sin falta, son las protagonistas en Instagram. La tarima comienza a desmontarse, la tarde se pone más fría, los vendedores ambulantes y venteros de maíz concluyen que fue un gran día y por supuesto el campesino que protesta en contra de la Multinacional ENEL, y que se pasea desde 2017 por la Plaza vestido literalmente con su denuncia, en este día fue un pequeño susurro.



Foto 9. Registro a Orlando Ramírez. 4 de mayo de 2019, 8:30 a.m. Carrera Séptima. Foto: Cristina Vasco

# Pescador de El Quimbo en la Plaza de Bolívar

Por **Helda Martínez** - 18 Octubre, 2017

Me gusta 0



Orlando Ramírez, en la Plaza de Bolívar de Bogotá. Foto: Helda Martínez

Otros temas para consultar



Carlos Humberto Cantor - 10 Mayo, 2019



**Foto 10.** 18 de octubre de 2017 - Noticia sobre Orlando Ramírez, pescador desplazado que denuncia los estragos de la multinacional ENEL. Imagen tomada de: unimitoradio.com.co



**Foto 11.** Registro a Orlando Ramírez, 4 de mayo de 2019. Hora: 11:45 a.m. Plaza de Bolívar de Bogotá. Foto: Cristina Vasco

Las manifestaciones activistas del 4 de mayo se presentan como poliritmos y euritmias entre un palimpsesto de ritmos que conviven continuamente en la plaza, los cuales advierten que las protestas se han convertido en un acto repetitivo, y que parecen no agotarse tras un desfile de acciones, capas, huellas y residuos de otras protestas y consignas. Estos actos repetitivos en muchos casos nutren conceptual y simbólicamente acciones en otros espacios de América Latina y del mundo, incluso se actualizan en otros tiempos, alertando de esta manera por una inagotable insatisfacción social que se alimenta de nuevas causas y produce espacios políticos; pero en otras ocasiones, como en lo observado con las manifestaciones pro-vida y con el grupo Activistas, las estrategias de agrupación comunitaria no trastocan los órdenes rítmicos del poder hegemónico sino que los replican y promueven, a partir de la reconducción de símbolos.

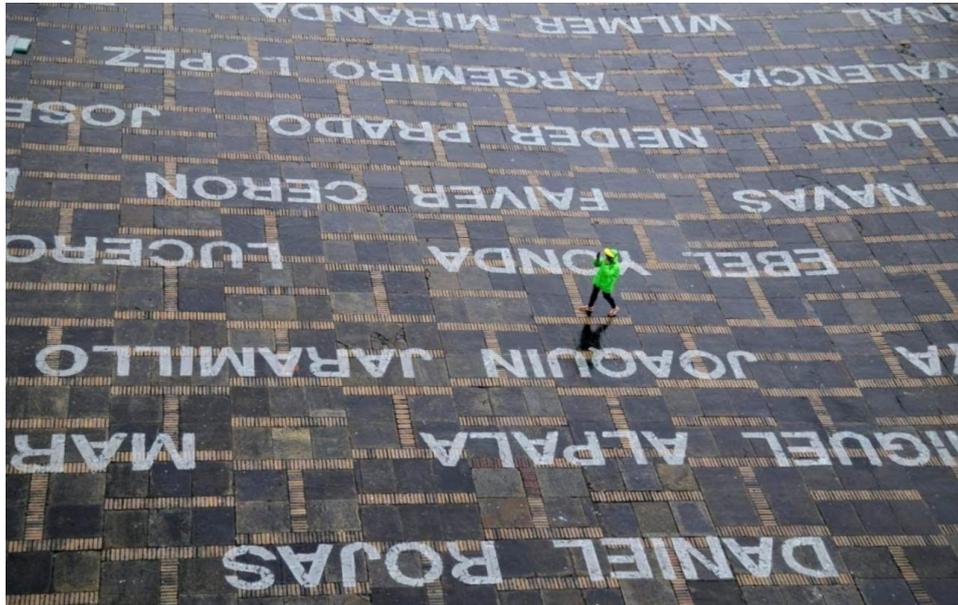
### **2.3.3 Quebrantos, acción de duelo: 10 de junio de 2019**

Se trata de una memoria del disenso: una protesta combativa contra la violencia que borra sus huellas. Salcedo crea recuerdos donde no existen; los obtiene exprimiendo mínimas vislumbres del pasado; saca a los muertos del olvido sin revelar sus nombres. Modulando así la idea misma de memoria, la vuelve profundamente política: la convierte en asunto de agencia social. (Bal, 2014: 208)

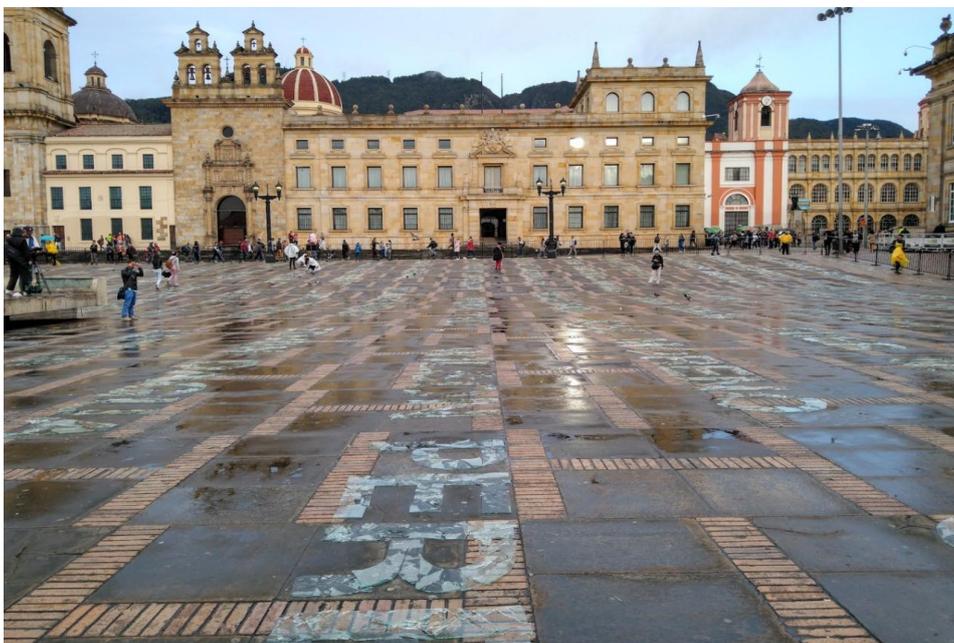
Como imagen es impactante, los más de 13.000 metros cuadrados de la Plaza de Bolívar están cercados dando paso a la artista bogotana Doris Salcedo para que lleve a cabo uno de sus llamados *actos de memoria*, en los que la huella toma la forma temporal de la sombra; la representación su teatralidad; el tiempo tendrá que rendir su evanescencia; el espacio su silencio, es decir, no hay objetos, sólo acontecimientos (Bal, 2014).

*Quebrantos*, es una acción de duelo monumental, un poema fúnebre, realizado por Salcedo el 10 de junio de 2019 para honrar la memoria de 470 líderes sociales

asesinados, luego de la firma del Acuerdo de Paz entre el Gobierno Nacional y las FARC-EP. Esta intervención hace parte del programa “Conmemoraciones” de la Comisión de la Verdad, en alianza con la Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia y fue construida por 600 voluntarios, 130 líderes amenazados y la Guardia Indígena del Cauca, que participan de la acción orquestada por la artista, desde las 7:00 a.m. hasta las 9:00 p.m.



**Foto 12.** Registro a la intervención espacial Quebrantos de Doris Salcedo. Foto: Hazzas Elo



**Foto 13.** Quebrantos de Doris Salcedo en Plaza de Bolívar. Foto: Cristina Vasco

Doris Salcedo ya había transformado los ritmos de la plaza en 2002, con miles de hileras de velas encendidas, que formaban una retícula, para conmemorar la vida de 11 diputados secuestrados y asesinados por las FARC-EP. También en 2016, tras la victoria del ‘No’ en el plebiscito por la paz, cubrió la totalidad de la Plaza con la acción *Sumando ausencias*, un monumento performático en compañía de víctimas y de miles de voluntarios que cubrieron la plaza con telas blancas, las cuales llevaban inscritos en ceniza algunos nombres de personas asesinadas en el marco del conflicto armado. Pero para la acción colectiva del lunes 10 de junio, la artista eligió 165 nombres de líderes sociales asesinados, escogidos aleatoriamente de una larga lista y plasmados con plantillas, reglas de madera y vidrios pisados por otros líderes para formar cada letra.



**Foto 14.** Voluntarios y líderes formando las letras en el piso. Foto: Cristina Vasco

El día estaba nublado y desde la madrugada llovió fuertemente en Bogotá hasta las 7:00 a.m. Sin embargo, los voluntarios vestidos con impermeables, cascos, guantes y mascarillas, empezaron a extender los nombres, previamente recortados en papel que sirvieron de boceto. Luis Gil, Ezequiel Montoya, Carlos Hincapié y Concepción Corredor fueron los primeros. A diferencia de las marchas o de acciones

de activistas, este acto se presenta en la plaza como una arritmia, para algunos vendedores ambulantes, fotógrafos y turistas que solo pueden transitar alrededor del perímetro cercado. Pero también se puede analizar como una práctica eurítmica, porque implica una especie de coreografía de ritmos, aprobada por entidades estatales, educativas y artísticas, contando incluso con el aval de la curadora de arte María Belén Paez de Ibarra, lo que la convierte en una acción que interviene la plaza como espacio público, como escenario, mientras sirve a los intereses estatales, a las instituciones artísticas hegemónicas y a los movimientos sociales.

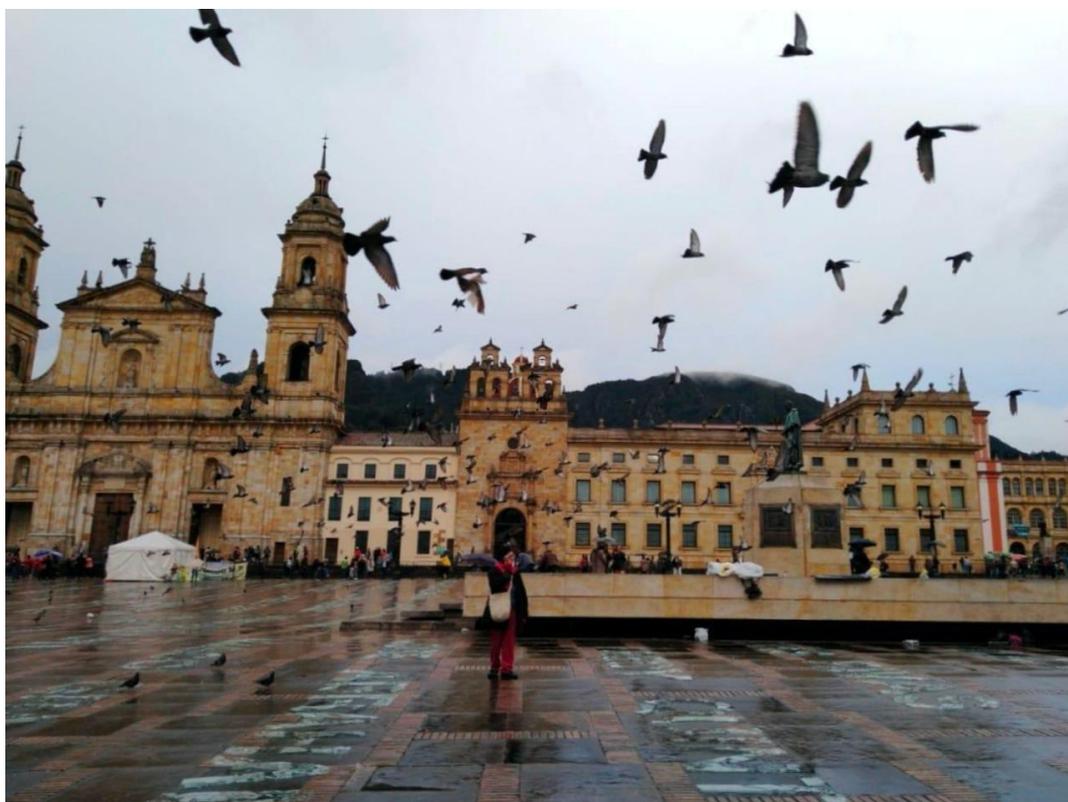


**Foto 15.** Quebrantos de Doris Salcedo en Plaza de Bolívar. Foto: Cristina Vasco

Esta *obra-acontecimiento* como es nombrada por los críticos de arte de Salcedo, es una pieza completamente planeada desde el marco de la teatralidad, comenzó a las 7:00 a.m. cuando el aguacero que caía en la capital se volvió una tenue llovizna. En ese momento, aparecieron en escena la artista y los líderes y las lideresas sociales con chaquetas verdes, era un escenario delimitado y custodiado por policías. Los voluntarios delineaban primero las letras con tizas y crayones, luego utilizaban las plantillas en papel, que poco a poco se fueron rompiendo. La tarea era

plasmar, con vidrios fragmentados, 165 nombres en 35 renglones que se extendían por toda la plaza y para ello se conformaron pequeños grupos que incluían un líder o una lideresa, dos o tres voluntarios y un experto en la manipulación de los materiales. Cada nombre requería un tiempo de una hora y media, franja que comprendía trazar el nombre, ubicar las formaletas de madera, poner los vidrios nuevos y esperar a que el líder o lideresa del grupo se parara sobre el material hasta escuchar el estallido.

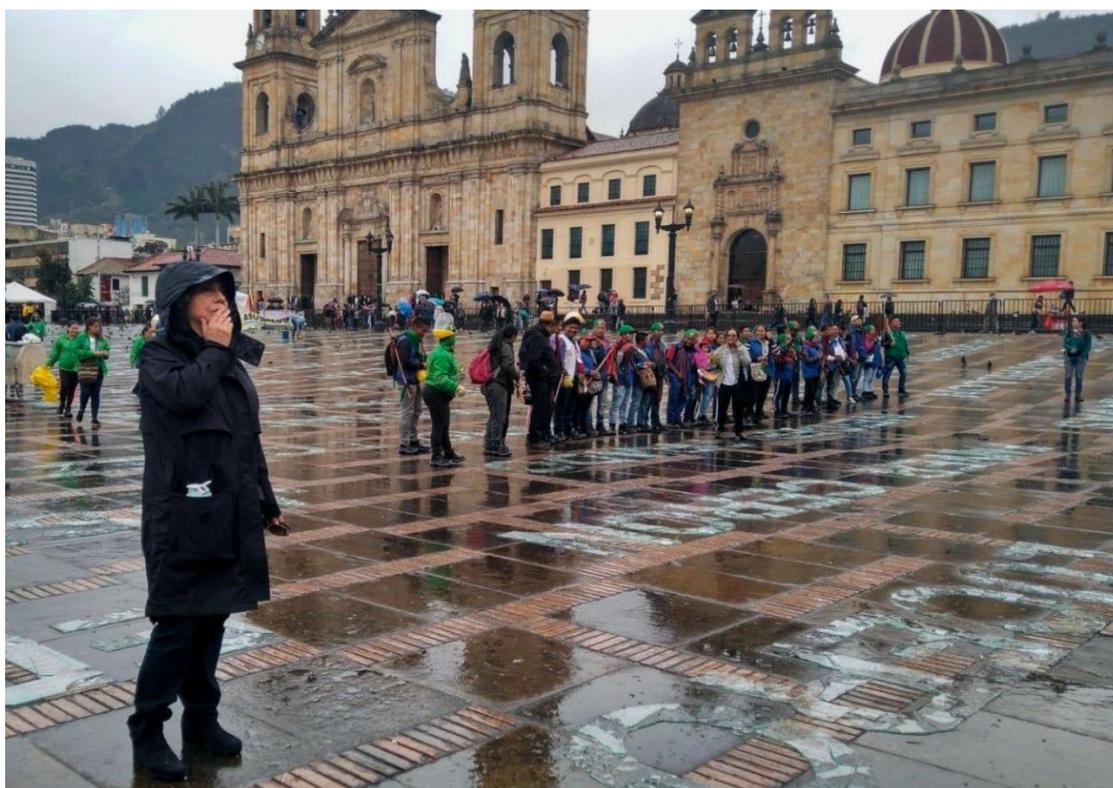
De esta manera, desde las primeras horas del día hasta las 6:30 p.m. aproximadamente solo se escucharon los crujidos de los vidrios quebrándose, configurando un paisaje sonoro que interrumpió los habituales sonidos de la plaza. Sobre la elección del material, la artista afirma ante los medios que cubren el evento que “el vidrio, al igual que la vida, es frágil. Una vez quebrado no puede recuperar su forma original”.



**Foto 16.** Poliritmos en la Plaza durante la acción Quebrantos. Foto: Cristina Vasco

Sin embargo, cabe resaltar que el sonido de los vidrios no era el único ritmo que se imponía, esta obra que se inscribía como una acción del activismo artístico o un "coro colectivo" como lo nombraba Salcedo, se parecía más a un monólogo o a un

concierto de solista, puesto que durante la jornada las miradas iban y venían sobre la artista, así como iban y venían las órdenes por parte de ella, sobre lo que podían o no podían hacer los asistentes. Doris dirigió, invitó a los líderes, eligió entre los 470 líderes asesinados en el último año y los 4,700 líderes en los últimos 30 años, un puñado de nombres, sin tener en cuenta las diferentes comunidades invitadas, entre ellos los líderes afrodescendientes, quien no encontraron entre los elegidos a ninguno de sus compañeros.

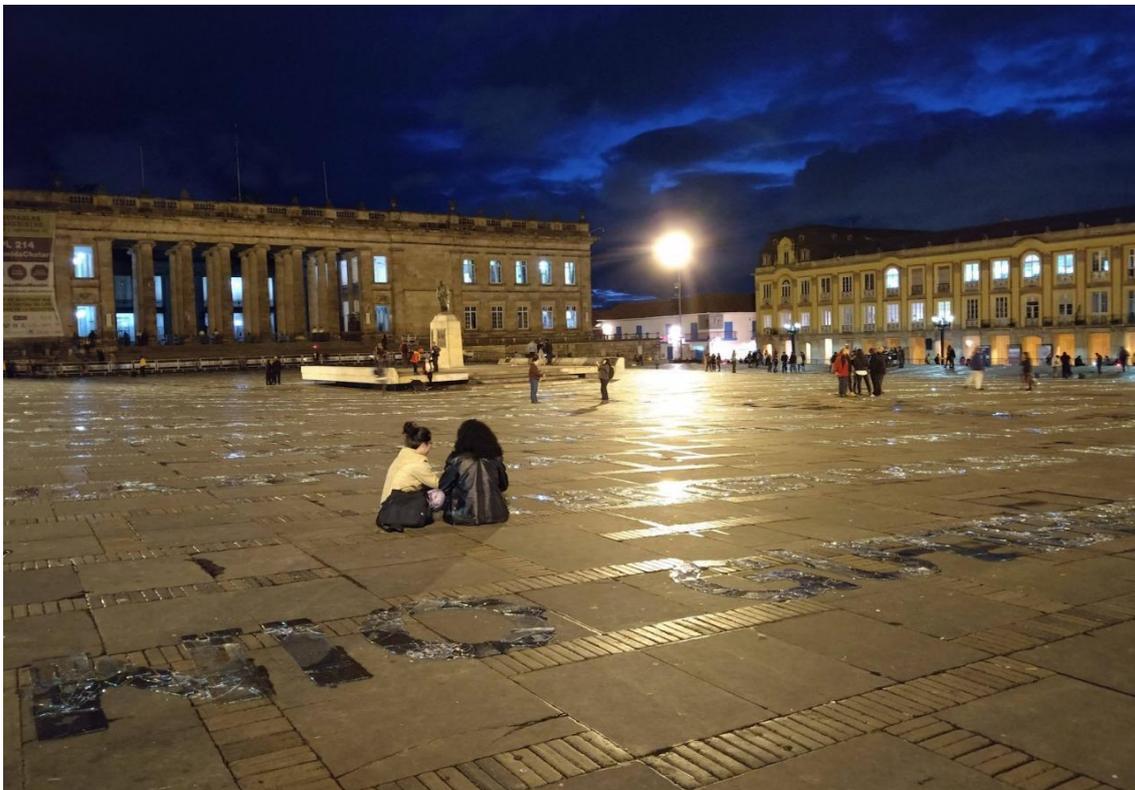


**Foto 17.** Doris Salcedo (izquierda) y líderes y lideresas invitadas en la acción (derecha). Foto: Cristina Vasco

Además, el poema fúnebre con nombres que se leían en dirección norte-sur, tenían de fondo el Capitolio Nacional que se interpone entre la Casa de Nariño (Casa presidencial) y la Plaza de Bolívar, que estaba cerrada a los transeúntes habituales y a los espectadores espontáneos que lograba atraer. Con vallas que cercaban la acción, el lugar se convertía en un gran escenario, abierto para fotógrafos, periodistas, artistas, curadores y políticos de izquierda, derecha, ultraderecha y centro, que se paseaban por la plaza, caminando entre los nombres mientras daban entrevistas o se tomaban fotos. El resto de los espectadores, tal como en el teatro

clásico, respetaban el convenio silencioso de no intervenir en el show, mirando desde las vallas. Solo en la noche, de manera guiada, grupos de 15 personas podían apreciar de cerca los nombres con vidrios en el piso, que reflejaban las luces de la plaza.

La acción que tuvo un cierre a las 9:00 p.m., mostró otro tipo de ritmos, aquellos que alteran el espacio durante un día completo, proponiendo tiempos lineales sincronizados al interior de la acción y ritmos de contemplación e interacción determinados por una sola persona. Además, permitió el trabajo colectivo entre los voluntarios y los líderes de diversas comunidades del país que, reunidos en el considerado centro político de Colombia, tuvieron la oportunidad de plasmar los nombres de otros líderes dentro de un performance teatral colectivo, que organizó como el teatro griego “la relación entre aquellos que ven y lo que ven” (Bleeker en Bal, 2014: 210).



**Foto 18.** Algunos visitantes de la acción Quebrantos, 7:35 p.m. Foto: Cristina Vasco

### 2.3.4 Aquí cabemos todos: 13 de septiembre de 2019

*Derecho a no obedecer*, es un movimiento que tiene presencia en Bogotá, Medellín y Cúcuta, actúa como una plataforma de iniciativas ciudadanas para explorar nuevas formas de participación desde la desobediencia. Esta iniciativa se enfoca en: 1. proponer actos de resistencia ante las normas injustas que sobreponen el bienestar particular sobre el bienestar social; 2. Construir propuestas y movilizaciones para transformar las normas explícitas o tácitas con las que el movimiento está en desacuerdo; 3. Impulsar la *Desobediencia civil*<sup>21</sup>, desafiando las leyes injustas sin huir de las sanciones que implica desobedecerlas; 4. Promover la No violencia. Además, se inspiran en la obra del filósofo colombiano Fernando González, de cuya tesis de grado, el colectivo toma su nombre.



**Foto 19.** Integrantes de Derecho a no obedecer sostienen una pancarta que dice #aquícabemostodos, entre los zapatos de los migrantes venezolanos. 13 de septiembre de 2019 Foto: María Elisa Ramírez Toro.

---

<sup>21</sup> Henry David Thoreau plantea la desobediencia como una de las posibilidades que existen para desafiar las leyes injustas, y con esta forma de resistir ante ellas lograr que sean reformadas o abolidas: “toda máquina produce una fricción, y ésta probablemente no es suficiente para contrarrestar el mal (...) pero cuando la fricción se apodera de la máquina y la opresión y el robo se organizan, les digo, no mantengamos tal máquina por más tiempo. Si la injusticia es parte de la fricción necesaria de la máquina del gobierno, vaya y venga, tal vez la fricción se suavice – ciertamente la máquina se desgasta. Si la injusticia tiene un resorte, una polea, un cable, una manivela exclusivamente para sí, quizá usted pueda considerar si el remedio no es peor que la enfermedad; pero si es de tal naturaleza que le exige a usted ser el agente de injusticia para otro, entonces yo le digo, incumpla la ley. Deje que su vida sea la contra fricción que pare la máquina.” (Thoreau, 2009: 49 - 50)

Con estas premisas, el movimiento de activistas llenó la Plaza de Bolívar de Bogotá durante la temporada de elecciones municipales y departamentales (tiempo lineal), con 500 pares de zapatos de caminantes provenientes de Venezuela, como una manera de protestar ante la creciente xenofobia incitada en las campañas, con estandartes como: "venezolanos sí, pero no así". Esta acción titulada: *Aquí cabemos todos*, hizo un llamado a los candidatos y candidatas para que cesaran los mensajes discriminatorios que promocionan en sus discursos, y para ello cada par de zapatos recolectado era utilizado como recipiente que contenía la experiencia de desplazarse desde Venezuela hasta Colombia.

La intervención intempestiva, que se tomó la plaza el 13 de septiembre de 2019, consistió en la ubicación de nueve hileras de zapatos (tenis, sandalias, tacones, botas, zuecos) que miraban al Capitolio Nacional donde el Congreso de Colombia tiene su sede. Los zapatos, pertenecientes a los llamados "caminantes", fueron recolectados en fundaciones colombianas encargadas de asistir la ola de migrantes venezolanos en el país.



**Foto 20.** Registro de la acción *Aquí cabemos todos*. Foto: AFP

La acción efímera que duró dos horas exhibía zapatos de niños, niñas, jóvenes y adultos, desgastados y viejos, que narraban una historia y "cada una de esas historias cuenta el camino de una persona que tuvo que dejarlo todo para tratar de

cumplir sus sueños en Colombia", tal como lo señala a la AFP (Agence France-  
Presse)<sup>22</sup> Alejandro Daly, coordinador del movimiento Derecho a no obedecer.



**Foto 21.** Instalación artística Zapatos Rojos, en Ciudad de México. 11 enero, 2020. Foto: Xinhua/Francisco  
Cañedo

*Aquí cabemos todos*, se instala como un acontecimiento efímero dentro de la plaza, proponiendo un nuevo ritmo que transforma el espacio, pero a la vez se revela como una capa más de las acciones enfocadas en visibilizar las problemáticas de las minorías y, para ello, utiliza un pequeño gesto que se conecta simbólicamente con otras acciones en distintas ciudades de América Latina: hileras de zapatos. Ejemplo de esto, fueron los cien pares de zapatos de color rosa, colgados por el movimiento Proyecto Vivas en octubre de 2017 en el Centro Histórico de la ciudad de Chihuahua, una intervención que rechazaba los casos de feminicidio en este estado mexicano. También se puede rastrear la instalación callejera *Zapatos rojos* de carácter itinerante, de la mexicana Elina Chauvet, que busca denunciar la violencia de género y los feminicidios. Un proyecto que inició en Ciudad Juárez en 2009 y que se ha

---

<sup>22</sup> Declaración sustraída del portal El Comercio, en la noticia: '*En los zapatos' de un migrante para combatir la xenofobia en Colombia*, del 13 de septiembre de 2019. [https://www.elcomercio.com/app\\_public.php/actualidad/zapatos-migrante-combatir-xenofobia-colombia.html](https://www.elcomercio.com/app_public.php/actualidad/zapatos-migrante-combatir-xenofobia-colombia.html)

replicado más de 400 veces en las plazas principales de varias ciudades de América Latina, Italia, Francia, Alemania y otros países de Europa.

### **2.3.5 Polirritmias en la plaza-escenario**

La diversidad de ritmos analizados en la plaza, nos permiten pensar en la multiplicidad de formas de protesta, en cómo algunas prácticas y símbolos del activismo artístico aparecen absorbidos por los poderes hegemónicos e, incluso, cómo muchas acciones pueden mostrarse como pequeñas formas inacabadas que se enlazan con intervenciones desplegadas en otros tiempos y espacios. En esa medida, las formas son polirrítmicas y apuntan a la diversidad y la diferencia, y desde este punto de vista, la plaza parece revelarse como un espacio que expone y que teatraliza el poder y sus actos. Al respecto, es primordial abordar esos dos aspectos: la multiplicidad de las prácticas y las conexiones que se establecen con una plaza convertida en escenario.

Hacia el final de *Diferencia y Repetición* (2002), Deleuze plantea tres características de la multiplicidad, la primera se relaciona con que no tiene forma perceptible, un significado conceptual ni una función asignable, encontrándose por tanto en un estado de devenir. Esta descripción típicamente deleuziana, aunque abstracta, puede servir para evitar caer en la identidad de grupos, en un cierto universalismo falso como estrategia de la política, lo que nos lleva a decir que es la diferencia, suscitada por las distintas formas, lo que permite el devenir de la multiplicidad en el activismo artístico y, por tanto, su potencia.

Un segundo aspecto planteado por Deleuze es que no hay, en sentido estricto, una autonomía posible, el individualismo parece ser una ilusión o incluso una traba, como es el caso de la acción *Quebrantos* de Doris Salcedo, en el que el *happening* descuida las denuncias colectivas en función de un espectáculo expositivo de la artista, que no se desliga de los criterios del arte contemporáneo. Pese a ello, inscrita dentro de un complejo de acciones diversas, el acto de Salcedo hace posible que lo

que suceda en la plaza no tenga una forma rotulada bajo un criterio individual.

Y, por último, otro aspecto importante para analizar la multiplicidad de ritmos es que los elementos mantienen entre sí una relación de diferenciación, es decir, debe haber conexión y diferenciación entre las acciones, las cuales tienen sus respectivas posiciones pero manteniendo relaciones recíprocas entre sus singularidades, que no son fijas sino que producen flujos y ritmos constantes. Ante este panorama, los ritmos analizados anteriormente devienen en acontecimientos potentes desde sus particularidades, siendo diferentes entre sí pero estableciendo relaciones con otros ritmos y nodos. Adicional, cabe mencionar que la plaza como elemento y espacio de la multiplicidad también es mutable, frágil e inestable, parece una mera concepción de la política pero deviene también como un espacio de lo político, como escenario en el que subyacen y se muestran las diferencias, permitiendo una conexión entre dichos acontecimientos.

Sin embargo, ¿qué implicaciones tiene comprender la plaza como escenario? ¿Qué se teatraliza? ¿Qué se ficciona? Según José A Sánchez, el abandono de la teatralidad en los teatros corresponde con una cierta teatralización de la política, y su respuesta se evidencia en los activismos artísticos, tanto los practicados conscientemente por artistas de formación escénica como los diseñados por ciudadanos y colectivos, para quienes la teatralidad es simplemente un modo de aumentar la eficacia comunicativa de su acción política.

Para Sánchez, en la década de los noventa resurgió

la necesidad de buscar una conciliación, de encontrar vías para permitir la inclusión de lo real en la construcción llamada realidad y liberar al mismo tiempo a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta y, de ese modo, poder intervenir sobre ella (2007: 5).

Esto, por supuesto, implicó el “retorno de lo real”, descrito por Hal Foster en 1996 como un intento por eliminar la disociación entre lo real y la realidad, que se muestra en una práctica artística directamente comprometida en lo político y en lo social.

En ese sentido, se ha hecho eco de un interés por lo real, más allá del signo, lo narrativo, la imagen. De acuerdo con este autor,

no se trata de mostrar la posibilidad de presentar lo real prescindiendo de cualquier construcción, sino de mostrar que la incorporación de la composición formal o incluso de la ficción al tratamiento visual y narrativo de lo efectivo, (que) no tiene porqué acabar ocultándolo (Sánchez, 2007: 5).

La plaza como escenario, permite experimentar el hecho teatral del poder hegemónico, de la política, de lo político como actos teatrales, incluyen el trabajo colectivo y la noción de acontecimiento teatral desde el hacer, actuar y desempeñarse (performar) en el espacio. El *hacer* como producir un acontecimiento, la transformación de un estado en otro (humano y no humano). *Actuar*, como una intención que puede ser consciente e irreflexiva, en el que un “yo” que actúa obra acontecimientos por medio del movimiento. *Desempeñar o performar*, atañe tanto al afecto de actuar y hacer, pero conlleva situar a un otro en sentido de reconocimiento social, un “tu” que debe ser producido de nuevo en su posibilidad de respuesta (Bal, 2014).

Así, en la plaza se invoca el acto teatral desde la multiplicidad, desde lo real y la realidad, como construcción y ficción; se apela a hacer *zoom* a lo palpable, a lo cotidiano; se presentan acciones y prácticas que funcionan como actos, es decir, como acontecimientos actualizados, en el que el espectador es invitado a observar, colaborar e interpretarse a sí mismo y al otro; encarna lo literal de la potencia creativa aun cuando es espacio ficcional fundido en el espacio político.

## **2.4 Emergencia del espacio político**

Por un lado, un espacio socioeconómico conformado por una lucha inmemorial entre “los poderosos” y “los pobres” se presentaba como el campo de constantes victorias de los ricos y de la policía; pero también como el reino de la falsedad (aquí no se dice ninguna verdad, excepto

susurrando y entre los campesinos [activistas y manifestantes] mismos: “Agora a gente sabe, mas noa pode dizer alto” [Ahora lo sabemos pero no podemos decirlo en voz alta]). En este espacio, los fuertes siempre ganan y las palabras siempre engañan.

Michel de Certeau, *La pratique du quotidien*

Luego de observar la pluralidad de ritmos, formas y prácticas de movimientos sociales, artistas y colectivos de activismo artístico y grupos que mezclan intereses religiosos y políticos en la Plaza de Bolívar de Bogotá, la fija y aparente única idea de que la plaza es el epicentro del poder y fin último de las acciones simbólicas de resistencia, se ve teñida por una difusa capa de tramas de acontecimientos, rutas, eventos, que evidencian que las diversas luchas y causas no comienzan o terminan allí. Para el caso de las acciones de activismo artístico, el objetivo de estos movimientos sociales y artísticos no es emplazar sus dinámicas de manera permanente o tomarse el lugar, incluso para modificarlo considerablemente en sus estructuras físicas; la forma en la que se relacionan los artivistas - entendidos estos como aquellos colectivos que no tienen conexiones con sectores políticos, religiosos, académicos ni instituciones artísticas-, con las plazas es conveniente y cíclica, la convierten en un nodo de visibilidad potente, para entablar un juego agónico por el poder, que no se agota en la práctica artística, la manifestación, el acto de duelo o memoria.

Si bien, la premisa de que el poder se materializa en el espacio se mantiene como una constante, el activismo artístico en concordancia con otras movilizaciones postsocialistas no focaliza su accionar en la dominación de un lugar -poder-, sino que usa el espacio -la plaza- como escenario de disputa, instigación y concentración creativa -no de copia-. Es por esta razón, que lo que ocurre en la Plaza de Bolívar no se agota en el lugar, sino que surge y deviene en espacios, cuerpos, objetos y otras acciones que transitan de lo local a lo global, y viceversa, y que son difíciles de comprender y seguir si se pierden de vista los ritmos, ciclos o recorridos posibles.

La invención constante de las formas de activismo artístico no puede ser

analizada, por tanto, como una solidificación de acciones o una fórmula, que se pone en práctica en una u otra plaza pública, incluso cuando parecen repetirse incesantemente sin un aparente cambio: performances, conmemoraciones, actos simbólicos. Estas prácticas, funcionan como actos -acontecimientos en sentido Deleuzeano-, y son móviles, múltiples y exigen la actualización a partir de la diferencia y la heterogeneidad, en función de esquivar los dispositivos de coerción que el Estado pone en marcha para paliar los daños institucionales al poder hegemónico, tanto en la plaza -con arquitectura, fuerza policial, señalización- como por medio de leyes, normativas, dominación moral, psicológica y social.

Lo que emerge en esta relación activismo artístico - Plaza de Bolívar, no es solo un prolífero escenario de acontecimientos artísticos, o una somera disputa por el poder y el control estatal, sino un espacio político. Un espacio que se distancia de la absorbente visión de las instituciones y emplazamientos de la política, con su poder hegemónico, y se abre a la pregunta por otros mundos posibles, desde la comprensión del poder de creación, la participación de diversos sujetos, la modificando desde las prácticas -resistencias-, de la triada Lefebvriana en la que estamos inmersos: espacio percibido, concebido y vivido.

Para ello, se hace preciso comprender que “el concepto de espacio es y siempre ha sido, esencialmente político y saturado de una red compleja de relaciones de poder/saber que se expresan en paisajes materiales y discursivos de dominación y resistencia” (Oslender, 1999: 1), pero que como sistemas sociales, con estructuras y actividades localizadas, han sido creados por los mismos seres humanos, dejando en evidencia, a la vez, cómo los agentes sociales tienen la capacidad para modificar las estructuras de dominación y negación que crean o alimentan (Giddens, en Oslender, 1999).

Las prácticas sociales pueden, por tanto, reproducir o resistir las estructuras de poder materializadas en el espacio, pero requieren una comprensión de este como un elemento formado y modelado -en la historia y la naturaleza- como un producto político e ideológico (Lefebvre, 1976: 31). En ese sentido, las experiencias y acciones colectivas en la vivencia del espacio -que van más allá de los partidos políticos-

pueden analizarse desde el Paradigma de la Identidad Colectiva (PIC) que, según Oslender, pueden entenderse como “múltiples formas en que los actores sociales crean y forman sus identidades y defienden sus solidaridades. [...] los actores no son definidos por sus objetivos inmediatos, sino por las relaciones sociales y las del poder dentro de las cuales están situados” (1999: 6).

En esa medida, la plaza, la calle, se muestran de manera contundente como espacios públicos cuando se instala el poder hegemónico o cuando diversos grupos captan estrategias simbólicas y las usan como dinámicas coercitivas<sup>23</sup>; pero también emergen como espacios políticos -a diferencia de otros lugares-, por su continua aproximación con la resistencia, luchas sociales, marchas y acontecimientos del activismo artístico. Tal como lo analiza Lefebvre, estos espacios son productos similares al cuerpo humano, convertidos en lugares de resistencia, con “capacidad corporal de producir espacio y devolver el poder a la vida cotidiana. El espacio entonces no es directamente impuesto sobre el cuerpo, no es concebido en forma pasiva, sino activamente percibido por actores sociales, capaces y conscientes” (Lefebvre en Oslender, 1999). Conscientes de que el espacio es una producción derivada de las relaciones de poder -a los múltiples poderes- y como tal a las resistencias y a la continua creación.

En ese sentido, pensar el espacio político involucra la relación dialógica que guardan entre sí poder y resistencia, como términos complementarios y antagonistas (Morin, 2000), coexistiendo e incluso potenciándose mutuamente. Ahora bien, según Foucault (2008) la resistencia no es reactiva o negativa, sino un proceso de creación y de transformación permanente. Para este autor la resistencia no es la imagen invertida del poder, pero es, como el poder, “tan inventiva, tan móvil, tan productiva como él. Es preciso que como el poder se organice, se coagule y se cimiente. Que vaya de abajo arriba, como él, y se distribuya estratégicamente” (Foucault, 1994: 162). En esta medida, en el momento mismo en el que se da una relación de poder

---

<sup>23</sup> Un ejemplo de ello se puede encontrar con la marcha por la vida del 4 de mayo de 2019, analizada en el apartado: 2.3.2

existe la posibilidad de la resistencia, y ambos -poder y resistencia- de manera correlativa no existen más que como actos, despliegues de fuerza, lucha, guerras, creación y cambio.

Así, desde esta lógica, si bien “el Estado tiene y pide el consenso, pero también lo ‘educa’” (Gramsci, 1981: 47) -por medio de la producción de espacios, discursos, adiestramiento de cuerpos, la no acción e incluso la reapropiación de los símbolos de resistencia, entre otras prácticas-, la hegemonía del poder no es definitiva, pues con frecuencia está en permanente disputa entre actores que crean y reestructuran alianzas, las cuales son inestables o pueden entrar en fases de reorganización y reacomodo radical. Estas multiplicidades sociales, que Gramsci organizó en 1795 bajo una lógica binaria, reduciendo las relaciones de poder a dos alternativas opuestas y excluyentes -hegemonía y contrahegemonía-, son vistas por Foucault como una coexistencia transformadora. Respecto a ello, Pilar Calveiro comenta que la categorización hegemonía - contrahegemonía de Gramsci dificulta el reconocimiento de posiciones intermedias o poli ambivalentes, e incluso entorpece la observación de cómo “elementos ideológicos o bien prácticas políticas o simbólicas articuladas a las luchas contrahegemónicas, puedan ser posteriormente capturadas por los aparatos hegemónicos y visceversa” (Calveiro, 2018: 4). Para esta politóloga argentina se debe tener cuidado con esos bloques de consenso, que pueden desconocer la potencia de fuerzas “débiles”, silenciosas o poco visibles, y su capacidad para crear espacios de poder y resistencia.

El llamado de Calveiro es a comprender que puede haber distintas formas de contrahegemonía que se articulan, superponen o excluyen mutuamente, abriendo con ello la estrecha visión de que la contrahegemonía no se reduce a la lucha política institucional que desea el poder, sino que se expande a partir de resistencias mínimas, muchas veces ignoradas. El panorama, por tanto, es más grande: “no hay un lugar del poder y otro del no poder. No hay unos que ‘tienen’ poder y otros que carecen del mismo, sino relaciones asimétricas que se sostienen en beneficio de una de las partes y que se entrelazan para configurar redes complejas y no binarias” (2018: 2).

En ese sentido, existen redes de poder que requieren del consenso, pero escapan al juego binario hegemónico - contrahegemónico, amigo - enemigo, ya que “no se opone(n) a nada, no (son) semejante(s) ni asimilable(s) a nada”; se manifiestan a través de la figura libre de la diferencia y con ello no niegan la idea de oposición o conflicto, sino que se instalan en la variación, en la diferencia y en la idea de que otros mundos son posibles. Estas prácticas minoritarias, como el activismo artístico, están enfocadas en realidades diferentes, en la experimentación y participación colectiva, teniendo como estrategia la “coordinación universal” en miras de pensar el poder y la resistencia en plural, como una multiplicidad de formas, vivencias y diferencias inagotables (Lazzarato, 2005).

El poder, o los poderes en plural, para Foucault o Deleuze no son una posesión, en el sentido en que pertenecen o se encuentran en un lugar determinado de manera condensada, sino que circulan de manera desigual, formando nodos de mayor o menor concentración. Por ello, no es posible encontrar un lugar de acumulación infinita, ni tampoco formas que permanezcan intactas, respecto a fugas o concentraciones de poderes distintos -resistencias- que pueden socavar, dislocar y disminuir las redes hegemónicas de poder. Así, no existe un único poder, ni tampoco formas de poder que no se enfrenten a un despliegue de fuerzas inversas, las cuales -no siempre opuestas: contrapoder- tienen sentidos diferentes y desplazamientos múltiples, que movilizan y hacen tambalear la aparente unidad e igualdad del poder hegemónico, en el que se erigen los espacios de la política.

A diferencia de los espacios institucionalizados (de los espacios concebidos y derivados de una lógica de saberes racionales y técnicos; vinculados al poder dominante y con representaciones normalizadas y naturalizadas), Lefebvre sitúa las resistencias en los espacios vividos, por su visión particular, que cuestiona las formas de percibir y evocar el mundo. Allí, en estos espacios, como la plaza, la calle, articulados con las vidas cotidianas y saturados de dinámicas simbólicas, las prácticas de resistencia tienen su lugar. Los colectivos de los artistas reconocen las estructuras que producen representaciones dominantes en el espacio, observan sus reproducciones y son capaces de subvertir estas mismas estructuras, creando

un “espacio diferencial”, un “espacio de resistencia” (Harvey en Oslender, 1999: 10).

Las resistencias dentro del activismo artístico -a diferencia de los grupos que copian acciones para potenciar el poder hegemónico-, operan en procesos de largo plazo y ocurren en las esferas de lo cotidiano principalmente, poniendo la cara en los momentos y lugares en que lo social se construye políticamente, como acción y participación diferencial. Para ello, realizan prácticas diversas de producción artística, discursiva y material. Operan espacial y simbólicamente desde la periferia, tienen una movilidad polirrítmica y estratégica, y su solo movimiento está modificando las relaciones de poder en el espacio. Para Calveiro, “la constante modificación dificulta su captura y su persistencia -incluso la supervivencia misma-, desgastando a las redes hegemónicas y obligándolas a distintos esfuerzos para detectarlas primero y neutralizarlas después” (1999: 6).

Las condiciones de movilidad, dispersión y permanente confluencia entre el poder y la resistencia en la Plaza de Bolívar hacen que sea sesgado e incluso miope concluir que la emergencia de la condición de lo político en el espacio tiene fronteras y se ciñe al espacio físico. Si bien, la plaza es una materialización fría y calculada del poder hegemónico -la política-, se convierte en un nodo rizomático del espacio político, en la medida en que es incesantemente permeada por prácticas sociales esencialmente agónicas de resistencia. Hecho que no le es ajeno a las luchas sociales, cuando son absorbidas por el Estado.

Para comprender esta diferencia entre política y político, es apropiado separar el concepto de “espacio político”, con la concepción de los “espacios de la política”. En palabras de Chantal Mouffe, *la política* “consiste en domesticar la hostilidad y tratar de difundir los antagonismos potenciales que existen entre las relaciones humanas” (1995: 263). Mientras que *lo político* es “la dimensión del antagonismo [la resistencia] que es inherente a todas las sociedades humanas” (1995, 262). Por tanto, la Plaza tal como se observó en el ejercicio genealógico es un espacio de la política, un lugar planeado y adecuado, como dispositivo de poder, donde se pone en marcha el arsenal ideológico del gobierno, pero donde también operan subterráneamente, como un complot, otras formas creativas de protesta.

En ese sentido, cabe resaltar un aspecto fundamental del espacio político, y es el control de la incertidumbre, que tensiona las acciones del poder hegemónico y las resistencias, en la medida en que se desea incrementar la del oponente – adversario y reducir la propia; lo que hace que la transparencia y el ejercicio del poder sean excluyentes, según Michel Crozier (1990). Al parecer, el espacio político tiene una cara oculta, ilegítima e ilegal, pues la “frontalidad” del poder es solo una de sus facetas (Calveiro, 1999: 4). Por lo cual, se hace importante investigar aquello que no es abierto o evidente, esa especie de complot en las formas de resistencia -en este caso del activismo artístico- y en las formas de poder institucional que se cuecen tanto para el poder como para la resistencia, en otros nodos, distantes pero conectados con la plaza.

Para Foucault, estos lados oscuros que no se develan en los espacios políticos, pero que son constitutivos, “son las extremidades del poder, sus confines últimos, allí donde se hace capilar, de asirlo en sus formas e instituciones, más regionales, más locales (...) donde está en relación directa e inmediata con lo que provisionalmente podemos llamar su objeto, su blanco” (1992: 143). En el caso de Deleuze, se trata de las llamadas zonas de potencia, allí donde se ejerce institucional y abiertamente el poder; allí donde se está en disputa, son zonas de indiscernibilidad; y allí donde se tropieza con puntos ciegos, son zonas de impotencia (1988: 203).

Al respecto, en los distintos ritmos y manifestaciones revisadas, se evidencian puntos ciegos que tienen que ver, por un lado, con grados de afectación espacial y política que van más allá de las prácticas institucionales y los discursos materializados en la Plaza. Y, asimismo, en el activismo artístico se rastrean procesos conectados por recorridos, objetos, símbolos, iniciativas que son ejecutadas en otras ciudades a nivel nacional e internacional, incluso las redes sociales sirven como articuladores y promotores en la fase previa, en el durante y en la fase posterior de cada acción. Pero el accionar aparece y desaparece de forma aleatoria y cíclica, responde a estrategias de supervivencia o marginalidad, que encierran una indescifrable potencia de creación propia y autónoma difícil de seguir.

En este sentido, el espacio político que se ve emerger en la Plaza de Bolívar de

Bogotá, con la confrontación “directa” entre el activismo y el poder hegemónico, no habla de formas develadas; al contrario, evidencia la complejidad de las espacialidades del activismo artístico -en su potencia creativa y de variación- y la complejidad de acciones coercitivas, totalizantes y unificadoras del Estado. Pero para ambos casos, comprende el espacio como un elemento material del poder, un constructo social, en tensión, que es modificado desde la vivencia, el movimiento y la práctica.

## **2.5 Conclusiones**

Las acciones y eventos aquí mencionados, que se presentan en la Plaza de Bolívar, no solo se extienden, impactan, inician, finalizan o se copian de otros lugares, sino que sirven para actualizar luchas y movimientos en otros espacios y tiempos. Las prácticas del activismo artístico están marcadas por dinámicas de planeación y ejecución en la que conspiran diversos intereses políticos, artísticos, comunitarios, afectivos e ideológicos; incluso parecen responder a un cierto complot que emerge como acontecimiento y que deviene en transformaciones espaciales, temporales y rítmicas. Tal como hemos visto hasta el momento, estas prácticas responden a ciertas cartografías de afinidad y contagio, son situaciones, fenómenos, actos políticos afines a múltiples problemáticas y demandas sociales, que parecen contagiarse en sus formas, para ser expuestas y/o teatralizadas en una plaza, cualquier plaza, una plaza semejante a otras plazas, “cualquier lugar”, la calle. En ese sentido, el poder del Estado, el poder hegemónico donde prima la igualdad, presupone una plaza, un lugar controlado, una espacialidad de la política, una elevación por encima de, y "lo más elevado sólo domina propiamente según el valor militar indicado, por ejemplo por la 'gran torre': desde un alto es más fácil vigilar y atacar a lo que se presenta más abajo" (Nancy, 2002: 122). Sin embargo, antes - como en la plaza- la altura contaba, ahora casi no; empero lo que se eleva funda formas, pero estas estructuras físicas y simbólicas permanecen susceptibles a los

espacios políticos, a los movimientos sísmicos, subterráneos, que se mueven como ondas de energía generando fisuras casi imperceptibles, magnetismos telúricos, arrugas, migraciones, deslizamientos, pliegues.

Algunas veces -como lo vimos en la Marcha por la vida, el lanzamiento de Activista o la acción Quebrantos-, las estructuras políticas fijas usan las mismas estrategias que salen a la superficie, pueden parecer alteraciones espaciales pero solo son formas de contención, copias, calcos -en sentido deleuziano- una reproducción que remite a un original, es una acción prefabricada que intenta imitar al mapa, la cartografía y el rizoma<sup>24</sup>. Lo que surge como distinto, pide movimiento, diferencia, conexión, cambios rítmicos, teatralidad y multiplicidad de relaciones que generan redes. Y para analizar estas dinámicas, miraremos la plaza como un nodo, acercándonos en el siguiente capítulo a las espacialidades del activismo artístico en América Latina, desde una comprensión más amplia, rizomática y sísmica, que afecta y contagia, configurando cartografías, redes de complot y creativas tramas de protesta.

---

<sup>24</sup> En *Mil Mesetas* (1988), Deleuze y Guattari conciben el rizoma como mapa, que no responde a un modelo estructural o generativo. El rizoma es mapa y no calco, porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real, mientras que el calco, reproduce, construye un sistema cerrado sobre sí mismo. El mapa como la cartografía y el rizoma es “abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social” (Raffin, 2008: 26). En consecuencia, son asuntos del performance, prácticas, que apuntan a las opciones políticas como entradas y salidas ante callejones sin salida que se viven políticamente, es decir, con toda la fuerza del deseo.

### 3. ESPACIALIDADES DEL ACTIVISMO ARTÍSTICO EN AMÉRICA LATINA

#### 3.1. Movimientos sísmicos: réplicas, fallas y ondas

Sí, yo creo que existe un pueblo múltiple, un pueblo de mutantes, un pueblo de potencialidades que aparece y desaparece, que se encarna en hechos sociales, en hechos literarios, en hechos musicales. (...) Pienso que estamos en un período de productividad, de proliferación, de creación, de revoluciones absolutamente fabulosas desde el punto de vista de la emergencia de un pueblo. Es la revolución molecular: no es una consigna, un programa, es algo que siento, que vivo, en algunos encuentros, en algunas instituciones, en los afectos, y también a través de algunas reflexiones.

(Así se refirió Guattari sobre aquello que entrevéa en Brasil en 1982).

(Guattari y Rolnik, 2006: 15)

La psicoanalista, curadora y crítica cultural Suely Rolnik, fue detenida en 1970 por las fuerzas militares de la dictadura en Brasil, mientras estudiaba ciencias políticas. Al recobrar la libertad, se exilió en Europa radicándose en París donde conoció a Felix Guattari y con quien viajaría en 1982 por cinco ciudades brasileñas, para analizar los procesos disruptivos en este país. Este hecho, como anécdota histórica que dio lugar años más tarde a la coproducción del texto “Micropolítica. Cartografías del deseo” (1986), se puede analizar, también, desde las dinámicas de *contagio* y *afinidad* que se dieron y se dan en América Latina entre creadores de distintas áreas, y que constituye, entre otros desplazamientos, uno de los fenómenos más relevantes en la producción de las espacialidades del activismo artístico en el continente.

Las afinidades, contagios e imágenes sísmicas, son categorías propuestas por la Red de Conceptualismos del Sur (RcS), para analizar una cartografía mudable y necesariamente incompleta (compuesta por prácticas creativas, tácticas de contrainformación, la invención de espacios de encuentro *underground*, la gestación

de sociabilidades alternativas, la visibilización de sexualidades disidentes, entre otras potencias); complejidades que se acogen y actualizan en esta investigación -a la luz de los estudios socioespaciales- como herramientas para descubrir una lógica de clandestinidad, con desplazamientos subterráneos, ritmos, réplicas<sup>25</sup> y movimientos sísmicos<sup>26</sup> provocados por el activismo artístico, como respuesta a territorios fragmentados por tensiones políticas.

En ese sentido, no podría decirse que estos desplazamientos de información, que estas contaminaciones, proximidades y confrontaciones entre diversos artistas, líderes sociales y militantes, se dieron, en primera instancia, en un intento por construir una red de creación y resistencia; fueron, más bien, un revulsivo que permitió la invención del Arte correo<sup>27</sup> y de una serie de intersecciones secretas más allá de las fronteras nacionales. Estas conexiones inesperadas que articularon un vocabulario común de las prácticas, así como unas intenciones, experiencias y geografías, se pueden rastrear y traducir como fenómenos geológicos que servirán aquí para analizar los movimientos sísmicos y las estrategias asísmicas<sup>28</sup> derivadas con y en contra del activismo artístico en América Latina.

El carácter socioespacial de los acontecimientos del artivismo, que contempla la reproducción de acciones a partir de afinidades y contagios, se presenta en el

---

<sup>25</sup> Son movimientos sísmicos que ocurren en la misma región en donde hubo un temblor más grande. Por definición, son de magnitud menor y ocurren después del evento principal. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Enjambre\\_s%C3%ADsmico](https://es.wikipedia.org/wiki/Enjambre_s%C3%ADsmico)

<sup>26</sup> Sísmico/ sismo: Corresponde a una liberación de energía por medio de ondas mecánicas (acciones/prácticas) que viajan a través de distintos medios (técnicas/ símbolos/ creaciones). Fuente: [https://rsn.ucr.ac.cr/documentos/educativos/sismologia/3669-que-es-un-sismo#:~:text=Un%20terremoto%20es%20la%20vibraci%C3%B3n,hipocentro\)%20en%20forma%20de%20ondas](https://rsn.ucr.ac.cr/documentos/educativos/sismologia/3669-que-es-un-sismo#:~:text=Un%20terremoto%20es%20la%20vibraci%C3%B3n,hipocentro)%20en%20forma%20de%20ondas)

<sup>27</sup> Arte Correo o Arte Postal es una serie de creaciones co-producidas por diferentes artistas, quienes intercambian imágenes, cartas, postales y afiches, haciendo uso de los servicios postales. Durante el lapso de las dictaduras en países de América Latina, el Arte correo se volcó a la denuncia y la explicitación de la situación local hacia un contexto internacional, esto a partir de la difusión masiva de sellos de correos, fotocopias y afiches que artistas en otras partes del mundo, recibían para ser reproducidos, publicados y exhibidos.

<sup>28</sup> Asísmico: Por analogía con el fenómeno geológico, se trata del lugar donde no se producen alteraciones espaciales o/y políticas o dinámicas creadas para que no presenten movimientos telúricos (acciones de resistencia e intervenciones)

contexto latinoamericano -desde esta tesis- como un *enjambre sísmico*<sup>29</sup>, un terreno movedizo, inestable, producto de movimientos que alteran las relaciones de poder. Así, al observar cómo los colectivos artísticos y sociales se reúnen en espacios subterráneos y accionan clandestinamente produciendo repentinas alteraciones en las plazas y calles, es inevitable usar la metáfora sísmica para exponer cómo los espacios de la resistencia son producidos por acciones que aparecen en la superficie como temblores, produciendo choques en placas tectónicas<sup>30</sup> (poderes en tensión) y réplicas de diversa magnitud e intensidad en otros lugares.

Si apelamos a las metáforas de afinidad y contagio -de la RcS-, e intentamos traducirlas en clave geográfica y geológica, se puede determinar que cuando se produce una acción del activismo, a manera de acontecimiento sísmico, las dinámicas sociopolíticas parecen tambalear ante un movimiento que produce réplicas en otros espacios e incluso en otros tiempos. Estas réplicas pueden rastrearse desde complejas e inusuales afinidades que actúan como una serie de vínculos u ondas<sup>31</sup> de perturbación no consensuadas, se trata de tácticas y estrategias de resistencia y complot, que emergen en diferentes lugares del continente como consecuencia de represiones políticas, religiosas, económicas y misóginas similares; problemáticas que ayudaron y ayudan a disolver la concepción convencional del territorio<sup>32</sup>. Y, por otro lado, se observan movimientos subterráneos, imperceptibles y silenciosos en su inicio, que pueden catalogarse como contagios, vínculos producidos por contaminaciones directas y desplazamientos concretos, que surgen de invitaciones a eventos, intercambios y viajes, desplazamientos forzados, exilios producidos por la represión; fenómenos que permiten la transferencia de

---

<sup>29</sup> Serie de temblores que no están asociados con ningún terremoto mayor, son acciones y prácticas múltiples que potencian la variación y la transformación constante del orden establecido. Fuente: <http://www.sismologia.cl/links/glosario.html>

<sup>30</sup> Las placas tectónicas se tomarán en esta investigación como bloques de poder en tensión que chocan en zonas de convergencia y se separan en zonas de divergencia.

<sup>31</sup> Propagación de una perturbación a través de un medio con transporte de energía, pero no de materia, es decir, que acciones aparecen en otros lugares pero producidas por otras personas.

<sup>32</sup> Entendido el territorio como una construcción espacial derivada de la política, que se delimita por normativas, leyes y fronteras, las cuales no impiden para este caso la circulación de acciones del activismo artístico ni sus réplicas y actualizaciones en otros tiempos.

saberes y prácticas, la creación de redes y la réplica de movimientos disonantes en las placas tectónicas (política/ político, represión/ resistencia).

En ese sentido, las afinidades y contagios como réplicas de movimientos subterráneos que tuvieron epicentro en otros lugares no son excluyentes entre sí, ni metáforas socioespaciales o geológicas caducas; por el contrario, son

“conceptos flexibles que pueden servir como los índices preliminares de una cartografía inestable. Un diagrama que intenta imaginar más allá de la localización e identificación fijas (la taxonomía tradicional), para *pensar* los flujos y los devenires como las zonas donde ocurrieron los trastocamientos y los quiebres (estéticos y políticos) más radicales” (Longoni, 2015: s.p).

Asimismo, cabe resaltar que las prácticas del artivismo, que construyen y remueven ciertas constelaciones políticas y espaciales, se hacen visibles a partir de acontecimientos sísmicos, que como temblores inesperados rompen las formas (acciones de guerrilla o acciones relámpago). También pueden constituirse como telesismos<sup>33</sup>, en la medida que sus réplicas se registran en lugares aparentemente desconectados (acciones o performances virales) o, por el contrario, pueden evidenciar la necesidad de inmiscuirse en análisis temporales geomorfológicos<sup>34</sup>, puesto que son acontecimientos atribuibles a movimientos ocurridos en el pasado. Así, el tiempo al igual que el espacio es un elemento inacabado, que incide en la intensidad y magnitud de los enjambres sísmicos del presente, por medio de signos actualizados, ritmos repetitivos y rituales sostenidos que interrumpen la normalidad implantada, como se observa con las rondas de las Madres de la Plaza de Mayo, todos los jueves en Buenos Aires.

No obstante, es oportuno resaltar que, si bien existen identificables regiones y prácticas sísmicas, las estrategias asísmicas se activan y potencian en la medida en

---

<sup>33</sup> Es todo evento sísmico distante en la latitud o longitud del punto de observación, epicentro, lo cual se puede comprender como acciones que trascienden la escala local y que, a través de medios virtuales, generan réplicas en contexto aparentemente inconexos.

<sup>34</sup> La geomorfología se ocupa de detectar anomalías en las formas de la superficie terrestre (cambios socioespaciales), atribuibles a la acción de terremotos (prácticas/ intervenciones) dados en el pasado.

que se develan los tipos de movimientos sísmicos y la magnitud de los impactos y deconstrucciones que estos pueden generar. Así, la fuerza policial; las normas y regulaciones políticas, sociales y morales; la planeación de lugares físicos y de ciertos emplazamientos públicos; la represión física; la moralización de la violencia; la promoción de ciertas ideologías y discursos estatales: funcionan como programas para contrarrestar las consecuencias sísmicas, alertar a tiempo sobre una posible réplica o simplemente impedir que dichas alteraciones se presenten.

Intentar develar las espacialidades del activismo artístico en América Latina, como fuertes analogías geológicas, implica, por tanto, ver las réplicas: afinidades y contagios, los lugares físicos donde aparentemente ocurre todo -epicentros<sup>35</sup>- o no ocurre nada, ver sus tiempos y sus ritmos, y ver más allá de lo visible: ver las trazas subterráneas, las ondas, las fallas<sup>36</sup>, los movimientos sísmicos y las estrategias asísmicas que dichas acciones implican en los lugares elegidos, pero también en otros lugares. Por supuesto, entraña una metodología de la espera, la espera a que emerjan de lugares clandestinos, la espera a que las acciones transiten por otros espacios virtuales y físicos, la espera a que el espacio político acontezca y que, en términos de Derrida, los acontecimientos sísmicos hagan temblar.

Incluso si creemos saber lo que va a suceder, el nuevo instante, el acontecimiento de esta llegada permanece virgen, aún inaccesible, en el fondo, invivible. En la repetición de lo que permanece impredecible, al principio temblamos por no saber de dónde ha venido ya el golpe, desde dónde fue dado (el buen o mal golpe, a veces el bueno al igual que el malo) y de no saber, un secreto duplicado, y de no saber si va a continuar, recomenzar, insistir, repetirse: si, cómo, dónde, cuándo. (Derrida, 2009: 29)

Lo que sucede en estas espacialidades, sucede imprevisiblemente, pero sucede de múltiples formas que llevan a lo nuevo, a lo diferente y a la creación de

---

<sup>35</sup> Lugar físico situado (parque, plaza, calle) donde se originan las ondas sísmicas y donde se siente con mayor intensidad las consecuencias de una acción artivista.

<sup>36</sup> Es la superficie de contacto entre dos bloques o poderes en tensión, que se desplazan en forma diferencial uno con respecto al otro.

variaciones que van más allá de la oposición y la co-producción, pues como latentes mundos posibles “no se opone(n) a nada, no (son) semejante(s) ni asimilable(s) a nada” (Tarde en Lazzarato, 2005: s.p.). Aquí no hay medición, mediación, síntesis o reconciliación, sino pura obstinación en la diferenciación, puro movimiento. En este sentido, estas espacialidades de la resistencia se abren a la acción como experimentación inestable y movediza, lo que significa “ya no apuntar hacia la representación, sino practicar la experimentación. No imaginar utopías, planes por venir, sino construir (o destruir) un presente inventando y practicando un constructivismo radical” (Lazzarato, 2005: s.p.).

En franca resonancia con este panorama de movimientos sísmicos, en el que confluyen múltiples epicentros y réplicas insospechadas, se hace necesario trazar una cartografía que bosqueje cómo se han construido las espacialidades del activismo artístico en América Latina. Un mapeo, de por sí, inestable e incompleto, en el cual situar los acontecimientos, las réplicas, las ondas, las contaminaciones y las múltiples diferencias que han producido otras diferencias. Para ello, a continuación se han seleccionado una serie de prácticas y colectivos encargados desde los años ochenta, de construir, deconstruir y de sentar otras bases para futuras consignas, deviniendo en un complejo enjambre sísmico, un mapa de confrontaciones que parten de múltiples causas y diversos sitios. Un ejercicio que toma como epicentro las prácticas, para eludir en lo posible, tanto un orden convencional de territorios nacionales, como una estructura temporal cronológica.

### **3.2. Recuento rizomático de temblores: devenires y palimpsestos**

Una historia no tiene principio ni fin: arbitrariamente, uno elige ese momento de experiencia desde el cual mirar hacia atrás o desde el cual mirar hacia adelante. (Greene, 2019: 13)

Básicamente el modelo rizomático propuesto por Deleuze y Guattari (1988), se puede describir como fibrillas subterráneas que difieren de una raíz. El rizoma - término derivado de la biología-, en vez de aferrarse a la profundidad de la tierra de manera vertical, crece móvil, horizontal, múltiple, anti jerárquico y anti genealógico. Se contrapone al concepto de árbol, pues más que depender de una sola raíz, se expande indefinidamente tanto como el espacio y el tiempo se lo permiten. A manera de apuesta rizomática, los acontecimientos del activismo artístico emergen de la multiplicidad de creación y no se agotan en el ejercicio performativo, en la intervención espacial, en las conexiones con otros colectivos y artistas, en las rupturas estatales, policiales y espaciales, ni tampoco se agotan en las mutaciones socioespaciales que, como actualizaciones, surgen con otras personas, tiempos y lugares.

Para el presente estudio, comprender la espacialidad del activismo artístico implicó una cartografía, un mapa de enjambres sísmicos que, a manera de guía, plantea una red de prácticas, epicentros, intensidades, símbolos, trazas subterráneas, fallas, ondas y réplicas. Esta cartografía desobedece a la idea de inventario, configurándose múltiple, arbitraria, azarosa, desjerarquizada. Resalta el espacio como complot, como estrategia de creación anónima en la que las plazas como nodos geográficos y políticos conectan símbolos y acciones en América Latina.

El primer nodo o epicentro, se relaciona con la Plaza de Bolívar de Bogotá durante los años ochenta, cuando tuvieron continuidad en América Latina algunas modalidades de acción y retóricas setentistas. El caso más evidente son las acciones de guerrilla, que pervivieron en distintos países de la región de maneras diferentes. En Nicaragua existió la Revolución sandinista, en El Salvador el Frente Farabundo Martí, en Chile el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, en Perú Sendero Luminoso y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y en Colombia el Movimiento 19 (M-19). Algunos de estos grupos, considerados por la Red de Conceptualismo del Sur (RcS) como creadores de acciones de guerrilla, es decir, de acciones simbólicas militantes, se desligan del debate público sobre la violencia, poniendo en duda la

“teoría de los dos demonios”, cuyas formulaciones aparecieron en Argentina luego de la dictadura y se contagiaron silenciosamente en otros países de América Latina.

La “teoría de los dos demonios” equipara moralmente la violencia ejercida por el terrorismo de Estado con las de las organizaciones y movimientos guerrilleros sesentistas; adjudica la responsabilidad causal en la izquierda sobre el origen de la violencia; compensa de forma simétrica el uso de las fuerzas y métodos; implementa la justificación de la acción/reacción (Guerrilla/Estado); entre otros aspectos, que explican de manera esencial, el estigma posterior sobre la militancia revolucionaria, las organizaciones activistas comunitarias, las acciones artivistas y otras formas de resistencia y complot que representan un conflicto político para los intereses del poder hegemónico. Para ello, se demoniza a través de los medios toda forma de violencia revolucionaria o de resistencia ejercida contra intereses simbólicos y/o materiales, incluyendo en este grupo: el arte revolucionario, la desobediencia civil, las acciones relámpago y los actos de memoria.

Frente a ello, es necesario ser consciente de que generalizar las actividades de los colectivos artivistas con los grupos guerrilleros sería un desatino, pero, también, no observar una tendencia teórica y formal con el arte político contemporáneo es un desacierto, puesto que se pueden establecer analogías cercanas y/o aparentes entre el activismo artístico y las acciones de guerrillas, derivadas de una estetización de la violencia, más que de una posición moralizante que bloquearía la valoración crítica, contextual y simbólica. Desde esta perspectiva, se resaltan algunas de las características asignadas a la categoría de “guerrillero” por Carl Schmitt en *Teoría del partisano* (1984): irregularidad, movilidad incrementada, intensidad del compromiso político, carácter telúrico, técnico del combate invisible, saboteador y espía; pues se consideran coherentes con lo observado en el contexto latinoamericano, pero se señala que sólo aplican para grupos guerrilleros que comprendieron la disputa política como una discordia (entre adversarios) y no como una guerra (entre enemigos), a pesar de que fueron catalogados como “enemigos internos”.

Con esta claridad, la Plaza de Bolívar de Bogotá, junto a otras plazas de América Latina, se muestra como escenario, epicentro, espacio de complot, donde nacieron gran cantidad de acciones, muchas de ellas relacionadas con el M-19 y otras organizaciones guerrilleras. *El Movimiento 19 de abril* surge en 1974 en Colombia, como respuesta a las desigualdades, injusticias e inconformidades sociales y políticas que repercutían de forma considerable en los sectores más populares del país. Desligados de una tendencia bipartidista, el M-19 se aleja de la polarización entre los partidos tradicionales del momento: el conservador y el liberal, concentrándose en la Alianza Nacional Popular (ANAPO), partido político que pierde las elecciones presidenciales por fraude el 19 de abril de 1970. Frente a este hecho, surge en el contexto urbano este movimiento constituido por sectores de la ANAPO, ex militantes de las FARC, intelectuales, académicos, movimientos sociales y población de otros sectores.

Fueron múltiples las acciones del M-19, pero la última de ellas, sin duda la más polémica y fatal, se llevó a cabo el 6 de noviembre de 1985, cuando un grupo de 35 guerrilleros tomó el Palacio de la Justicia ubicado en el costado norte de la Plaza de Bolívar de Bogotá. *La Operación Antonio Nariño por los derechos del hombre*, tenía como propósito hacer un juicio público al entonces presidente de la república Belisario Betancur, por el incumplimiento en el acuerdo de paz de Corinto. Sin embargo, lo que se había planeado como una acción simbólica y política en la que el presidente debía atravesar la plaza para llegar al encuentro con el grupo guerrillero, se convirtió en una masacre, cuando la controversial acción fue repelida por las Fuerzas Militares en la denominada *Operación Rastrillo*, que ignoró las llamadas al “cese al fuego” del Presidente de la Corte de Justicia: Alfonso Reyes Echandía -quien se encontraba como rehén-. La contratoma por parte del Ejército Nacional, evidenció la negligencia de Betancur, ocasionó un incendio que destruyó totalmente el Palacio de la Justicia, y terminó con el asesinato de la mayor parte de los civiles -entre ellos 11 magistrados de la Corte Suprema de Justicia- y la desaparición forzosa de algunos sobrevivientes.

Este acontecimiento, ocurrido entre el 6 y 7 de noviembre, fue una manifestación perturbadora trazada por una visión limitada de confrontación entre amigos y enemigos. Las tropas del Ejército Nacional llegaron a las 12:30 p.m. del 6 de noviembre con la instrucción de “no permitir por ninguna razón que se diera el espectáculo ante el país” como lo afirmó después a la Comisión de la Verdad el entonces Ministro de Defensa, el general Miguel Vega Uribe. Sin embargo, los colombianos sí tuvieron espectáculo, luego de que las radiodifusoras del país que estaban comunicando los hechos y generando presión al gobierno, fueran obligadas a transmitir -mientras el Palacio ardía- el partido de fútbol que estaba programado para el 7 de noviembre.



**Foto 22.** Pinturas del artista Bosnio Radenko Milak. Fotos del perfil en Instagram: @radenkomilak

La *Toma del Palacio de Justicia* fue un evento crucial para el país, desencadenó diversas acciones de protesta y duelo, marcando la Plaza como un espacio activo y dialógico desde el que se habla, se escucha y se calla. Las imágenes del Palacio en llamas y de las tropas del ejército entrando por la puerta principal en tanques o sacando muertos de las instalaciones, pronto le dieron la vuelta al mundo, a pesar de las censuras. Y fueron estos pocos, pero contundentes registros, los que han servido de material para diversas creaciones artísticas. Entre ellas, se encuentra el video monocanal de 7 minutos: *El caballero de la Fe* presentado en 2011 por el artista colombiano José Alejandro Restrepo.

Teniendo como base el video de un hombre que alimenta las palomas en la Plaza de Bolívar de Bogotá, mientras en el Palacio de la Justicia -al fondo- se lleva a cabo la contratoma, Restrepo usa las imágenes para intercalar apartes de un audio conocido en 2012, en el que se escucha a un Capitán del Ejército Nacional y un Capitán de los Paramilitares, hablando durante una operación en la que hacen pasar a civiles como guerrilleros. El artista une estas conversaciones con fragmentos de *Temor y Temblor*, de Søren Kierkegaard, en el que se describe como “El caballero de la Fe” es un hombre sencillo que no duda de obedecer los designios de su Dios.

“Coronel: Cuénteme, ¿cuántos muertos son?

Capitán: Ja, ja, ja... Casi me pelan, más bien.

Coronel: ¿Casi lo matan?

Capitán: Casi me quiebran.

Coronel: Entonces, ¿no lo mató?

Capitán: ¿Ah?

Coronel: ¿No mató a nadie?

Capitán: No pierda la fe, mi coronel.

Coronel: No, hermano...

Capitán: No, no, no pierda la fe.

Coronel: Bueno, bueno, hermano...”

(Redacción digital Noticiero CM& de audios encontrados sobre operaciones de Falsos positivos - 18 de julio del 2010)



**Foto 23.** Fotogramas del video arte “Caballero de la Fe” (2011) de José Alejandro Restrepo.

Camina como si conociera desde siempre la plaza, los desperfectos, la forma de sus zapatos, la algarabía de las palomas. El tanque levanta el cañón y dispara, a las palomas no les importa. La historia es lo que no se ve, lo que ya no está, lo que ya no fue, lo que ya no será. Las palomas son más precisas. Ellas sólo saben aterrizar allí donde todavía hay maíz, sin perturbar a nadie más. (...) Este es el hombre, seguro que sí. Parece tomar todo despreocupadamente, pero en realidad está pagando por cada instante de su vida el más alto de los precios: todo lo que hace lo hace en virtud del absurdo. (...) Ahora se da vuelta y se limpia las manos de moronas, con el vestido viejo regresa a casa. Ahora las palomas se dispersan. Es casi imperceptible, un temblor en la mano, un cabeceo leve, un salto en el corazón. Al fondo ha estallado algo. Regresa, parece que está a la vez inmóvil y en movimiento justo en el momento de tocar el suelo. Este es el hombre. Este es el caballero de la fe. (Abad, 2014) (Texto basado el vídeo arte de José Alejandro Restrepo)

Otra de las intervenciones más memorables, en la historia del arte colombiano, es la pieza realizada por Doris Salcedo el 6 y 7 de noviembre de 2002, 17 años después de la Toma del Palacio. El acontecimiento titulado *Noviembre 6 y 7* que tuvo una duración de 53 horas -el mismo tiempo que duró la toma-, comenzó a las 11:35 a.m. del 6 de noviembre, cuando una silla de madera descende por un costado del reconstruido Palacio de la Justicia, marcando la hora en la que muere la primera persona durante la acción del M-19. Así, poco a poco, mientras el tiempo transcurre, 280 sillas vacías cubrieron la fachada del edificio, en un altar silencioso, en memoria a las víctimas.



**Foto 24.** Noviembre 6 y 7 de Doris Salcedo (Nov. 6, 2:15 p.m - 11:30 a.m.) Registro de acción: Doris Salcedo.

Para comprender por qué es primordial el trabajo del M-19 dentro de la presente cartografía, cabe resaltar que, durante la primera década de militancia, esta organización crea producciones visuales como acciones paralelas a las militares, las cuales se presentan como recursos simbólicos que sirven como formas de contagio y movimientos telúricos en otras zonas del continente. Esta producción visual y simbólica afecta las subjetividades colectivas a partir de piezas que cumplían la función de comunicar, promocionar la labor política y entablar conexiones emocionales y estéticas con los devenidos espectadores. Muestra de ello, es la campaña de expectativa del movimiento, que comienza el 1 de enero de 1974 cuando utilizando la fachada de una farmacia, paga publicaciones en el periódico El Tiempo, mostrando avisos en los extremos de las páginas, en los cuales se lee de forma escueta: “falta de energía... inactividad? espere M19”, “parásitos... gusanos? espere M19”, “decaimiento... falta de memoria? espere M19” y “ya llega M19” como último aviso el 17 de enero del mismo año.

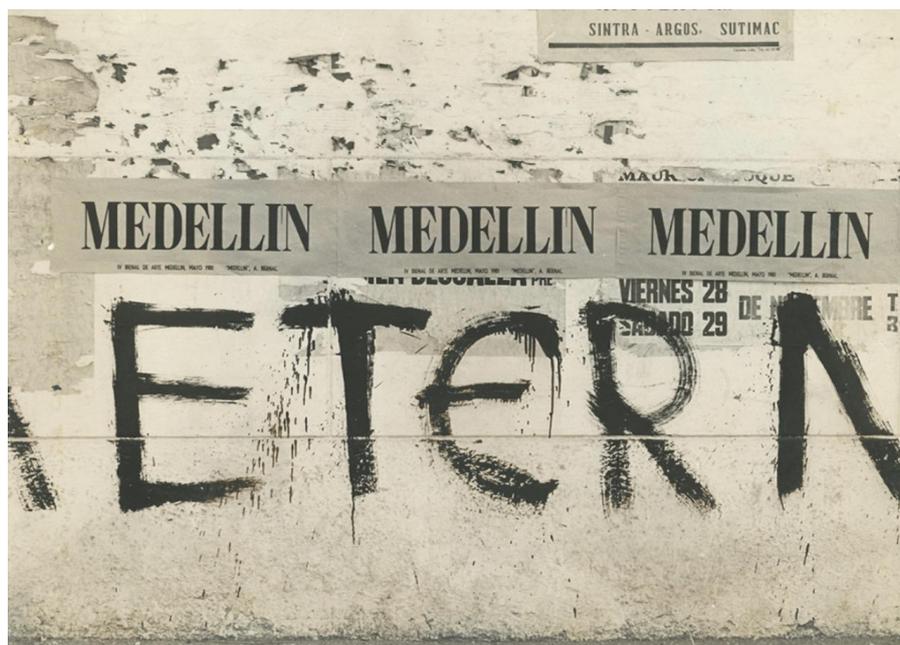


Foto 25. M-19 (Enero de 1974), Campaña de expectativa a través de la prensa nacional. Fotografía, recuperado del archivo del Periódico EL TIEMPO

La aparición de estas pequeñas franjas negras de 6 cm con letras blancas en uno de los periódicos más importantes de Colombia, se debe leer como un símbolo minimalista, un hecho político, una intervención en un espacio con aspiraciones públicas que es interrumpido, parasitado por una acción política que comienza como un complot, atraviesa el medio de comunicación como un pequeño ruido, una enunciación cifrada que luego se desplegará y circulará por espacios físicos, pasando por la Plaza de Bolívar, para llegar a alterar las futuras intervenciones de artistas en todo el continente. El contenido simbólico de esta acción radica en la reproducción del poder, desenmascarando los medios de comunicación como espacios de dominación con materialidades que circulan, mimetizándose en las formas de acción de la contraparte y poniendo de manifiesto una inteligencia creativa que no solo distancia al M-19 de otras guerrillas como las FARC, sino que además constituye una amenaza difícil de reprimir para el Estado.

Sin embargo, en este modelo rizomático ha de comprenderse que “la autonomía estética no es la autonomía del ‘hacer’ artístico que la modernidad ha oficiado. Se trata de la autonomía, de una forma de experiencia sensible” (Ranciere, 2005: 27), y como experiencia es alterada por una percepción individual y colectiva, que en este caso actúa como aliciente de nuevas formas. Frente a ello, Carlos Sánchez, fotógrafo y cofundador del M-19, expone los movimientos sísmicos que hicieron posible la organización, cuando afirma que: “en ese momento habían algunos resultados exitosos, en esa experiencia de guerrilla urbana, estaban los Montoneros, el ejército revolucionario del pueblo de Argentina (...) eso nos movió a que se podía hacer una guerrilla urbana”. Así, la organización guerrillera peronista los Montoneros, fundada en 1970, se vuelve por afinidad un referente del M-19 y de muchos otros más, incluso cuando traiciona a Perón el 1 de mayo de 1974 en la Plaza de Mayo en Buenos Aires, tras una confrontación pública a través de cantos. Las consignas de los Montoneros, la expulsión del grupo guerrillero por parte Perón desde el balcón de la Casa Rosada y la posterior imagen de una plaza casi desierta, marca un hito en la historia de este país y se convierte en una experiencia sensible, en un hecho simbólico para otras organizaciones de América Latina.

Sin embargo, así como los Montoneros son el referente del M-19, se pueden trazar conexiones entre el M-19 con algunas acciones políticas y estéticas en Colombia, las cuales rompen las barreras entre las organizaciones sociales y los circuitos artísticos, emergiendo como posibles réplicas. En este caso, se trata de una serie de piezas presentadas por el artista Adolfo Bernal para la IV Bienal de Medellín y el I Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano. Eventos en los que el artista conceptual lleva a cabo dos acciones: la primera, comienza con un rumor promocionado por Bernal, una campaña de expectativa con su obra, en la que anuncia a otros artistas que durante estos eventos entregará el cartel de Medellín. Un hecho que debe comprenderse dentro del contexto de Medellín en los años ochenta y en cuyo seno nació la organización criminal denominada: *El cartel de Medellín*. De esta manera, el rumor de la entrega del cartel por parte del artista es un acto instigador contra otro poder hegemónico: los narcotraficantes. Pero esta acción no sólo se queda en la habladuría, sino que se ejecuta como hecho simbólico cuando el artista tira carteles desde un helicóptero y empapela la ciudad con escuetas impresiones tipográficas en papel periódico, elemento casi cifrado en el que se lee la palabra “MEDELLÍN” y la ficha técnica de la obra.



**Foto 26.** MEDELLÍN, Adolfo Bernal. Intervención-acción, cartel en impresión tipográfica sobre papel, 36 x 100 cm, 1981. Foto extraída de Ojo a Bernal, en el portal web del Centro Cultural de Moravia.

No obstante, la acción con la que Bernal participa en mayo de 1981 en el Coloquio de Arte No Objetual, tendrá eco en julio del mismo año en Chile, cuando el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) lanza desde 6 avionetas 400.000 volantes sobre las comunas de Santiago, en los que se podía leer: "AY SUDAMÉRICA" y un manifiesto con frases aludidas a la labor de los artistas: "Nosotros somos artistas", "Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista", "El trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido/ La única exposición/ La única obra de arte que vive".

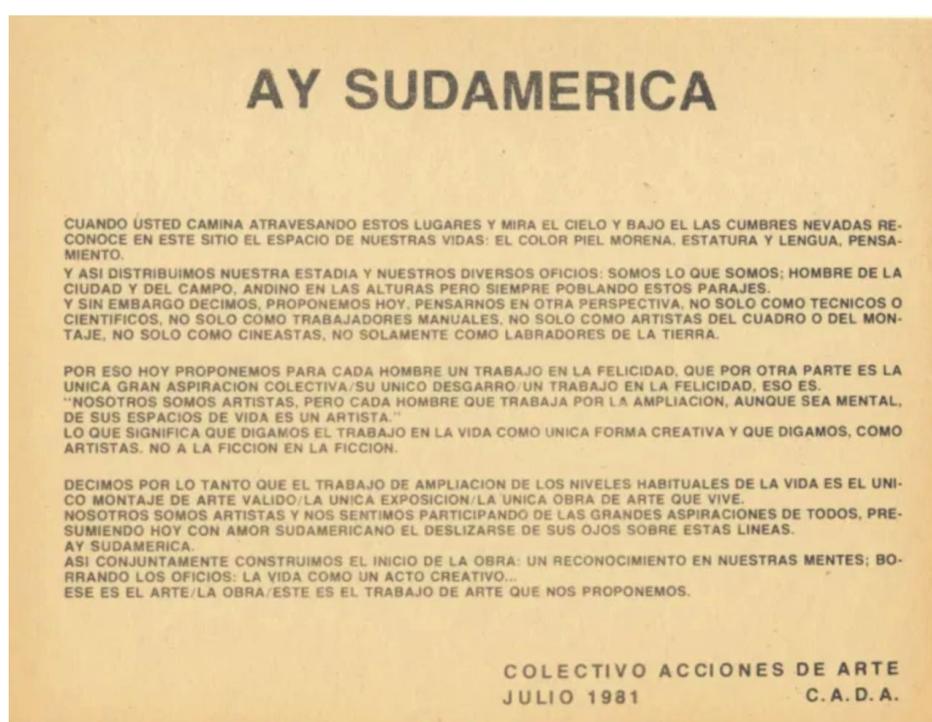
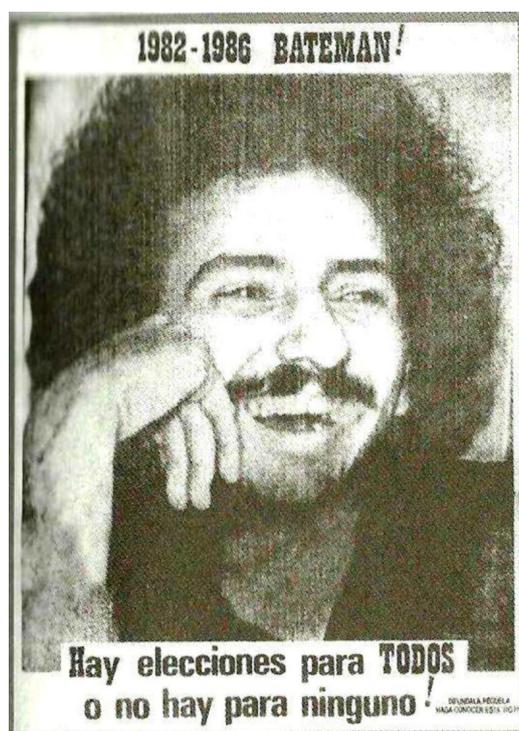


Foto 27. AY SURAMERICA, C.A.D.A. 1981. Volante arrojado desde las avionetas sobre la ciudad de Santiago. Archivo de Lotty Rosenfeld.

A pesar de las diferencias entre los carteles de C.A.D.A. y los de Adolfo Bernal, ambas estrategias nos recuerdan la campaña de expectativa del M-19 en el periódico El Tiempo. Sin embargo, existe otra pieza de Bernal, con la cual volveremos de nuevo al grupo guerrillero. La segunda acción titulada *Señal: MDE*, es una traducción en clave Morse que Bernal hace de la palabra Medellín y que transmite durante 4 días continuos por los 1.690 kilociclos del a.m., una frecuencia de radio local asignada por el Coloquio para el acontecimiento. Esta obra, producida en 1981, se enmarca

en un evento en el que las obras de arte comienzan a interpelar, como gestos simbólicos en espacios políticos -en la calle-, a otro tipo de espectadores.

La pieza de Bernal es una frecuencia codificada, una arritmia que se inserta en la radio y que se puede enlazar con las interferencias que hace el M-19 en los canales de televisión nacional en 1982. La intervención a un medio de comunicación por parte del movimiento guerrillero tiene sus inicios en 1980, cuando los periódicos nacionales El Tiempo y El Espectador publican las entrevistas de Jaime Bateman Cayón, comandante general del M-19, en las que ratifica su candidatura a la presidencia y llama al diálogo con el entonces presidente Julio César Turbay, luego de que la amnistía que dejaría en libertad a algunos guerrilleros presos ese mismo año fuera rechazada por el Congreso. Bateman insiste en su candidatura y poco a poco se ven aparecer en distintas ciudades del país carteles de promoción en los que se podía leer: “1982-1986 Bateman! Hay elecciones para TODOS o no hay para ninguno”.



**Foto 28.** Afiche de Bateman candidato, M-19. Foto recuperada del portal web: oigaheranohermana.org

Pese a estas acciones de instigación, en mayo de 1982 Belisario Betancur es elegido presidente de Colombia por voto popular y en respuesta el M-19 comienza a

interferir la señal de televisión nacional, haciendo que el sonido habitual de las transmisiones se interrumpiera con mensajes del movimiento y que el 5 de noviembre en plena alocución presidencial, en lugar de la voz del presidente, los televidentes escucharan el saludo del M-19 a los policías en su día conmemorativo, diciéndoles: “el pueblo uniformado también es explotado”, seguido de un poema. Debido a estas intervenciones sonoras, la alocución es aplazada para el siguiente día, en el que de nuevo el M-19 repite la acción, pero esta vez se escucha la voz de Bateman diciendo que el grupo sólo aceptaría una amnistía total.

La acción del M-19 con los medios de comunicación -que las autoridades no pudieron controlar-, no se puede leer como una mera actividad de sabotaje, puesto que al igual que las plazas públicas, los medios de información oficial son canales a través de los cuales los sectores dominantes ratifican su poder. En esa medida, intervenir la imagen televisiva del presidente para dejarlo no sólo sin voz, sino para además poner en su lugar la de Bateman, es una lógica que contradice el poder y que, desde la burla, se traduce en una emboscada mediática, que responde a los métodos de contrainformación que se dieron en el continente desde mediados de los setenta.

Al igual que las acciones de guerrilla, la contrainformación es una práctica que desarticula los discursos oficiales y propone alternativas, nuevas agendas. “De este modo, la contrainformación supone, constitutivamente, un enfrentamiento: no sólo contra el discurso oficial sino fundamentalmente contra el orden establecido” (Gamarnik, 2012: 73). Al respecto, en América Latina existe una tradición de medios contrainformativos, herederos de experiencias en otras latitudes que como manchas se expandieron por todo el continente. Entre ellas, se encuentra Radio Rebelde, creada por el Che Guevara en la Sierra Maestra (Cuba) en 1958, un espacio que es imitado por las Radios Mineras en Bolivia, la Radio Sandino en Nicaragua y el cine militante en Argentina. Estas experiencias fueron grandes escuelas de exploración que, con circulación clandestina, restringida o de la mano de gobiernos populares, le dieron voz a los que no tenían.

En 1976 se dio una de las experiencias más exitosas en Argentina con la Agencia de Noticias Clandestinas (ANCLA) y en Chile con el noticiero clandestino Teleanálisis. Ambos medios, surgidos en plena dictadura, expusieron discursos desgarrados y subterráneos que cruzaban de forma silenciosa, como ondas expansivas, las fronteras del continente, dejando ver los muertos, los desaparecidos y la corrupción del poder. Sin embargo, estas prácticas de contrainformación no son exclusivas del siglo XX, se actualizan en el tiempo y en las estrategias, haciendo uso de la internet y las redes sociales para perforar de forma clandestina los muros del silencio. Un ejemplo de ello, es *Anonymous*, un seudónimo utilizado desde el 2008 por varios grupos e individuos, que realizan acciones y publicaciones de denuncia en contra de organizaciones internacionales, sistemas gubernamentales, censuras a la libertad de expresión, entre otras premisas; acciones que se consideran una guerra digital al mando de *hackers* y subculturas de la internet, que usan como fachada el símbolo de la máscara<sup>37</sup>, un artefacto de complot usado tanto por organizaciones hegemónicas como por grupos de resistencia.

Otra estrategia de contrainformación contemporánea, que se enlaza con los mecanismos de los activistas artísticos y las agendas feministas y que tiene sus orígenes en las acciones de escrache de los años setenta, es el movimiento de denuncia viral surgido con el *hashtag Me too* (yo también), que usa las plataformas de las redes sociales de Twitter y Facebook para delatar y acusar la agresión y el acoso sexual a las mujeres. El inicio de #Metoo se remonta al 2006, cuando Tarana Burke, una activista social afroamericana, crea una campaña con este nombre como una forma de apoyo a las víctimas de la misoginia. Pero fue en 2017 que la propuesta se vuelve viral, un telesismo, luego de la denuncia hecha por la actriz de Hollywood Alyssa Milano al productor de cine Harvey Weinstein. Con esta acción en redes sociales, la campaña #Metoo se convierte en un poderoso efecto mediático que

---

<sup>37</sup> Para el grupo hacktivista Anonymous, la *máscara de Guy Fawkes* diseñada por el ilustrador David Lloyd y popularizada con la película *V for Vendetta* (2006), se convirtió en el símbolo del colectivo, tras ser usada por sus integrantes en varios foros de Internet. La máscara con tez blanca, sonrisa sobredimensionada, mejillas rosadas, bigote con las puntas elevadas y nariz y barbilla puntiagudas, se creó inicialmente para representar al conspirador inglés Guy Fawkes, miembro de la Conspiración de la pólvora en el siglo XVII.

ayuda a las mujeres a denunciar anónimamente y que alcanza más de 9 millones de usos en twitter en 2018.



**Foto 29.** Registro de acción NO+ de C.A.D.A, 1983. Foto: Red de conceptualismos del sur, archivo.

A partir de las acciones de denuncia de #Metoo, esta cartografía rizomática de las prácticas del activismo artístico se enlaza de nuevo con el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) que nace en Chile en 1979, con la agrupación de derechos humanos H.I.J.O.S. surgida en Argentina en 1976 y con el Movimiento #Yosoy132 de México nacido en 2012. Con #Metoo, podemos establecer conexiones con estas propuestas, las cuales tejen relaciones a nivel conceptual, metodológico y, hasta cierta medida, material. La primera, es la acción titulada *NO+* de C.A.D.A que inicia en 1983. Se trató de un dispositivo abierto propagado en muros de la ciudad de Santiago, en los que se invitaba a los transeúntes a completar una simple frase que pronto se convertiría en una insignia de las protestas populares. Para este gesto de resistencia, las brigadas muralistas durante 15 días encarnaron el devenir artista del militante, materializando en puntos estratégicos de la ciudad un proyecto encauzado en la democratización del arte y el aprendizaje de las organizaciones políticas sobre la eficacia comunicacional en la trama urbana. La consigna *NO+* fue una acción participativa masiva, una invitación al palimpsesto, un dispositivo simple para

expresar los deseos, un grito de guerra que se replicó en diversos muros de América Latina y que fue respondido por otros colectivos de artistas y miles de desconocidos, conformándose así una red textual de graffitis contrainformativos: "NO+ tortura", "NO+ muerte", "NO+ desaparecidos".



**Foto 30.** El Tendedero en Los Ángeles, EE.UU. Foto: Mónica Mayer (Izquierda). El Tendedero en MDE-15, Medellín. Foto: Flickr Museo de Antioquia (Derecha).



**Foto 31.** El Tendedero en México, 1978. Foto: MUAC. (Izquierda). El Tendedero en México, Foto: Cuartoscuro. (Derecha).

Este tipo de campañas o gestos mínimos, que surgen como una simple palabra o *hashtag*, también han surgido en México, incluso al interior de una de las universidades privadas más reconocidas en este país, la Universidad Iberoamericana (El Ibero). En este centro educativo, se han dado dos iniciativas de escrache, la primera, es una pieza de la performance Mónica Mayer, quien en 2008 invita a Maris Bustamante, artista visual fundadora de los colectivos No Grupo y Polvo de Gallina Negra, a realizar una de las versiones de *El tendedero*, una iniciativa de denuncia colectiva y pública, que Mayer comienza a realizar desde 1977 en distintos países

del continente. En esta ocasión, el tendadero se centró en dos preguntas: ¿Cuáles son las ventajas de ser mujer? ¿Cuáles son las ventajas de ser hombre? Y la segunda iniciativa surgida en El Ibero, se titula #YoSoy132, una consigna que asaltó las redes sociales y que generó un movimiento social a partir de etiquetas en Twitter, que alimentaron una serie de asambleas, mítines y manifestaciones. #YoSoy132 es un movimiento que surgió en 2012 cuando el entonces candidato a la presidencia de México, Enrique Peña Nieto, fue abucheado por estudiantes en la Universidad. Este hecho, que fue anunciado y atribuido por medios de comunicación mexicanos a protestas pagadas y a manifestantes externos, impulsó a que 131 estudiantes que habían participado de las protestas publicarían un video en el que se identificaban claramente como estudiantes de El Ibero y en el que afirmaban: “no somos acarreados y nadie nos entrenó para nada”. A raíz del video, en las redes sociales se comenzó a mostrar el apoyo con el eslogan #YoSoy132, una iniciativa de auto afiliación convertida luego en un movimiento de denuncia hacia el poder del Estado y los medios de comunicación.



**Foto 32.** #yosoy132. Foto recuperada de: laizquierdadiario.com (Izquierda). Foto recuperada de: facttico.com (Derecha).

Asimismo, estas iniciativas de denuncia establecen relaciones con las acciones de escrache implementadas por GAC (Grupo de Arte Callejero) y principalmente por H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), un colectivo integrado por los hijos e hijas de desaparecidos, ex presos políticos, exiliados durante la dictadura militar en Argentina y jóvenes que se han ido sumando a la causa, desde su fundación en 1995. El escrache es una palabra que hace referencia al señalamiento público de los implicados en violaciones a los derechos

humanos, durante la dictadura en Argentina, los cuales no sólo continuaron libres sino que permanecieron en el anonimato por muchos años. El escrache aparece como consecuencia de la impunidad y como una condena moral, y para ello el grupo reparte volantes en las calles con la dirección de los genocidas o colaboradores de la dictadura, escribe mensajes afuera de las casas e instala letreros de ubicación con una estética similar a las señales del tránsito, en los que se indica a cuánto metros de ese lugar vive un genocida, un torturador o un violador.



**Foto 33.** Carteles viales del Grupo de Arte Callejero. (2003). Foto: Katunia. (Izquierda). Acción de escrache contra Magnacco, por H.I.J.O.S. (2018). Foto de Twitter: @charlypisoni. (Derecha).

Vinimos a escracharte, Magnacco. A denunciar y mostrar en el barrio que la impunidad camina por la calle, que tiene tu cara, tu nombre, tu apellido. Que entre las paredes del departamento 10° F de este edificio se guardan los pactos de silencio de la ESMA, esos que nos prohíben el derecho a saber la verdad y dónde están los cuerpos de los desaparecidos y los hermanos que buscamos.

Acá pasó el escrache popular. Y va a seguir todos los días. Cuando no te vendan el pan o el diario. Cuando se levanten de un bar si vos no te vas, cuando te griten ¡asesino! por la calle. Cuando no dejes de sentir la mirada del pueblo, éste que está acá en la puerta y que te va a seguir a todos lados para exigirte que digas ¡DÓNDE ESTÁN!<sup>38</sup>

(Fragmento de discurso, H.I.J.O.S. 2018)

---

<sup>38</sup> Fragmento del discurso realizado durante el escrache de Jorge Luis Magnacco, en frente de su casa, ubicada en Marcelo T. de Alvear 1665, 10° F, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.



Foto 34. Afiches Anti represivos en Zona Oeste, GAC (2006). Foto: recuperada de GAC Pensamiento, Prácticas y Acciones. (2009)

Fueron tan frecuentes y masivas las desapariciones, violaciones a los derechos humanos y las víctimas fatales por parte del Estado y la brutalidad policiaca en Argentina, que H.I.J.O.S. y GAC desarrollaron distintas estrategias de escrache, incluso de forma colaborativa. Un ejemplo de ello es la acción *Anti represiva de la Zona Oeste*, con la que ambos colectivos intervinieron las calles, cuestionando a los transeúntes y vecinos de diferentes barrios a través de afiches en los que preguntaban: “¿A qué le tienes más miedo?” y “¿Qué hace mejor la policía?”. Estos afiches-encuestas, se convirtieron en elementos que ponían en duda la idea de seguridad, a la vez que exponían las encuestas como una herramienta de masificación y manipulación de la opinión colectiva frente a los sucesos políticos.



Foto 35. Graffiti censurado ¿Quién dio la orden? Bogotá, 2019. Foto recuperada de: pacifista.tv

De esta manera, podemos ver que el escrache como accionar activístico puede surgir anónimamente a través de las redes sociales, puede ser una iniciativa ciudadana de confrontación directa y física o puede darse a través de organizaciones sociales que tienen vínculos con el Estado, como es el caso de la *#campañaporlaverdad*, una iniciativa de 11 organizaciones colombianas, encabezada por el Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado (Movice) en Colombia. Esta propuesta, que vincula una acción de escrache, inició el 18 de octubre de 2019 en Bogotá, con el mural que realizaron un grupo de artistas gráficos en la Avenida Séptima, muy cerca las instalaciones de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP). En este mural, se denunciaban a los presuntos responsables de, al menos, 6.402 ejecuciones extrajudiciales documentadas, conocidas como “falsos positivos”<sup>39</sup>, entre el 2000 y 2010. En esta pieza, que fue borrada al día siguiente por miembros militares, se mostraban los rostros del general Nicacio Martínez, comandante del Ejército investigado por la Procuraduría General de la Nación; el general Adolfo León Hernández Martínez, al mando del comando de transformación del Ejército del Futuro; el comandante de la XIII Brigada, el general Marcos Pinto Lizarazo; el excomandante general del Ejército: Mario Montoya Uribe quien se acogió a la JEP y bajo cuyo mando se cometieron 2.429 asesinatos; y el general Juan Carlos Barrera Jurado. Todos ellos retratados bajo la pregunta: ¿Quién dio la orden?

Sin embargo, pese a las múltiples censuras y demandas por parte del Ejército Nacional al Movice, el mural ha aparecido en varias ocasiones, incluso con nuevos rostros, hasta llegar a convertirse en un objeto de uso cotidiano: un tapabocas, artefacto de resistencia y denuncia, creado por las Madres de Soacha en Bogotá: madres de los jóvenes desaparecidos y asesinados.

---

<sup>39</sup> "Positivo" es una figura retórica usada por los militares cuando se tiene éxito en una misión o combate. Un "Falso positivo" se refiere a un hecho que se presenta como positivo, dando de baja a civiles, jóvenes en su mayoría, que fueron desaparecidos y asesinados por las Fuerzas militares de Colombia, haciéndolos pasar como guerrilleros muertos en combate.



**Foto 36.** Tapabocas de ¿Quién dio la orden? Iniciativa de Madres de Soacha. 2020. Foto: Colpremsa.

Desde su puesta en marcha, los escraches fueron y son acontecimientos rápidos, que cuentan con la presencia de las "murgas" o bandas musicales, elencos de teatro y artistas, quienes se adaptaron para la ocasión en un intento por diferenciarse de las marchas del silencio, tan frecuentes en Argentina. Sin embargo, sin importar la técnica, la premisa de estas prácticas de activismo artístico parece ser la misma: son procesos de denuncia y de resistencia creativa, espacios para comunicar lo incomunicable, para hablar de la política y de lo político en la sociedad y en el arte, son acciones que crean un lugar para las ausencias y la vez se constituyen desde la ausencia de lugar. Con el escrache, se abren distintas líneas de fuga en América Latina, pero permanece un tema nodal, relacionado con los desaparecidos, las masacres por parte del Estado y los actos de memoria; frente a ello, podemos encontrarnos con la práctica del siluetazo, las acciones relámpago y la enunciación de las ausencias a cargo de distintos movimientos sociales conformados en su mayoría por mujeres (madres, esposas, amigas, hijas).





**Foto 37.** Madres de La Candelaria, en campaña 9 de Abril, No al Olvido de la Casa de la Mujer. Foto de Twitter: @casa\_la (Superior). Madres de Plaza de Mayo en conmemoración de 40 años de protesta. Foto recuperada de: Rompeviento.tv (Inferior).

Con el tiempo (la expresión detenidos desaparecidos) llega a ocupar, en cierto sentido, el “lugar” de la ausencia que ella misma nombra. Así los desaparecidos desaparecen en “los desaparecidos”. Nicanor Parra trabaja desde esta paradoja cuando escribe: “de aparecer apareció/pero en una lista de desaparecidos”. (Rojas, 2006: 179)

Entre esos grupos de mujeres, se encuentran las Madres de Soacha en Bogotá, quienes deciden agruparse en 2008 y denunciar la desaparición de sus hijos, teniendo como referentes las Madres de la Candelaria en Medellín, quienes se reúnen desde 1999 y el grupo más antiguo y reconocido en América Latina: las Madres de Plaza de Mayo, fundado en 1977 en Argentina. En todos estos grupos de mujeres, se pueden reconocer aspectos primordiales, que no solo le dan identidad a los colectivos, sino que se han convertido en un símbolo. Primero: accionan desde una visión relampagueante, con acontecimientos coyunturales y fugaces que responden a las represiones policiales a las que han sido sometidas. Segundo: se caracterizan por hacer cortes del tráfico, creación de cadenas humanas, marchas, enclaves simbólicos, muestra de pancartas reivindicativas, el uso de letanías y la exposición de fotografías y objetos personales que enuncian las ausencias de sus familiares desaparecidos. Tercero: hacen uso de objetos de identificación, como son los

tapabocas, vendas, máscaras, pañuelos blancos para cubrir las cabezas, siluetas y fotos hechas en escala natural de sus familiares. Y, por último, están abiertas a colaborar con fotógrafos, artistas visuales, grupos de teatro, cineastas, entre otros, en la producción de procesos creativos de memoria y duelo, sin dejar de intervenir regularmente en la calle.



**Foto 38.** Madres de Soacha en exposición Mafapo. Foto del artista Carlos Saavedra. (Izquierda). Acción: Cuerpos gramaticales en memoria de los “Falsos positivos” en la Plaza de Bolívar de Bogotá. Foto: Cristian Garavito. (Derecha).

Para Hernán Vidal -integrante del Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo (MCTSA)-, con las acciones relampagueantes de estos movimientos se interpreta el concepto griego de *Kairós*, una especie de “iluminación fulminante”, usado para influir “al espectador de sus acciones públicas mediante rituales de muy breve duración que, por tanto, deben impactar al espectador por sobre todo en sus emociones” (Vidal en Carvajal y Vindel, 2012: 37). Así, esta temporalidad del *Kairós* que reconoce el “momento justo”, se opone a la lógica de *cronos* que como tiempo sucesivo devora al ser humano, e interpela la durabilidad de los objetos y la importancia de los monumentos, en pro de crear situaciones estacionarias sobre la memoria.

En ese sentido, la politización maternal se vincula sobre todo con las acciones gráficas, una serie de prácticas que se dieron fuertemente en Argentina, Chile y Perú. Países en los que diversos colectivos de artistas visuales comenzaron a integrarse

fuertemente con las organizaciones sociales y sindicales desde mediados del siglo XX. El uso de las artes gráficas: serigrafía, mural, xerografía y grabado para los movimientos de madres y otro tipo de colectivos, resultaron decisivos para la creación de ejemplares múltiples bajo una producción sencilla, rápida y económica, además de contar con un nuevo vocabulario, un carácter lúdico, punzante y/o irónico que logra interpelar a un sinnúmero de personas (transeúntes casuales o manifestantes).

Entre las colaboraciones más destacadas, se puede mencionar el trabajo realizado entre las Madres de Plaza de Mayo y el Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común (C.A.Pa.Ta.Co), liderado por Fernando “coco” Bedoya, un pintor y grabador peruano, ex integrante del Grupo Paréntesis que abandona Perú para radicarse en Argentina, trayendo consigo la experiencia gráfica contestataria, como un elemento de contagio. C.A.Pa.Ta.Co y los integrantes del Grupo de Artistas Socialistas - Taller de Arte Revolucionario (GAS-TAR) se encargaron de estimular formas de acción gráfica a partir de talleres ambulantes de producción, montados en plazas públicas de Argentina, configurando así una red de delincuencia visual a favor de las iniciativas comunitarias.

Con estos grupos, también es pertinente destacar en Chile el trabajo de la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) y el Colectivo Ángeles negros, y en Perú las acciones del grupo Taller NN y del artista Herbert Rodríguez. Grupos y artistas que conformaban una especie de guerrilla visual, teniendo una disposición hacia la carencia, con el uso de estrategias precarias y recursos como las fotocopias, la serigrafía y la serialización como estandarte de batalla. APJ fue un colectivo que se opuso al régimen chileno a partir de una práctica simbólica clandestina, en la que se reciclaban e intervenían los periódicos que servían a la dictadura. Por su parte, el peruano Herbert Rodríguez, en 1982, sería uno de los primeros en introducir en sus obras las imágenes de los cadáveres, fosas comunes y carros bomba, generando desde este archivo fotográfico una propuesta incómoda que expuso tanto el autoritarismo del Estado como la violencia del grupo subversivo Sendero Luminoso.



**Foto 39.** Herbert Rodríguez, periódicos de la campaña Perú, Vida y Paz y Manifiesto “Pudo zer peor”. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica de Lima, 1990. Foto: Archivo Red de Conceptualismo del Sur.

La noción de violencia estructural en la obra y discurso de Rodríguez permite, por un lado, confrontar el sentido común de la violencia subversiva, la cual era justificada por los grupos guerrilleros en Perú como acciones represivas para combatir las injusticias sociales; y, por otro lado, identificar en las acciones de Sendero Luminoso una estética del terror, que se contraponen a los actos del M-19 en Colombia. Sendero Luminoso nace a raíz de una ruptura con el partido Comunista de Perú a mediados de los sesenta; se distinguió por una voluntad de retornar ideológicamente a los planteamientos de José Carlos Mariátegui, fundador del Partido Socialista. A diferencia de otras guerrillas latinoamericanas, este grupo maoísta se caracterizó por tener una naturaleza letal, impulsando formas exacerbadas de violencia, que unidas al terrorismo de Estado, dejaron unos 70.000 muertos en 30 años. Una de las acciones más impactantes ocurrió el 26 de diciembre de 1980, con la aparición de decenas de perros muertos en los postes de luz del centro de Lima, con carteles que decían: “*Teng Hsiao Ping, hijo de perra*”<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Teng Hsiao Ping fue el presidente de la República Popular China, ejerciendo el poder luego de la muerte de Mao y emprendiendo las reformas económicas que llevaron a China al liberalismo y por ende a convertirse en una potencia en el mundo financiero.



**Foto 40.** Perros muertos colgados por Sendero Luminoso el 26 de diciembre de 1980 en Lima. Foto: Carlos Bendezú. Revista Caretas.

De esta manera, el alto nivel escenográfico implicado en las acciones de este grupo, al igual que cierta dimensión ritual que se repetía, hicieron de sus prácticas “una gramática del horror que algunos críticos culturales no dudaron en denominar como ‘aterradoras performances visuales’” (López, 2012: 141); las cuales intentaron producir una identidad política seductora, penetrando en el ámbito público de la lucha por lo simbólico, interviniendo donde la ideología pretendía controlar los cuerpos y los significados y cuestionando los esquemas retóricos.

Para Sendero Luminoso -así como para otros grupos maoístas-, Teng Hsiao Ping, presidente de la República Popular China, se convirtió en un traidor que debía ser colgado, y los perros muertos fueron las primeras víctimas sacrificadas con las que buscaron intimidar a la población peruana, como una especie de mensaje que se exhibía en las calles y plazas principales. Pero también, los perros fueron usados como una señal de sentencia para aquellos soplones que denunciaban la ubicación de los integrantes del grupo. En estos casos, los perros eran colgados cerca de la casa del presunto delator.

En ese sentido, podemos evidenciar que lo simbólico, como recurso creativo sirve a distintos intereses, trazando líneas de innovación y copia en distintos sectores artísticos y comunitarios, pero también en grupos guerrilleros y fuerzas militares estatales. Sin embargo, en el caso de las guerrillas latinoamericanas, se puede evidenciar cómo el recurso simbólico tiene diferentes usos, estableciendo una pequeña comparación entre Sendero Luminoso y M-19. En el caso del grupo colombiano, cuya militancia, si bien se considera blanda, en sus acciones es palpable una consciencia sobre el carácter simbólico de su praxis política y militar -que no abandona la violencia-, pero que vislumbra una riqueza táctica al incorporar una “relación con los relatos históricos, el uso de la *función monumento* como un recurso crítico y la construcción de una retórica irónica alrededor de la idiosincrasia nacional, regional y revolucionaria” (Ordoñez y Suarez, 2012: 143).

Quizá, teniendo como referentes los “atentados simbólicos” del movimiento social y político Los Tupamaros en Uruguay, el M-19 crea tres acciones memorables, desde las cuales emergen redes creativas directas o asociadas con otros grupos del continente. La primera, surge el 17 de enero de 1974 cuando el grupo guerrillero, dirigido por Bateman, roba la espada de Simón Bolívar del Museo Quinta de Bolívar, ubicado a 2 kilómetros en la plaza mayor de Bogotá. En su reemplazo, el grupo deja una carta dentro de la urna manifestando las motivaciones de la acción. Este evento estuvo precedido por la pega de afiches en distintos monumentos de Cristóbal Colón y de la Reina Isabel de España, en los que se leía: “M-19. Con el pueblo, con las armas al poder”. Con este robo, el M-19 devela los espacios de su interés: el de la información mediatizada y masificada, y el espacio físico, monumental e inamovible del territorio en el que se actúa sin intermediarios.

El robo de la espada de este prócer nacional es una acción que contiene un alto grado de significación, puesto que al extraer un arma usada en contra de la colonización económica y la injusticia social, el M-19 denuncia que estos hechos, al parecer, nunca acabaron, a la vez que reclama su lugar como legítimo sucesor de la herencia del libertador, al intervenir un museo, cuyo espacio avala y replica la oficialidad de la historia. Sin embargo, el significativo acontecimiento no termina con

el robo, se convierte en una leyenda que duró 17 años, tiempo en el que el grupo custodió la espada y nombró a diferentes cuidadores físicos y simbólicos, con los que realizaba un ritual de entrega. Entre los guardianes de la espada, se encuentran las Madres de Plaza de Mayo en Argentina.



**Foto 41.** M-19 (Febrero de 1974). Instalación posterior al robo de la espada de Bolívar. Registro enviado a la revista Alternativa. Foto: Archivo de Carlos Sánchez. (Izquierda). M-19 (Abril de 1978), Instalación y toma de la casa-museo de Jorge Eliecer Gaitán. Foto recuperada del archivo del Periódico EL TIEMPO. (Derecha).

Otra acción simbólica del M-19, tiene lugar el 9 de abril de 1978, al cumplirse 30 años del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán<sup>41</sup>. Este día, un equipo de 5 guerrilleros toman la casa de Gaitán, ubicada a unos 4 kilómetros de la Plaza de Bolívar y que estaba siendo remodelada como museo, pintan grafitis alusivos al movimiento y se llevan consigo las flores de la casa, para instalarlas en la tumba de Gaitán. Hecho que ocurre mientras otros miembros del grupo explican las finalidades de la acción, en buses públicos y en empresas privadas. Con esta intervención, en vez de demarcar una identidad latinoamericanista, como lo hizo con la espada de Simón Bolívar, el M-19 se enfoca en avivar conexiones identitarias a un nivel regional, apelando a un personaje histórico reciente, para revivir emocional y políticamente a sus seguidores, convirtiéndolos en adeptos.

---

<sup>41</sup> Político colombiano que fundó en 1933 el movimiento político Unión Nacional Izquierdista Revolucionaria (UNIR). En 1948, siendo candidato a la presidencia por el partido liberal, es asesinado, generando una violenta reacción de sus seguidores, los cuales fueron atacados por las fuerzas militares. Este hecho se conoce como El Bogotazo.

Adicional, el grupo se opone de nuevo al concepto de museo, una institución en la cual se exponen objetos y hechos seleccionados como relevantes para el conocimiento humano, y esto es primordial porque

volver a Gaitán una pieza de museo, era hacerlo parte de la colección de la historia colombiana, era dar por hecho que los asuntos políticos a los que él se oponía, eran parte del pasado, eran asuntos superados. (...) Colombia seguía bajo el mismo régimen oligárquico, al que Gaitán se oponía, y en el que fue asesinado. Se estaba dando por muerto ya no al hombre que era, sino a lo que él significaba para la política colombiana, de manera que penetrar de nuevo una institución oficial para darle vigencia a ese discurso, a esa preocupación, era una acción que envolvía unas intenciones y un mensaje en un acto simbólico, en el que el espacio de acción y sus condiciones fueron parte constitutiva de su significación. (Cortés, 2012: 49)

El uso de estos elementos simbólicos, tanto espaciales, representacionales como metodológicos, a partir de los cuales el M-19 reconoce el papel de las imágenes en la vida social, la importancia de los monumentos y la carga discursiva y política en los espacios, nos permite enlazar lo que ocurrió en Colombia con las acciones de artistas y colectivos de activistas en América Latina y en otras partes del mundo, a través de dos estrategias de desmontaje del discurso oficial artístico político, social y religioso hegemónico: la intervención y el contramonumento.

La intervención hace referencia a acciones en espacios públicos y privados a través de performances atípicos, instalación de objetos o juegos creativos de transformación de significados. Y frente a ello, mientras el M-19 irrumpía en la casa de Gaitán el 9 de abril de 1978 en Bogotá, 28 años antes, en la mañana del 9 de abril de 1950, un grupo de jóvenes entró en la catedral de Notre Dame en París durante una misa de Pascua. Uno de ellos vestido de monje dominico, caminó hasta el púlpito y luego de leer un sermón con críticas hacia la iglesia católica y su moralidad, cerró el discurso con la proclama: “Dios ha muerto”. Tres décadas después, en la mañana del 24 de junio de 1982, el Grupo de arte Experimental Cucaño, se infiltró en una conocida iglesia de Rosario, Argentina, frecuentada por oligarcas y militares. Durante

la misa comenzaron a oficiar una “contramisa” inspirada en los Cantos de Maldoror y Lautréamont, con el fin de criticar uno de los símbolos más respetados por la dictadura. 30 años después, el 21 de febrero de 2012 en Moscú, las fundadoras del colectivo feminista de punk Pussy Riot, subieron al pulpito de la catedral ortodoxa rusa: Cristo Salvador, provistas de coloridos pasamontañas, pronunciando la oración: “Virgen María, Madre de Dios, llévate a Putin”.



**Foto 42.** Pussy Riot. Intervención política en la Catedral de Cristo Salvador de Moscú (2012). Foto: [joiamagazine.com](http://joiamagazine.com)

Más allá de la coincidencia estratégica de los anteriores actos, estas intervenciones, realizadas en países, tiempos y contextos distintos, muestran la necesidad de adoptar una crítica corrosiva e irreverente frente a las instituciones de poder, a la vez que, dejan ver cómo existen, por un lado, los espacios donde aparecen y operan los acontecimientos y, por otro lado, develan cómo perviven de manera compleja, reticular y transtemporal, los espacios donde se configuran las acciones. Sin embargo, la iglesia no ha sido el único blanco de los activistas artísticos, también los bancos, edificios y organizaciones gubernamentales, los museos y los espacios públicos como las plazas, han sido lugares de continua intervención e instigación. Muestra de ello, es la acción realizada por C.A.D.A. en Chile, el 17 de octubre de 1979. Este grupo de activistas, programó la salida de ocho camiones de leche de la fábrica Soprole, para ser conducidos durante horas por las calles de Santiago y luego permanecer estacionados en fila frente al Museo Nacional de Bellas Artes, ubicado a pocas calles de la Plaza Baquedano. La ruta conectaba

simbólicamente una fábrica productora de leche con una conservadora fábrica de arte: el museo; buscaba denunciar la miseria humana, la censura cultural y la violencia política como consecuencias de la dictadura de Augusto Pinochet. Para ello, la fachada del museo -bajo el control de la dictadura- estaba cubierta por una tela blanca con la C.A.D.A. indicaba que el arte no estaba dentro del museo, sino fuera de él, disperso por la ciudad, de modo clandestino: "El arte es la ciudad y el cuerpo de los ciudadanos desnutridos".



**Foto 43.** Inversión de escena de C.A.D.A. en Chile 1979. Foto archivo: Colección Museo Reino Sofía. (Izquierda). Otra realidad es posible. Grupo Etcétera... Foto: Archivo Etcétera... (Derecha).

Con la misma intención de denuncia, pero respondiendo a otra organización de control, el grupo *Etcétera...* de Argentina, crea la pieza: *Otra realidad es posible* en 2002, un *happening* que nace como respuesta al slogan *Otro mundo es posible* del Foro Social Mundial. Con la participación de cien personas y el apoyo de la fábrica de aluminio IMPA, que donó cientos de kilos de papel aluminio, el grupo construyó vestuarios, armaduras y una gran cacerola-tanque. *Etcétera...* organizó una guerrilla llamada: "El Ejército de Locos, Hambrientos, Soñadores, Revolucionarios, Internacionalistas por la Liberación", guerreros que portaban armas como tenedores, cucharas y cuchillos gigantes con los cuales "atacaban" las instalaciones de las corporaciones multinacionales y organismos del gobierno, mientras gritaban: "¡A comer!". Sin embargo, fue en 2005, cuando este colectivo creó una de las acciones

más memorables: La Internacional Errorista, un movimiento que reivindica el error como base de sus prácticas. Esta acción-organización compuesta por miembros de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Venezuela, México, Francia, Italia, España, Alemania, Austria, Suiza, Canadá, Rumania, Croacia, Estados Unidos y Taiwán, se fundó en el marco de las actividades programadas para repudiar la presencia del entonces presidente de USA, George W. Bush, y la reunión de todos los presidentes de América (Cumbre de las Américas) en la ciudad de Mar del Plata. Con este objetivo, los primeros veinte erroristas viajaron a la ciudad costera para participar de la Cumbre de los Pueblos y luego de diferentes apariciones, en las que se mezcló a erroristas actor-cidios y a policías espect-actores, tomó el error como la filosofía del movimiento.

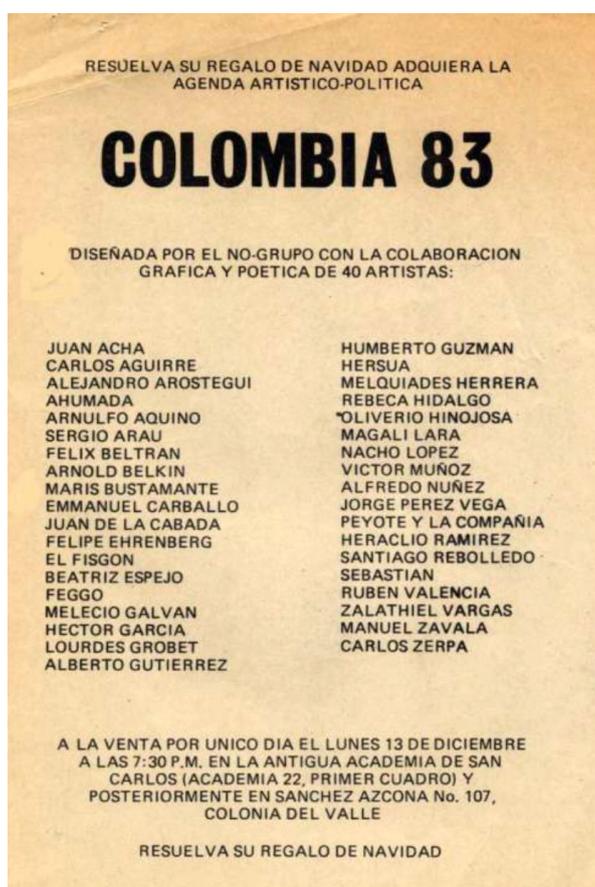


**Foto 44.** Manifestación de la Internacional Errorista. Foto recuperada: [proyectoidis.org/](http://proyectoidis.org/) (Izquierda). Desembarco de la Internacional Errorista en Mar del Plata, en noviembre de 2005. Foto: Etcétera... (Derecha).

En esta línea de intervención, otro colectivo con el que podemos enlazar el trabajo del M-19, incluso de una manera directa, es el *No Grupo*, fundado en México por Melquíades Herrera, Alfredo Núñez, Rubén Valencia y Maris Bustamante, quienes trabajaron entre 1977 y 1983 en once “montajes de momentos plásticos”, un concepto que en el presente se puede asociar con la performance. No Grupo, se caracterizó por darle al público una participación activa en las acciones y por el uso de un humor cáustico irritante, que fue primordial para que en 1981, gracias a la

participación del colectivo en el I Coloquio de Arte No Objetual en Medellín, se diera un acercamiento con algunos integrantes del M-19.

Hubo un clic inmediato, porque como efecto del 68 nuestra inteligencia creativa la queríamos dirigir a penetrar y modificar nuestros sistemas autoritarios (...), entonces se dio por el posicionamiento político, porque además había un manejo del humor, de la creatividad y de la imaginación muy diferente a casi todas las guerrillas o grupos que se oponen a los sistemas frontalmente (...). Esta identificación con el M-19 de hacer bromas ilustradas o actos creativos que tocaban casi el absurdo, provocaban la risa y en eso nos identificamos mucho. (Maris Bustamante en Cortés, 2012: 79)



**Foto 45.** No grupo (1983), Presentación de la agenda sobre el M-19 a cargo de artistas de América Latina. Foto archivo: Maris Bustamante

En 1982, fruto de esta reunión, el M-19 le propone al No Grupo diseñar un acto de circulación propagandístico del movimiento, en el que por medio de un lenguaje simbólico se debía resaltar las fechas más importantes para esta guerrilla en el año.

Con esta pieza comisionada, No Grupo convoca a cuarenta artistas mexicanos (poetas, caricaturistas, pintores, escritores y artistas no-objetuales) a la construcción de la *Agenda artístico-política Colombia 83*, un proyecto de creación que incluyó textos, dibujos, grabados o acciones relacionadas con los eventos más significativos del M-19 y en el que participaron reconocidos colectivos mexicanos, como son: Proyecto Pentágono, Grupo SUMA y Grupo MIRA. Para identificar estos momentos relevantes que se minimizaban en los medios de comunicación colombiana, los artistas estuvieron acompañados de integrantes del M-19 exiliados en México en ese momento.

Sin duda, estas intervenciones con personajes y en espacios emblemáticos, tan frecuentes en el M-19 y en otros colectivos del continente, nos permiten comprender que el poder es un elemento que se materializa a través de los espacios, prácticas, ideas y que se establece a partir de instituciones y personajes que circulan como entidades aparentemente fijas en la historia. La cuestión es que los acontecimientos del activismo artístico muestran, a la vez, que estas formas hegemónicas y contrahegemónicas pueden ser desmontadas, blasfemadas, clausuradas, intervenidas y reemplazadas, al menos de forma simbólica. En ese sentido, poner el foco en algunos personajes de la historia de Colombia como lo hizo el M-19 en algunas de sus acciones, fue una estrategia de reemplazo y vandalismo, nombrada también como contramonumento, que se desarrolló en distintos contextos y desde diversas estrategias.



**Foto 46.** Estatua de Cristóbal Colón tras protestas contra la desigualdad racial en EE. UU., 2020. Foto: Brian Snyder. (Izquierda) Estatua del Duque de Wellington en Escocia, 2020. Foto: Jane Barlow. (Derecha).



**Foto 47.** Estatua de Sebastián de Belalcázar derribada por indígenas Misak, Colombia, 2020. Foto: Julián Moreno. (Izquierda). Estatua de Manuel Baquedano en Chile, 2020. Foto: ATON. (Derecha).

Desde la visión de la práctica de contramonumento, se busca por un lado el desalojo y la anulación de iconos e instituciones del poder, pero también el reemplazo de estas por otras figuras y símbolos de identificación afines a los activistas y colectivos artísticos. Con este fin, mientras en Bogotá el M-19 retornaba simbólicamente el poder a personajes olvidados, silenciados o sustraídos por el discurso oficial, en otras ciudades del cono sur se intentaba aniquilar simbólicamente a aquellos personajes proclamados como héroes e incluso crear piezas que desmontaran conceptualmente la idea de monumento.



**Foto 48.** Ensacamento, 1979. 3Nós3. Fotos: Mario Ramiro

En abril de 1979, en Brasil, uno de los colectivos más reconocidos de Sao Paulo: 3Nós3 realiza una de sus intervenciones más famosas, cuando envuelve con plástico

las estatuas de Sao Paulo, “asfixiándolas” con bolsas y atándoles los brazos. En 2012, desde un contenido poético, la artista brasileña Berna Reale crea desde un discurso imperante una performance en la que reflexiona sobre el abuso del poder de las instituciones. En esta acción, la artista como imagen representativa del poder policial se transforma en una figura autoritaria que, montada sobre un caballo rojo, incorpora el gesto tradicional de aquellos personajes que han sido inmortalizados a través de estatuas, en las plazas y calles principales. En 2016, el artista colombiano David Escobar plantea la performance *Concierto para la mano izquierda de Bolívar* en la Plaza de Bolívar de Bogotá. En esta acción, un pianista toca una melodía para el brazo izquierdo de la estatua, con el que sostiene la constitución y no la espada, un gesto no convencional con el que se señala la importancia de la carta magna en contraposición a la avalada -incluso por el M-19- espada de Bolívar. Por su parte - muy cerca de la plaza mayor- la artista Doris Salcedo expone en 2018 la pieza *Fragmentos*, en la que participaron 20 mujeres víctimas de la violencia sexual, dentro del contexto del conflicto armado interno. Para ello, la artista hace fundir las armas entregadas por excombatientes de las FARC y permite que las participantes martillen el material, hasta convertirlo en una lámina que sirve de piso. Con esta pieza, Salcedo permite reflexionar sobre lo que se esconde detrás de los monumentos, ya que esta obra colaborativa “no es falo, no se eleva, no apunta al cielo, al dios de los cielos que suele ser masculino. No es lo que, por tradición, entendemos como monumento. Al menos no desde lo formal” (Ayala, 2018).



**Foto 49.** Berna Reale en la acción Palomo, 2012. Foto cortesía de la artista. (Izquierda). Performance *Concierto para la mano izquierda de Bolívar*, 2016. Foto instagram: @duerme\_usted\_sr.presidente (Derecha).

Es, por tanto, frecuente en el activismo artístico, la práctica de la alteración de iconos y espacios del poder, pero también existe casi de forma inherente la creación de personajes y espacios simbólicos que emergen de los procesos colaborativos. Ejemplo de ello, es la figura de “La Chiqui” -guerrillera del M-19- quien se convierte en un potente personaje de identificación con el que podemos enlazar diversas experiencias ligadas a las protestas feministas. Carmenza Londoño, alias “La Chiqui”, aparece en la escena latinoamericana el 27 de febrero de 1980, cuando 14 guerrilleros toman la embajada de la República Dominicana en Bogotá, manteniendo como rehenes a 14 diplomáticos extranjeros y un sacerdote, por los que el M-19 espera negociar con el gobierno la liberación de 300 guerrilleros y simpatizantes del movimiento.

Con la acción titulada *Democracia y Libertad*, el M-19 fracasó en su intento de liberar a sus compañeros, pero logró que el gobierno pusiera a disposición un avión con el que llevó a Cuba a los 14 rehenes. Además, pese a la magnitud de la operación, un factor importante que se robó la atención en este proceso y que trascendió en la imagen del movimiento mismo, fue la presencia de una pequeña mujer encapuchada, que en el pleno uso del poder político se convirtió en la figura protagónica al liderar la negociación, en un momento histórico en el que los eventos políticos eran abanderados por hombres. Este hecho, dio paso a que la imagen de “La Chiqui”, usando un pasamontañas y haciendo el gesto con la mano en forma de “V” -V de victoria-, se perpetuará gráficamente en la escena nacional e internacional.

En el uso del pasamontañas en “La Chiqui” opera una resignificación de este elemento, pues a pesar de conocerse posteriormente que Carmenza Londoño, la comandante nueve, era quien encarnaba esta figura de “La Chiqui”, su imagen se siguió reproduciendo. (...) En este caso no se usa el pasamontañas para ocultar una mujer en la clandestinidad, ni para mostrar la rudeza, o el peligro que pudiera representar. El pasamontañas se usa para crear una identidad colectiva, en la que otras identidades individuales se pudieran ver proyectadas. (Cortés, 2012: 56)



**Foto 50.** Imagen de “La Chiqui”, portavoz del M-19 durante la toma de la embajada dominicana. Foto: Archivo EL ESPECTADOR



**Foto 51.** “La Chiqui” en 1980. Estencil que reproduce la imagen de la guerrillera al llegar a Cuba. (Izquierda). Logo del partido político Fuerza Alternativa Revolucionaria del común FARC, luego de la desmovilización en 2017. (Derecha).

La presencia de “La chiqui” en la escena militante y activista de América Latina, evidenció la necesidad de reconocer y visibilizar el trabajo de las mujeres al interior de los movimientos militantes, sociales y artísticos, a la vez que reflexionar sobre la urgencia de su subjetivación, liderazgo y politización. En ese sentido e incluso antes de “La Chiqui”, con la labor de las Mariposas<sup>42</sup> en República Dominicana, en diversos contextos del continente se dio el auge desde mitad del siglo XX de colectivos de

---

<sup>42</sup> Las hermanas Minerva, María Teresa y Patria, conocidas como las Mariposas, se convierten en un símbolo de la resistencia feminista popular, al formar un movimiento de oposición directa contra la dictadura de Rafael Trujillo en la República Dominicana. Sus muertes, registradas el 25 de noviembre de 1960, marcan el inicio de revueltas populares, que dieron como resultado el derrocamiento de la dictadura en un año. El clamor popular aviva el movimiento contra Trujillo, derrocando la dictadura en un año.

mujeres, diversificando sus luchas y posiciones políticas más allá del rol materno, para adentrarse en otras denuncias y estrategias. Sin embargo, ya sea desde la exposición de los grupos de madres, denunciando la desaparición de sus hijos en los espacios públicos, hasta los grupos de mujeres señalando a sus violadores, en todas estas movilizaciones feministas fue primordial conservar una política visual<sup>43</sup>.

Como lo expone Ulises Gorini (2017) con Las Madres de Plaza de Mayo: ellas sabían que tenían que ser vistas, pues ser vistas era la clave, no sólo para lograr sus objetivos, sino para sobrevivir. En este sentido, cabe resaltar que los colectivos de mujeres se preocuparon por conservar y promocionar elementos de identificación de habitual asociación con “lo femenino”, como pañuelos, tacones, labiales y faldas, entre otros, así como de utilizar objetos con fuertes cargas simbólicas como cruces, velas, banderas, máscaras. Todas, estrategias estéticas y simbólicas de visualización y de reivindicación de las mujeres como sujetos de poder.

Sin embargo, existen considerables diferencias entre las prácticas de los colectivos conformados por madres y los colectivos de mujeres, comenzando por la diversidad en las denuncias, que no se limitan a la enunciación de las ausencias. Para el caso de las madres, la impresión e instalación de las fotografías de sus hijos en las plazas principales, así como las intervenciones con siluetas fueron y son primordiales, porque les permiten dar un rostro y cuerpo a sus familiares, a la vez que conservar una cierta esperanza en la “aparición con vida”. Un estandarte de las Madres de Plaza de Mayo, que las distancia del grupo *Mujeres por la vida* y de otros movimientos de derechos humanos en distintos países de América Latina, en donde el objetivo no está en la búsqueda con vida de los desaparecidos, sino en el reclamo al Estado como ente responsable o cómplice de las muertes, los abusos y la misoginia.

---

<sup>43</sup> La política visual, es un concepto trabajado por Ana Longini dentro de los movimientos de Derechos Humanos. Se desmarca de la idea del arte, a pesar de que pueda pensarse como problematizaciones o socializaciones que desbordan esa condición autónoma del arte para articularla con un movimiento social. En ese sentido, lo que más convoca de este tipo de experiencias no tiene que ver con ese origen, con esa adscripción artística, sino, más bien, con la capacidad que tuvieron esos acontecimientos de promover una suerte de dimensión creativa de la práctica política (Longoni, 2010).



**Foto 52.** Mujeres por la vida. Foto: Kena Lorenzini. (Superior). Mujeres por la Vida, 1989. Archivo Fortín Mapocho. Foto: Ricardo González (Inferior)

*Agrupación Mujeres por la vida*, es un colectivo chileno, equivalente a las Madres de Plaza de Mayo en Argentina, que no sólo reúne a madres, sino que reúne a mujeres artistas, intelectuales, escritoras y militantes que decidieron fundar este movimiento feminista para mostrar las secuelas de la represión en Chile. En este caso, el duelo y la muerte son experiencias fundamentales para la representación, y para ello recurren también a siluetas y pañuelos pero en color negro, utilizando materiales perennes en vez de efímeros, estrategias relámpago, marchas y un lenguaje explícito sobre la condición de asesinato: “me asesinaron, me torturaron, me desaparecieron”. En otras acciones, han acordonado o abrazado distintos

edificios públicos, se han puesto bandas sobre la boca o los ojos, se han unido a través de cintas rojas, han realizado máscaras con el rostro de sus hermanos o amigos, hablando incluso por ellos: “yo soy Alejandro Parada, desaparecí, quiero saber si sabés algo de mí”, como lo hizo el artista Hernán Parada, vinculado con el grupo.



**Foto 53.** Acción de Hernán Parada en la Plaza de Armas en el centro de Santiago de Chile, 1984. (Izquierda).  
Hernán Parada en la Estación Central, 1984. Fotos: Archivo Red de Conceptualismos del Sur. (Derecha).

Este movimiento social femenino nace en 1983 luego de una declaración pública titulada “Hoy y no mañana”, como consecuencia del impacto que generó la inmolación de Sebastián Acevedo -padre de dos jóvenes desaparecidos-, que ante la frustración decidió prenderse fuego en la Plaza de la Independencia en la ciudad de Concepción, Chile. El movimiento, conformado por mujeres opositoras al régimen de Pinochet, con diversas profesiones, afiliaciones políticas y orígenes sociales, hace parte de una red de colectivos de mujeres entre los que se destacan: Guerrilla Girls (Estados Unidos), Mujeres creando (Bolivia) y Las Tesis (Chile), entre otros, que han aparecido en distintos contextos y tiempos y con variadas premisas.

Así, mientras en 1980 en Colombia “La Chiqui” se convierte en un icono de las mujeres revolucionarias y desde 1983 en Chile la Agrupación Mujeres por la vida marcha con vendas y máscaras de papel, en 1985 aparece en Nueva York, a las afueras del Museum of Modern Art (MOMA), un grupo de mujeres llevando máscaras

de simio -inspiradas en el personaje de King Kong-. Este colectivo, conocido como *Guerrilla Girls*, comienza denunciando la baja participación de las mujeres dentro de la exposición de arte contemporáneo titulada *An Internacional Survey of Painting and Sculpture* y para ello protestan frente a las instalaciones del museo, compartiendo la frustración de ser mujeres artistas (escritoras, pintoras, escultoras, directoras de cine, actrices, comisarias, historiadoras de arte...) en contextos desiguales bajo un dominio masculino -el simio-. Las Guerrilla Girls, responden a pseudónimos de artistas fallecidas como Eva Hesse, Frida Kahlo o Lee Kasner y se apropian del lenguaje visual de la publicidad para transmitir sus mensajes de una manera rápida y accesible, utilizando un lenguaje irónico y provocador. En estas piezas visuales, los distintos grupos que han ido surgiendo bajo este nombre, dan a conocer datos recogidos por ellas mismas, sobre la ausencia de las mujeres en el mundo del arte.



**Foto 54.** Guerrilla Girls - Integrantes. (Izquierda) ¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar al MET? Afiche de 1985. Fotos: Guerrilla Girls. (Derecha)

Asimismo, partiendo de minuciosas investigaciones y de la recolección de datos, en el cono sur del continente, el colectivo boliviano *Mujeres Creando*, impulsado desde los años noventa por María Galindo, Mónica Mendoza y Juliera Paredes -una mujer aymara, feminista y lesbiana-, expone las problemáticas de los pueblos originarios, la memoria ancestral y las luchas en contra del poder hegemónico desde un diálogo feminista. Desde una constante campaña de graffitis e intervenciones y acciones callejeras en distintas ciudades de Bolivia, el colectivo hace uso no autorizado del espacio público para denunciar las consecuencias del neoliberalismo, el racismo, el machismo, la homofobia y las injusticias socio-políticas que atañen a las mujeres. Esta iniciativa de feminismo anarquista reivindica a la mujer

como actor político, repolarizando a la vez, la vida femenina en el espacio político, desde un ejercicio de conflicto y resistencia frente a toda estructura institucional.

Recuperar nuestro cuerpo en toda la extensión de nuestra piel, de su sensualidad, de su sentido frágil, (...) es un proceso subversivo y revolucionario que solamente las mujeres lo hemos iniciado y para el cual no necesitamos “permiso político” ni legitimación ninguna (Mujeres Creando, 2005: 227).

Para llevar a cabo estas consignas, el grupo ha expuesto públicamente a través de Radio Deseo y en la calle, la campaña “Padres Irresponsables”, una especie de performance en el que María Galindo lee una lista, cada vez más grande, de hombres que no se han hecho cargo a nivel económico ni emocional de sus hijos. Esta campaña de escrache, que ha incluido nombres de mandatarios como Evo Morales y demandas judiciales a distintos políticos bolivianos por negligencia paterna o acoso sexual, ha tenido otras variaciones callejeras en las que el grupo ha mostrado los presuntos hijos no reconocidos del expresidente Morales -el único mandatario indígena que ha tenido Bolivia-, con muñecos de trapo y carteles en los que se podía leer: “Hijo negado alimentado con un cargo en el estado”, “Hijo bastardo del poder” o “Hijo de la violación”. En esta acción panfletaria, se señala abiertamente sobre los hombres en el poder que “su vida privada es política, como la de todos y todas”.

Otra de las acciones más destacadas de Mujeres Creando, se dio en 2015 en la Plaza Murillo como antesala a la visita del Papa Francisco y se repitió en 2017 para solicitar la despenalización del aborto. Para estas performances, las integrantes del colectivo se disfrazaron de monjas en embarazo frente a la Catedral de La Paz, llevando carteles en los que denunciaba: “Niña violada, bautizo tu aborto como rendición”, “Iglesia hipócrita, los sótanos de tus monasterios y conventos de abortos clandestinos están repletos”.



Foto 55. Mujeres Creando afuera de la Catedral de La Paz, Bolivia. Foto recuperada de: opinion.com.bo

Asimismo, siguiendo las mismas premisas de investigación, creación y divulgación, surge en Valparaíso, Chile, el colectivo interdisciplinario de mujeres *Las Tesis*, integrado por Sibila Sotomayor, Daffne Valdés, Paula Cometa Stange y Lea Cáceres, quienes toman las tesis de autoras feministas, las traducen a un formato performativo y las dan a conocer a través de intervenciones públicas y colaborativas. De esta manera, en noviembre de 2019, luego de revisar el libro “El calibán y la bruja” de Silvia Federicci (2004) y los textos de la antropóloga Rita Segato, el grupo crea la performance *Un violador en tu camino*, una acción participativa sobre la violencia sexual ejercida contra las mujeres.

*Un violador en tu camino* es una performance intervención, que dura quince minutos y que se realizó por primera vez el 18 de noviembre de 2019 en la Plaza Aníbal Pinto y en la Plaza Victoria en Valparaíso, frente a la Comisaría de Carabineros de Chile. Siete días después, la acción fue replicada por 2.000 mujeres en la Plaza de Armas en Santiago y en la Plaza Baquedano (Renombrada Plaza de la Dignidad por los manifestantes), haciéndose viral en distintas plazas, calles, instituciones políticas y sociales, luego de que movimientos feministas en otras ciudades del mundo, convirtieran la canción en un himno contra el acoso callejero y el abuso sexual hacia las mujeres. El nombre de la performance hace referencia a *Un amigo en tu camino*, utilizado como lema de campaña por los Carabineros de Chile durante la década de los noventa. Para esta acción, el colectivo actualiza la venda negra en los ojos, utilizada masivamente por la Agrupación Mujeres por la vida.



**Foto 56.** Un violador en tu camino en Ciudad de México, 2019. Foto: Sáshenka Gutierrez/EFE.

El patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer y nuestro castigo es la  
violencia que no ves. El patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer y  
nuestro castigo es la violencia que ya ves.

Es feminicidio.

Impunidad para el asesino.

Es la desaparición.

Es la violación.

Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía. El violador eras tú.

Son los pacos (policías).

Los jueces.

El estado.

El presidente.

El estado opresor es un macho violador. El violador eras tú.

Duerme tranquila niña inocente, sin preocuparte del bandolero, que por  
tus sueños dulce y sonriente vela tu amante carabinero.

El violador eres tú.

(Fragmento de la canción: Un violador en tu camino, Las Tesis, 2019)

El rol de los colectivos feministas ha sido fundamental en los procesos creativos en América Latina, poniendo en discusión una serie de problemáticas que se nutren de diversas posibilidades estéticas y que responden cada vez más a estrategias de visibilidad, dejando atrás formas de anonimato y clandestinidad. Sin embargo, los intereses feministas son sólo una parte de la agenda del repertorio de protestas en

el continente. Si se regresa la mirada a las plazas principales, se puede observar cómo se trazan nuevas líneas de fuga, dando prioridad a los desaparecidos, los actos de memoria y duelo y la reconstrucción simbólica de la trama política con acciones colectivas en las que la plaza sirve para interpelar a los transeúntes con la muerte, el olvido, la patria y el poder. Frente a ello, podemos evocar una serie de acontecimientos ocurridos en las plazas públicas que actúan como actos de memoria y duelo, y que se evidencian como conectores de los activistas artísticos en América Latina.



**Foto 57.** Acción de Duelo de Doris Salcedo, el 3 de julio de 2007. Foto: Sergio Clavijo. (Izquierda). Doris Salcedo en Plaza de Bolívar de Bogotá, 2016. Foto: Leonardo Muñoz/EFE. (Derecha).

En 2007, la artista Doris Salcedo crea en la Plaza de Bolívar de Bogotá una retícula con 24.000 velas en homenaje a 11 diputados del Valle del Cauca, secuestrados y asesinados en 2002 por las FARC. Asimismo, en 2016, la artista acompañada de cientos de voluntarios cubrió la plazoleta central con telas blancas que contenían los nombres de víctimas del conflicto armado en Colombia, tras la victoria del No en el plebiscito por la paz. Estas acciones colaborativas fueron actos de memoria creados por Salcedo en la plaza, con las cuales traza no solo una metodología de trabajo, sino que posibilita observar las tensiones presentes entre distintos poderes: políticos, artísticos, académicos, sociales; que al parecer se unen con un mismo fin: humanitario y estético. Los polémicos acontecimientos participativos de esta artista, avalados por entidades públicas y museos, guiados por curadores, acompañados por universidades y financiados por organizaciones estatales, tienen con un tono político -de la política- una experiencia que parecía, por lo menos en América Latina, pertenecer a colectivos cuyos integrantes no se nutrían

individualmente de sus acciones. En este sentido, cabe señalar a partir de Salcedo que las acciones de activismo artístico también pueden crear espacios de complot que conservan un discurso oficial tras un velo de imparcialidad.

Incluso, muchas acciones pueden responder a espectaculares montajes, apoyados por periodistas, patrocinados por museos y respaldados por organizaciones culturales, que ven en estas prácticas colectivas la posibilidad de crear una red creativa mundial, como fue el caso de la convocatoria realizada en 2018 por el estadounidense Spencer Tunick en Bogotá, a la cual asistieron 6.132 personas para ser registradas desnudas. El fotógrafo conocido por las instantáneas de desnudos masivos tuvo el apoyo de organizaciones gubernamentales para tomar fotos de cuerpos amontonados, que en otros momentos hubieran servido para denunciar las fosas comunes y las restricciones morales.



**Foto 58.** Acción de Spencer Tunick en la Plaza de Bolívar. Foto: Colprensa en 2018.(Izquierda). Gianni Mestichelli, de la serie “Mimos”, Buenos Aires, 1989. Foto: RcS- (Derecha).

---

<sup>44</sup> “Esta foto de Mestichelli es parte de una larga serie que tomó a los jóvenes que integraban la Compañía Argentina de Mimo, dirigida por Ángel Elizondo, que durante la dictadura fue censurada por el uso del desnudo colectivo en sus puestas teatrales. En 1980 el fotógrafo se encerró con el elenco en una casa vacía y sin ningún guion previo los fotografió durante varios días. Entre las muchísimas imágenes que tomó, aparece con claridad la represión, la tortura, la muerte, la desaparición. La foto habla del arrasamiento de los cuerpos, de la masacre, la fosa común, las atroces formas que asumieron el exterminio y la matanza. Pero a la vez está claro que esos cuerpos encimados no están muertos. Hay en la situación una actitud lúdica, erotizada, juguetona. El despliegue de la capacidad de jugar, sentir, crear. Dos dimensiones se conjugan: perder la forma humana como la denuncia de las secuelas devastadoras de la represión” (Longoni, 2015: s.p.).

Sin embargo, no todas las premisas se crean desde intereses ambivalentes, la mayoría se conciben más como un reclamo o una denuncia que como un homenaje o una exhibición pública, y para ello las estrategias utilizadas son diversas. Una muestra fue la intervención espacial realizada en 2019, 35 años después de iniciarse el genocidio de la Unión Patriótica en Colombia (1984-2002), que dejó a 4.153 simpatizantes de este partido político de izquierda, asesinados o desaparecidos. La acción que hizo parte del XIV Encuentro Nacional de Víctimas de la UP y que tuvo como lema “Nunca más otro genocidio”; dispuso en la Plaza de Bolívar de Bogotá las siluetas de todos las víctimas, acompañadas con flores, árboles y otros retratos en blanco y negro, una propuesta creada por familiares y amigos, que al no tener la participación de entidades oficiales y privadas, no tuvo gran repercusión ni atención mediática, evidenciando que los desaparecidos y víctimas tienen connotaciones diferentes según el contexto y tiempo y son, a la vez, sujetos manipulables al servicio de intereses múltiples de la política y de lo político.



**Foto 59.** Homenaje a las víctimas de la UP. Foto: Archivo El Espectador. (Superior) Intervención por Julio López en La Plata, Septiembre 2007. Foto recuperada de: [blogs.unlp.edu.ar](http://blogs.unlp.edu.ar) (Inferior).



Foto 60. Proyecto Filoctetes en Buenos Aires. Fotos: Archivo del artista Emilio García Webhi.

No obstante, la muerte, la violencia y los desaparecidos siguen siendo temas relevantes en todo el continente; desde Argentina el *Colectivo Siempre*, un grupo de arte y acción política integrado por trece mujeres, retoma entre el 2006 y 2011 diversas problemáticas políticas y sociales desde acciones performativas y coreografías, teniendo la calle como escenario. En sus intervenciones, este colectivo tuvo una activa participación en las acciones desarrolladas con relación a una sola víctima: Julio López, un militante peronista que fue víctima de desaparición forzada luego de presentarse como testigo en los Juicios por la Verdad, convenidos tras la última dictadura en este país (1976-1983). Los reclamos públicos por el paradero de López incorporaron pancartas, *stenciles* y murales, en los cuales su rostro se volvió casi icono de las protestas por la justicia y los derechos humanos en Argentina.

Asimismo, en las principales calles de Buenos Aires, el 15 de noviembre de 2002, Emilio García Webhi con financiación del Centro Cultural Ricardo Rojas, desarrolló el proyecto Filoctetes, desde el cual ubica veinticinco cuerpos de látex en escala humana, en posiciones de “abandono” o accidente. Una experiencia estética y sociológica en la que se retoma al héroe mitológico de Filoctetes<sup>45</sup>, para hablar del destierro de habitantes de calle y de todos aquellos excluidos de la sociedad. Una propuesta que cuestiona a los transeúntes por la violencia, el deseo de desaparición

---

<sup>45</sup> Personaje de la mitología griega que fue desterrado a la isla de Lemnos por sus compatriotas, para no verlo, oír sus quejidos, ni oler el fuerte hedor que se desprendía de su pierna derecha, luego de haber sido herido por una serpiente.

y olvido hacia aquellos que deambulan por las calles sin un nombre y una posición social.



**Foto 61.** Intervención de fuentes con anilina, Colectivo No Matarás. 2017. Archivo Revista Semana. (Superior).  
Performance de Colectivo No Matarás, 2018. Foto: RCN Radio. (Inferior).

En América Latina, podemos encontrar que se han construido espacios de protesta que conectan clandestinamente distintos colectivos y artistas a partir de ejes temáticos, además de estrategias estéticas y simbólicas que se han reproducido como arquetipos no agotables en el acontecimiento mismo. Con ello, podemos observar una fuerte confrontación visual que aparece con los cuerpos tirados de García Webhi en Argentina y que se repite con las acciones realizadas por el *Colectivo No Matarás* en Colombia, en las que se bloquean calles principales con cuerpos cubiertos de sábanas blancas o se tiñen las fuentes de importantes plazas y parques con anilina roja -simulando sangre- para denunciar y protestar por el aumento de muertes violentas en el país. Igualmente, iniciativas como *Lava la bandera* realizada en el 2000 en Perú y actualizada luego en Venezuela y México, y las prácticas de otros colectivos como *Dale Letra* en Venezuela, *Frente 3 de Fevereiro* en Brasil o *Mil M2* en Chile, quienes invaden las calles, barrios, marchas, estadios y otros eventos o espacios públicos con simples frases o preguntas que alertan sobre

distintas problemáticas sociales, vislumbran las líneas de fuga que conectan un continente atestado de muertes e injusticias, pero también ávido de resistencia y confrontación.



**Foto 62.** Lava la bandera en Perú. 2000 Foto: Colectivo Sociedad Civil. Lava la bandera en Venezuela, 2014. Foto: elimpulso.com. Lava la bandera en México, 2014. Foto: subversiones.org



**Foto 63.** Dale Letra: *El hambre* Twitter @Dale\_Letra. Protesta de Frente 3 de Fevereiro en un partido de fútbol, 2005. Foto de: fundacionsalemendoza.com. Proyecto Pregunta, Mil M2, Foto de instagram: @milm2stgo

De esta manera, a partir de este complejo e inacabado mapa de confrontaciones, vínculos y enjambres sísmicos que se entremezclan con un palimpsesto de acciones, colectivos, símbolos, territorios, estrategias, entre otros aspectos, se ha bosquejado hasta el momento, una forma de abordar el espacio político y el activismo artístico desde sus prácticas en América Latina, así como una encrucijada histórica que se traza desde azarosos ciclos, rituales, fechas y acontecimientos que han emergido y que se siguen actualizando. En ese sentido, es primordial desde esta cartografía reconocer que en la mayoría de países del continente se han dado aportes para la creación de un espacio político y de complot, que habla además de unas estrategias particulares de sobrevivencia y resistencia, y de unas combinaciones de presencias reales, virtuales, mediáticas y efímeras, que suceden en plazas, calles y, sobre todo, en espacios de la clandestinidad, como formas no-visibles de visibilidad social y de acción política. Además, es indispensable señalar que existen múltiples “espacialidades indignadas” (Sevilla, 2014), que funcionan como escenarios negociados e interpelados y que son, a la vez, protagonistas, testigos, puentes y productores de una red rizomática de creación, conspiración y transgresión.

### 3.2.1. Rizoma del activismo artístico en América Latina

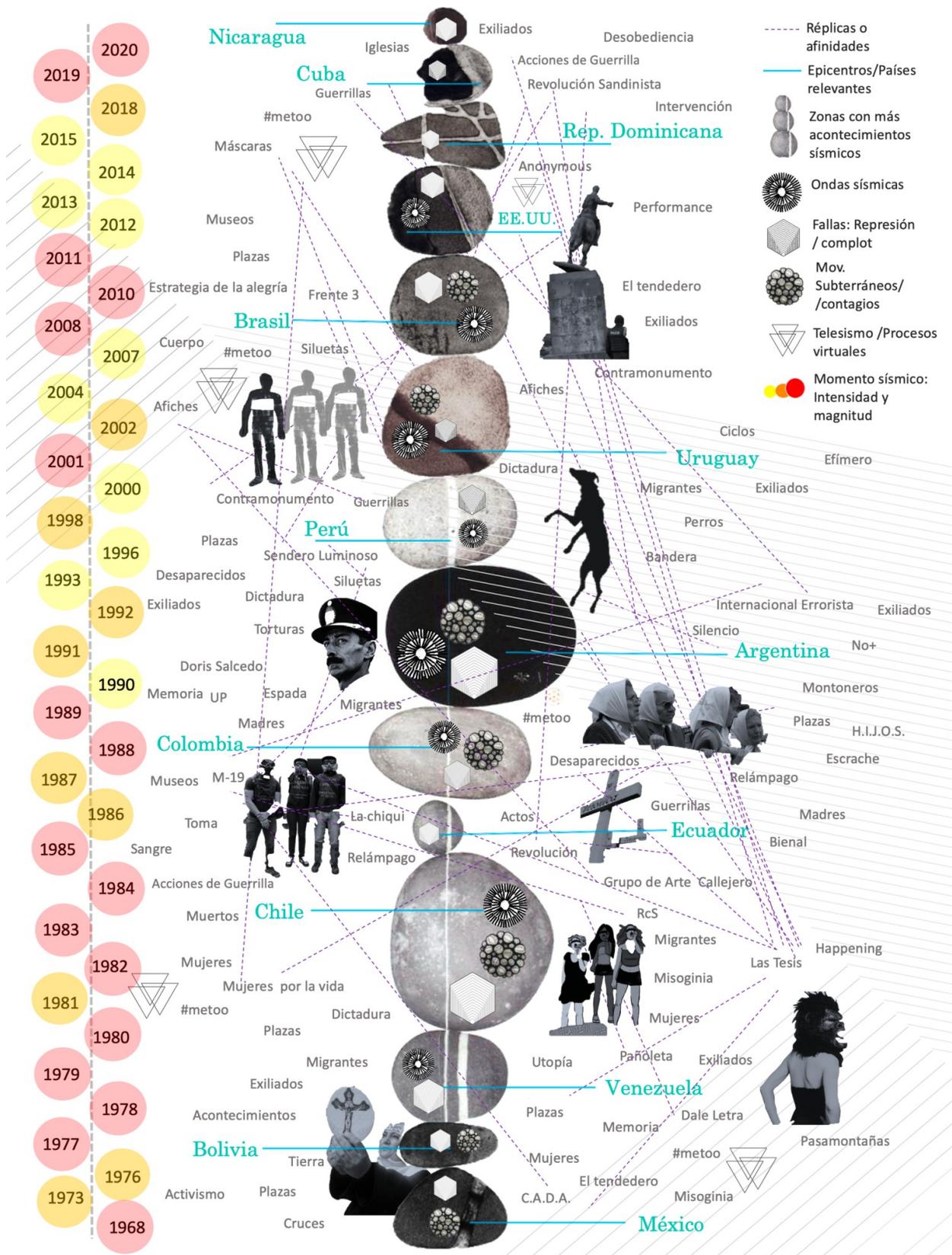


Figura 11. Cartografía del activismo artístico en América Latina. Diseño: Cristina Vasco.



Figura 12. Convenciones de Cartografía. Diseño: Cristina Vasco.

### 3.3 Emergencia del complot

La ocupación de calles, plazas, espacios virtuales y lugares simbólicos por parte de las prácticas representacionales de la resistencia social y política, fue y es una estrategia de confrontación y de visibilidad derivada de múltiples minucias colectivas, esfuerzos de agrupaciones políticas y de movimientos sociales, culturales y/o artísticos en disputa por el poder. Por ello, la toma, intervención, interpelación, alteración de los presuntos espacios públicos e incluso del concepto de lo público, no es una ingenua forma de entablar un diálogo o una disputa por el poder; como diría Massey (2007) “el espacio importa”, e importa desde las acciones del activismo artístico porque con él se codifican formas del poder, discursos hegemónicos,

utopías, distopías, directrices simbólicas derivadas de la política, que son, desde lo político, susceptibles de ser cuestionadas o transgredidas de manera efímera, intermitente o recurrente.

En ese sentido, suponer que la importancia de las acciones sólo se establece a partir de la ocupación de un espacio público de gran relevancia política, sería suponer que ese espacio público o político está dado y que se reconoce como tal. Como lo expone Judith Butler: “sería más sencillo decir que estas manifestaciones, o incluso, estos movimientos, se caracterizan por la reunión de los cuerpos para formular una demanda en el espacio público, pero (...) se nos escapa parte de la clave de las protestas públicas si somos incapaces de apreciar que el propio carácter público (y político) del espacio está en disputa y que incluso se lucha por él (o se crea) cuando estás multitudes se reúnen” (2011: s.p.). Así, con Butler retomamos varias ideas de “La condición humana” de Hannah Arent (1958), destacando que la acción política requiere un lugar previo, escenario, receptáculo donde acontecer, pero al mismo tiempo, con el mismo acontecimiento, se crea un nuevo espacio a partir de un espacio existente.

El verdadero espacio (...) yace “entre la gente” lo que significa que, en la misma medida en que cualquier acción tiene lugar en alguna localización, ésta también establece un espacio que pertenece a la alianza misma (...) De hecho toda alianza genera su propia localización, altamente variable. (Butler, 2011: s.p.)

El activismo artístico, desde sus acciones, es una estrategia de lo político que aparece a través de las fisuras, para resistir y refutar la configuración del orden sociopolítico establecido, permitiendo la apertura y la multiplicidad de elementos que constituyen la relación entre poder y espacio (Massey, 2005b) y difuminando las formas convencionales de nuestra espacialidad cotidiana, cuando “aquellos que no están incluidos en el orden sociopolítico existente, exigen su ‘derecho de igualdad’ (...) una demanda que llama al ser a lo político (...) y que expone (...) las injusticias del orden de policía” (Swyngedouw, 2011: 56), aquellas que proclaman por una distribución de los lugares, con determinaciones claras de quién puede ocuparlos y qué funciones cumplen (Rancière, 2003).

Desde luego, como lo señala el arquitecto Álvaro Sevilla analizando las espacialidades del Movimiento de los indignados 15M en España, el espacio de aparición política no es un espacio vacío; no hablamos de un contenedor pasivo donde ocurre la acción humana, es por el contrario “un soporte activo, tiene agencia, constituye las acciones en la misma medida en que se deja construir por ellas. Se trata de un útil que nos define socialmente y articula nuestras prácticas” (Sevilla, 2014: 210). Así, el activismo artístico es una manifestación social y estética que lucha por y con el espacio, entendiendo las posibilidades de su reapropiación y los valores sociales que implica organizarlo, puesto que, cuando

las multitudes salen de la plaza y se dirigen a la calle colindante o al callejón trasero, a los barrios de calles sin pavimentar, entonces sucede algo más. En ese momento la política no se define ya como el asunto exclusivo de una esfera pública separada de la privada, sino que cruza esa divisoria una y otra vez, atrayendo la atención al modo en que la política está ya en el hogar, en la calle, en el barrio o en los propios espacios virtuales que la arquitectura de la plaza pública desencadena. (Butler, 2011: s.p.)

Sin embargo, esta producción del espacio político no es sencilla porque depende de una previa “negociación” de la localización, de ese espacio atravesado por el viejo orden existente que lo legitima en tanto privado, público, sagrado, virtual, real. Pero tampoco es una labor directa, puesto que ese heredado orden antagónico se interpela -por lo menos en el contexto de América Latina- desde la clandestinidad y el anonimato, recibe confrontaciones desde múltiples espacialidades del complot, que permanecen ocultas, subterráneas, inalcanzables para los registros habituales.

Si bien, tal como lo expone Butler, “al pelear contra ese poder se crea un nuevo espacio, un nuevo ‘entre’ (between) los cuerpos (...) y esos cuerpos son absorbidos y animados por los espacios existentes en los propios actos por los que reclaman y redefinen sus significados” (Butler, 2011: s.p.); cabe preguntarse cómo estas formas se toman o transgreden los espacios, en contextos en los que la disputa agónica se opaca tras desapariciones, muertes y múltiples silenciamientos. Frente a ello, las

ocupaciones e intervenciones son un devenir de acontecimientos provenientes del azar, pero también de delicados planes, agrupación de fuerzas y diversas influencias y colaboraciones que permanecen ocultas, como instinto de supervivencia, mostrando solo pequeñas réplicas en la superficie, de movimientos sísmicos que iniciaron en otros lugares, cercanos y remotos, en otros tiempos e incluso con otros artistas.

Estas “espacialidades indignadas” en palabras de Sevilla, y tal como se vislumbra en el anterior ejercicio cartográfico, son “complejas, irreductibles a una lógica uniforme como reflejo directo de la pluralidad y espontaneidad del movimiento; en su evolución rompieron toda una serie de configuraciones espaciales convencionales, tanto a nivel de estructura vertical (las relaciones de escala) como horizontal (las relaciones territoriales y de lugar)” (2014: 212), pero la forma en que lo hicieron y lo hacen, es encubriendo pequeños fragmentos de su accionar, siendo visibles pero permaneciendo ocultos, mostrando sus rostros pero desde la colectividad, eligiendo los lugares convencionales para la confrontación pero insertando nuevas y actualizadas formas de protestas, gestos creativos y múltiples que aparecen inacabados e inagotables tanto en su hacer, como en su autoría.

Asistimos, por tanto, a la emergencia de unas espacialidades del complot y de la noción misma del complot como estructura fundamental dentro de las prácticas del activismo, aquí las calles, las plazas, los barrios permanecen visibles, incluso las formas de represión policial, moral, académica, mediática y estatal subsisten expectantes para el ataque, la contención o la captura, pero las prácticas del activismo artístico previas a la creación de un nuevo lugar para lo político se configuran en espacialidades secretas que atraviesan las ciudades, los países, las redes sociales y el tiempo casi de manera subterránea<sup>46</sup>. Las espacialidades del complot son espacios paralelos, alternativos, inestables y sin pretensiones de

---

<sup>46</sup> Subterránea en sentido simbólico y material, pues hace referencia a: 1. espacialidades clandestinas o no develadas públicamente, 2. El surgimiento de las prácticas del activismo artístico en América Latina se entrelaza con el auge de la cultura *underground*, 3. en los años ochenta debido a la fuerte represión estatal, los espacios físicos para el encuentro de artistas eran los sótanos.

permanecer; se configuran a partir de acciones en las que se mantienen vedadas las estrategias, sus intenciones y sus alcances espacio temporales, incluso cuando se ha señalado el lugar, la hora y los participantes.

El complot implica la idea de revolución, ficción y conspiración, es “un punto de articulación entre prácticas de construcción de realidad alternativas y una manera de descifrar cierto funcionamiento de la política” (Piglia, 2007: 4). Además, capta, como lo plantea Roberto Arlt, “una lógica del funcionamiento de lo social más que de la sociedad propiamente dicha” (Arlt en Piglia, 2007: 5). En tal sentido, el complot desde las prácticas activistas sobrepasa cualquier aislamiento e individualidad, pero también cualquier preexistencia colectiva y de universalidad, develando una suerte de singularidades móviles, anónimas e impersonales, forjando otro sentido comunitario y social, que sin caer en la indiferenciación, posibilita una serie de “singularidades móviles, rapaces y volátiles, que van de uno a otro, que provocan fracturas, que forman anarquías coronadas, que habitan un espacio nómada (...). El poeta Ferlinghetti habla de la cuarta persona del singular: a ella es a quien se intenta dejar hablar” (Deleuze, 2005: 185).

Sin embargo, la noción de complot como una forma de ejercer la política y lo político, se puede encontrar tanto en los colectivos de activismo artístico, como en organizaciones estatales conformadas por grandes conspiradores, encargados de maquinar formas represivas o de captar aquellas prácticas que alteran el orden establecido. En ese sentido, podemos detectar distintas maneras del complot desde las cuales se crean o reproducen formas de poder desde un accionar conspirativo; existen complots para resistir (colectivos creativos, acciones transgresoras y simbólicas, intervenciones y acontecimientos efímeros), complots para reprimir (organizaciones, arquitecturas, concepciones políticas y policiales) y complots para la reconducción y cooptación política de las potencias creativas (grupos y organizaciones que construyen discursos oficiales: Estado, museos, academias; quienes cooptan formas creativas y las replican o traducen para fines particulares). Estas formas de complot están en permanente diálogo y aunque no inician o terminan en las plazas y calles, atraviesan los lugares de manera sigilosa y constante.

### 3.3.1 Complot para resistir

Hay que construir un complot contra el complot. (Art en Piglia, 2007)

La forma conspirativa anti-social, anti-estatal e incluso anti-artística, supone un accionar del complot, una conjura y un secreto, que la hacen ilegal, pero “su punto de ilegalidad no debe atribuirse a la simple peligrosidad de sus métodos sino al carácter clandestino de su organización” (Piglio, 2015: 12). En ese sentido, los complots para resistir, tan evidentes en los colectivos de activistas artísticos, encuentran su potencia, no en las técnicas y estrategias usadas, sino en la posibilidad de agruparse en un activismo molecular, de encontrar aliados y caminos de afectación y contagio alejados de las consideraciones hegemónicas del arte y de la sociedad.

No obstante, la resistencia para estos activistas o grupos implica la persecución abrupta (eliminación) o la persecución blanda (captación, negociación o alianzas) por lo cual, al intentar modificar las relaciones de control, deben enfrentarse a la huida como condición, a la amenaza continua de ser descubiertos, a la inminencia de una derrota o la construcción de redes de fuga o de repliegue (Piglio, 2015); peligros que han representado para estos conspiradores sociales y artísticos, el despliegue de estrategias de anonimato, e incluso la notoriedad explícita como recurso de sobrevivencia.

Los complots para resistir, ponen en marcha “las potencias de la variación” (Lazzarato, 2005), que si bien se delimitan en esta investigación desde clasificaciones técnicas (performances, intervenciones, contramonumentos, etc.), rompen estas convenciones sobre su propio accionar, generando un velo de incertidumbre entre lo que hacen y no hacen, lo que son y lo que no, como formas que se contraponen al velo de consenso y seguridad propuesto o instaurado por el Estado. El artista se convierte en un anti-artista, cualquier sujeto se convierte en un anti-social, las líneas clasificatorias de creación se pierden y las acciones simbólicas se conjugan con marchas, los happenings con esculturas, las intervenciones espaciales se parecen a

las interpelaciones conceptuales; en conclusión, se atacan las tramas que determinan lo artístico, lo histórico, lo político, los “modos sociales de producción que definen una economía del valor, (...) (que) son el resultado de relaciones de fuerza y de una lucha que impone ciertos criterios y anula otros” (Sevilla, 2014: 11).

Así, los complots para resistir, y sus espacialidades incógnitas y efímeras, modifican el sentido común y los espacios de aparente consenso, a partir de un plan, una estrategia, un sistema de alianzas subterráneas, una búsqueda de los no incluidos, los anti-referentes, postulando con ello una red múltiples de intrigas que deben mantener la máxima de crear, siempre, un complot contra el complot.

### **3.3.2 Complot para reprimir**

Hay un complot del Estado, una política clandestina ligada a las formas de captura y control, que registran los movimientos y los efectos destructivos de grupos sociales y de las mismas acciones internas, ejecutando sobre ellas, medidas de regulación o persuasión. El Estado como ente de vigilancia, también tiene dentro de sus estrategias: la contrainformación y la intervención, como recursos de censura o anulación, así como fuerzas ocultas tras un velo de consenso, que definen el mundo social y frente a las cuales, algunos sujetos sienten a menudo que están siendo manipulados.

El complot de la política se devela en los espacios públicos desde la configuración de los mismos, definiendo, desde una serie de intereses, las reglas y las relaciones desiguales frente a su uso. Asimismo, el Estado reacciona con la fuerza policial y militar, utiliza las alianzas morales con la iglesia o implanta la ficción de las agendas apocalípticas con los medios de comunicación, estableciendo así diversas hipótesis sobre la destrucción del orden, que justifican su accionar y perpetúan su permanencia en el poder. En América Latina, estas formas de control para reprimir se hicieron evidentes desde la “teoría de los dos demonios”; las desapariciones forzadas; las censuras a medios de comunicación alternativos; la implementación de

dictaduras y gobiernos democráticos de extrema derecha e izquierda; la creación de teorías conspirativas anti-estatales, anti-derechos o anti-democráticas; la implementación de un glosario que señala al otro, al adversario como traidor, enemigo interno, guerrillero, vándalo; la construcción de espacios públicos para el control y la vigilancia; la creación o apoyo a instituciones (comerciales, museos, iglesias, organizaciones delincuenciales, educativas, sociales) que ayudan a imponer un orden y difundir una cierta narrativa oficial; e incluso, como ocurre en “La lotería en Babilonia” de Borges (1941), el Estado hace trampa al ordenar las relaciones sociales y manipular cualquier regla de juego -como ocurre con el Estado de excepción-, anunciando como azar o destino una consideración arbitraria.

### **3.3.3 Complot para la reconducción y cooptación política de las potencias creativas**

La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos. (Rancière, 2012: 35).

Existe en este entramado de conspiraciones, una serie de maniobras sutiles de fraternidad y terror, que pueden agruparse bajo la idea de un complot ideado para la reconducción y cooptación política de las potencias creativas. Estas maneras, que gozan de visibilidad, encierran una serie de intereses ocultos, propios del neoliberalismo. En estos complots, se ejecuta la falsa ilusión del acuerdo, el consenso y las alianzas con las organizaciones sociales que protestan, los grupos guerrilleros y los colectivos de activismo artístico, al fabricar valores de equivalencia, desde los cuales las organizaciones políticas, los museos, las academias, los medios de comunicación, la iglesia, entre otros, adjudican la categoría de amigo - aliado a los antiguos vándalos.

Desde estos complots, se puede observar: al Estado financiando y manipulando la circulación y el flujo de las acciones; a la iglesia apoyando las protestas simbólicas; a los museos incluyendo en su agenda expositiva las colaboraciones comunitarias y el “arte revolucionario”; a los medios de comunicación visibilizando las acciones; a comerciantes ofertando el kit contestatario como si fuera un disfraz (pasamontañas, pañoletas, camisetas con fotos de líderes asesinados); y a los publicistas y partidos políticos reconduciendo estrategias simbólicas y estéticas a favor de sospechosas consignas en las que opera una cooptación política de las potencias creativas del activismo.

En estos complots para reconducir la potencia creativa de la resistencia, si bien algunos artistas actúan como especies de espías, en la mayoría de los casos se ejecutan estrategias de cooptación de lo creativo, lo diferente, lo peligroso, dando a cambio un boleto de entrada para acceder a la política, para ser visible, escuchado, incluido y preservado. Desde aquí, el activismo artístico deja de ser complot, las espacialidades del complot dejan de ser clandestinas, la creación se convierte en copia, la diferencia es captada y difuminada y las acciones estéticas que crean espacios de lo político, son avaladas por los críticos y los curadores como arte.

## EPÍLOGO: NO ES ARTE, ES UN COMLOT - HACIA UN DEVENIR SÍSMICO

Obras efímeras, obras frágiles, no coleccionables, inventos fallidos, mentiras: no hubo obra. (Gonzalo Rabanal, Colectivo Ángeles Negros.)

Para dimensionar los múltiples alcances del activismo artístico, es decir, lo que puede un cuerpo, lo que puede una acción y un movimiento telúrico en la superficie, parece ser esencial tener en cuenta el intrincado mapa de confrontaciones que se acaba de bosquejar, así como la encrucijada trama histórica que se delinea tenuemente, no porque sea indispensable tener un fichero de sucesos y fechas, sino porque en el accionar se crean las diferencias y los espacios, nuevas fallas y ondas. Si bien los espacios físicos y los órdenes que se establecen con ellos son primordiales, para hablar de activismo artístico es necesario ver los espacios creados, no precisamente los espacios públicos que se toman inicialmente, sino los espacios políticos donde los sujetos olvidados tienen voz. Estas espacialidades que surgen, que acontecen como temblores, develan la inestabilidad de los terrenos y las posibilidades que existen en otros lugares insospechados y ocultos. Se podría decir, desde Deleuze y Guattari, que liberan las singularidades prepersonales que encierran y reprimen, para hacer correr flujos que serían capaces de emitir, recibir, interceptar o establecer siempre más lejos y más hábilmente nuevas esquizias<sup>47</sup>, montando las máquinas deseantes que recortan a cada uno y lo agrupan con otros (Deleuze y Guattari, 1985: 250).

Hablar de espacialidades del activismo artístico implicó, desde este ejercicio, acudir a la metodología de la espera: esperar a que algo ocurra, para trazar con ello una ruta, un ritmo y un flujo de sucesos de diversas trayectorias cronológicas y geomorfológicas. La espera también permitió ver otras espacialidades no

---

<sup>47</sup> “Sistema de cortes que no consisten únicamente en la interrupción de un proceso, sino en la encrucijada de procesos. La esquizia trae consigo un nuevo capital de potencialidad” (Guattari, Rolnik. 2006: 368)

registradas, las espacialidades del complot para resistir, aquellas que ocurren en otras geografías y que son fruto de encuentros clandestinos, réplicas, ondas expansivas y contaminaciones; estas sostienen la trama rizomática y bloquean la posibilidad de que los colectivos de activismo artístico se nutran de una sola raíz.

¿Cómo se crean estas redes de protesta? ¿Existen rutas de transferencia? ¿Cómo se actualiza el repertorio de acciones colectivas en cada contexto? ¿Qué es lo que une las protestas en la región? ¿Son las protestas sociales movimientos sísmicos? Estas preguntas e intereses iniciales -que engloban la pertinencia de esta tesis dentro de los estudios socioespaciales-, se fueron develando a nivel conceptual y técnico al comprender que el activismo artístico crea un nuevo espacio al situarse en varios lugares al mismo tiempo y sin permanecer completamente en ninguno de ellos. Al transitar por las luchas sociales y comunitarias en contextos barriales, sindicales, estudiantiles, políticos, el activismo desacraliza las técnicas artísticas y las nociones estéticas, plantea otros escenarios creativos y despoja rigurosos cánones de conocimiento albergados en quien ejecuta la acción. El dónde y cómo ubicar estas prácticas implicó, por tanto, atravesar los lugares comunes como la plaza pública, para descubrir líneas de conexión con otros espacios e incluso con otros lugares, personas y símbolos en otros tiempos. Las espacialidades del activismo artístico, aquí expuestas, comprenden distintos niveles de conexión y responden a un entramado de relaciones que van más allá de las concepciones públicas y políticas de los espacios físicos; muestran un entramado de lugares ubicables en distintos puntos del continente, que son relevantes en la medida en que se conectan con símbolos, conceptos y formas variadas de interlocución: acciones de protesta y prácticas creativas que permiten la generación de un espacio político, en constante movimiento y actualización.

Estas espacialidades son ante todo acontecimientos cargados de símbolos y gestos recuperados en el tiempo, que se potencian en la medida en que se vuelven actos repetitivos, señales incómodas y agónicas que aparecen una y otra vez. Con ello, la pregunta por el espacio se torna en una pregunta por las prácticas, por aquello que en movimiento incide constantemente en una forma representada, vivida y

concebida. El espacio aquí está íntimamente ligado con el tiempo y ambos son debatidos y trastocados por las acciones individuales y colectivas. Desde esta visión -del espacio como nodo y epicentro de relaciones que acontecen- se debaten anteriores visiones sobre la relevancia del espacio público, la democratización del espacio, e incluso la idea de que los colectivos del activismo artístico desean tomarse un lugar: el poder. A partir de la investigación se observó que los objetivos de estas acciones simbólicas no se relacionan con el apoderarse ni con la permanencia en un lugar determinado; el espacio se comprende como el resultado de formas tangibles del poder, discursos y prácticas que pueden ser interpeladas, hackeadas, alteradas incesantemente a partir de otro espacio, un espacio político que actúa como resistencia y como fuerza creativa, actúa como una red de pequeñas alteraciones, que se renueva en sus intereses, diferencias y luchas y que se presentan adaptables, colectivas y móviles.

En esta investigación fue primordial comprender que estos espacios políticos emergen y lo hacen desde otros lugares apartados y clandestinos, que fueron rastreables a partir de pequeñas conexiones simbólicas; afinidades y contagios que surgieron a partir de revisiones bibliográficas, mapas genealógicos y líneas de tiempo discontinuas. A partir de este análisis visual y teórico, se proponen metáforas geológicas para nombrar las conexiones que permanecen debajo de los espacios físicos, pero que permiten alteraciones visibles y palpables en la trama de la realidad. Desde la geología se pudo hablar de las acciones como acontecimientos sísmicos, desplegando una serie de términos y fenómenos físicos y temporales que solo se pueden registrar y analizar en la medida en que aparecen en la superficie. Por supuesto, los aportes a los estudios socioespaciales a partir de un mapeo geológico operan como incipientes aproximaciones que requieren ser estudiadas con amplitud en futuras investigaciones. Se requiere abordar con generosidad la idea de que hay algo que ocurre debajo de las formas físicas y simbólicas visibles; que los objetos, personas, lugares y tiempos son materialidades móviles, que producen choques, fallas, réplicas y enjambres sísmicos, en muchos casos imperceptibles y silenciosos.

Asimismo, la investigación se presenta como un abre bocas para estudiar las espacialidades y acciones del activismo artístico en América Latina, no logra abarcar las prácticas relacionadas con la desobediencia sexual, el *overgoze*, ni las tácticas de la alegría tan frecuentes en Brasil. Tampoco contempla la incidencia de las artes escénicas, ni las relaciones particulares con el cuerpo y el baile, la influencia del rock y punk latino, ni las estéticas y utopías de las subculturas en el continente. Cabe señalar que la decisión de hablar de dichas espacialidades ligadas a América Latina solo es una forma de intentar poner un borde a la investigación, pues más que responder a límites continentales y socioculturales, las espacialidades del activismo artístico son la sumatoria de prácticas, afinidades y contagios que se dieron entre zonas, sujetos y colectivos, de maneras tan imprevisibles e inabarcables que hace que lo analizado hasta el momento solo sea una pequeña deriva de espacios y acciones clandestinas que salieron a la luz.

Es necesario pensar en la ampliación del espacio político y en la incidencia que este tiene desde el activismo artístico en las decisiones, normativas y nuevas formas represivas del Estado, la economía, los medios de comunicación, la publicidad, la arquitectura y, por supuesto, el arte. Y en esa medida, es necesario volcar la mirada a los movimientos que estas mismas acciones tienen en el arte y en las maneras en las que las comunidades se organizan, piensan y configuran sus luchas en la actualidad.

Para finalizar, es oportuno indicar que el activismo artístico y sus espacialidades implican prácticas móviles y cambiantes; son el resultado de influencias materiales, estéticas, simbólicas, temporales y espaciales; responden a los poderes establecidos y las dinámicas en tensión y resistencia. Son el resultado de acciones que transfiguran nociones de espacio y tiempo, formas que a manera de sismos ocurren intempestivamente fragmentado aquello que parece sólido, estable y universal. Y en esa medida proponen un dinamismo simbólico que erosiona colectiva y clandestinamente los espacios de poder, lo que amerita formas de estudio igual de complejas y variadas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abad, S. (20 de diciembre de 2014). El caballero de la fe. *Juegos artificiales*. <https://juegosartificiales.wordpress.com/2014/12/20/el-caballero-de-la-fe/#:~:text=Camina%20como%20si%20conociera%20desde,Las%20palomas%20son%20m%C3%A1s%20precisas.>

Amaral, A. (1981). *Aspectos do não-objetualismo no Brasil*. Primer Coloquio latinoamericano sobre arte no objetual. Medellín: Museo de Arte Moderno.

Ayala, A. (2018). Fragmentos: Una obra supuestamente colectiva. *Cero Setenta*. Universidad de los Andes.

Bal, M. (2014). *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Medellín. Universidad Nacional de Colombia.

Barbancho, J. R. (2014). Arte, sociedad y política: otras formas de protesta. *ASRI: Arte y sociedad. Revista de Investigación*, 6.

Barragán, P. (2019). 1978: El año en que América Latina dejó de creer en sí misma. *Artishock: Revista de Arte Contemporáneo*. Disponible en: [https://artishockrevista.com/2019/04/15/1978-el-ano-en-que-america-latina-dejo-de-creer-en-si-misma/#\\_ftn2](https://artishockrevista.com/2019/04/15/1978-el-ano-en-que-america-latina-dejo-de-creer-en-si-misma/#_ftn2)

Belenguer, M. C., Melendo, M. J. (2012). El presente de la estética relacional: hacia una crítica de la crítica. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 6(8), 88-100.

Bishop, C. (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics", en: *October* No. 110.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, ed.

Butler, Judith (2011) "Bodies in Alliance and the Politics of the Street", *Transversal* 10/11. Recuperado en: <https://transversal.at/transversal/1011/butler/en>

Calveiro, P. (2015). Políticas del miedo y resistencias locales. *Athenea Digital* 15(4): 35-39. Universidad Autónoma de México.

Calveiro, P. (2018). Clase 9. Prácticas de resistencia: reflexiones conceptuales [material de clase]. *Seminario Memorias colectivas y Luchas política, Diploma Superior Memorias colectivas con perspectiva de Género*, CLACSO.

Carvajal, F., Vindel, J. (2012). Acción relámpago. En Red conceptualismos del sur (Ed.) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid, España: Museo Reina Sofía. 37-42.

Cavalletti, A. (2010). *Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.

Cortés, A. (2012). *Ideas de resistencia. Empoderamiento de la imagen y acción simbólico-mediática en el M-19*. (Tesis maestría). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.

Costa, F. (2009). “De qué hablamos cuando hablamos de ‘arte relacional’: de la forma rebelde a las ecologías relacionales”, en *Revista Ramona* No. 88.

Cuello, N. (2015). Expropiando las máquinas de la feminidad: Prácticas poético políticas en la resistencia de las obreras de Brukman. *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista*. 17.

Crozier, M. Friedberg, E. (1990). *El actor y el sistema*. México: Alianza Editorial.

De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano* (Vol. 1). Universidad Iberoamericana.

Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: Los libros de la Catarata.

- (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 18 (2), 68-80.

Deleuze, G., Delpy, M. S., & Beccacece, H. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu

Deleuze, G., Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Editorial Paidós.

- (1988). *Mil mesetas*, Valencia: Pre-textos.
- (2005a). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama
- (2005b). *La isla desierta y otros textos*. José Luis Pardo (trad.). Valencia: Pre-Textos.

Derrida, J. (2009). *¿Cómo no temblar?* *Acta Poética* 30-2. Otoño.

Díaz Tovar, A. Ovalle, L. (2018). Antimonumentos: espacio público, memoria y duelo social en México. *Aletheia*, 8.

Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. *Archivo virtual Artes escénicas*.

Duque, Félix. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Alianza.

Dussel, E. (1973). Para una ética de la liberación latinoamericana, *Siglo XXI*, Buenos Aires, 50-57.

- (1996). *Filosofía de la liberación*. Editorial Nueva América. Bogotá.

Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo, en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, España.

Foucault, M. (1993). Curso del 7 de enero de 1976. *Microfísica del poder*. Ed. La Piqueta. Recuperado en <http://www.ram-wan.net/restrepo/poder/conferencias-microfisica.pdf>

- (1994). *No al sexo rey. Entrevista por Bernard Henry-Levy, un diálogo sobre el poder*. Barcelona: Altaya.

- (2008). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Vol. 1. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Gamarnik. C (2012). Contrainformación. En *Red conceptualismos del sur* (Ed.) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid, España: Museo Reina Sofía. 73-79.

García Andújar, D. (2009). Reflexiones de cambio desde la práctica artística. En Carrión, J.; Sandoval, L. (Ed.), *Infraestructuras emergentes*, Valencia: Barra Diagonal, 100-103.

Garamuño, F. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Fondo de cultura económica. Buenos aires.

González D. (2010). *El uso del espacio en plazas mayores. Plaza de Bolívar de Bogotá*. Departamento de proyectos arquitectónicos, Universidad Politécnica de Cataluña

GEPSAC. (2009), Transformaciones de la protesta social en Argentina 1989-2006. Informe de resultados. Base de datos sobre protestas, Instituto G.Germani, UBA, marzo de 2009.

Gómez, M. (2012). *Ciudades construidas, ciudades imaginadas: Narrativas urbanas de piedra, tinta y papel*. (Tesis maestría). Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.

Gonini, U. (2017). *La Rebelión de las Madres: Historia de las Madres de Plaza de Mayo 1976-1983*. EDULP. La Plata.

Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel*. Edición crítica del Instituto Gramsci, a cargo de Valentino Gerratana, 6 tomos. México D. F.: Era.

Greene, G. (2019). *El fin del affaire*. Libros del Asteroide S.L.U. Barcelona.

Guerra, I. (2015). Enrique Dussel y la Filosofía de la Liberación. Vida y Pensamiento. *Analéctica*, 1(8).

Guattari, F. Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficante de sueños. Madrid.

Hiernaux, Daniel. (2006). Geografías de los tiempos y de los espacios efímeros fugaces. Nogué, Joan., Romero, Joan (Ed.) *Las otras geografías*. (269-284). Valencia, España: Tirant lo blanch.

Koldobsky, D. (2010). Arte, técnica y desmaterialización en dos experiencias argentinas de los sesenta. *VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina (La Plata, 2010)*.

Kouvelakis, S. (2019). Contra la razón populista. La vía muerta de Ernesto Laclau. *Vientos Sur*. Disponible en <https://vientosur.info/la-via-muerta-de-ernesto-laclau/>

Lazzarato, M. (Enero, 2005). Potencias de la variación. *Revista Sé cauto* (trad.), Cali. Disponible en <http://www.multitudes.net/Potencias-de-la-variacion/>

Lefebvre, H. (1976). *Reflections on the Politics of Space* (M. Enders trad.). *Antipode*, 8(2): 30-37. (Obra original publicada en 1970).

- (2004). *Rhythmanalysis: Space, time and everyday life*. A&C Black.

Longoni, A. (2010). Arte y política. Políticas visuales de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*. Vol. 1 No. 1

- (2015). Perder la forma humana. Apuntes para un balance personal de un proyecto colectivo. *Seminario Permanente Cartografías Críticas*. Departamento de Humanidades, UAM-Cuajimalpa, México. Recuperador en: [https://www.calstatela.edu/al/karpa/longoni#\\_edn1](https://www.calstatela.edu/al/karpa/longoni#_edn1)

López Maya, M.(2000), La protesta popular en la Venezuela contemporánea. Enfoque conceptual, metodológico y fuentes. En J. Rodríguez, (compilador). *Visiones del oficio. Historiadores venezolanos en el siglo XXI*, 399-412, Caracas, Academia Nacional de la Historia/FHE-UCV

López, M. (2012). Tomar la calle. Afinidades, colectividades y desplazamientos. En Bernal, Eneas. (Ed.) *Lugares de tránsito. Fotografía y residencias artísticas*. 145-157. n/a: Editorial RM.

- (2012). Guerra popular. En Red conceptualismos del sur (Ed.) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid, España: Museo Reina Sofía. 139-141.

Lucero, M. E. (2018). Resistir juntos. Desencanto y conversión estética en poéticas brasileñas. *Alea: Estudios Neolatinos*, 20(2), 244-256. Disponible en: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2018000200244&lng=es&tlng=es#aff1](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2018000200244&lng=es&tlng=es#aff1)

Massey, D. (1999) "Spaces of politics", en D. Massey, J. Allen y P. Sarre (eds.): *Human geography today*. Cambridge: Polity Press, 279-294.

- (2004). Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 57, (77-84)
- (2005a). "La filosofía y la política de la espacialidad, algunas consideraciones". Arfuch, L. (comp.) *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Paidós, Buenos Aires: 36 – 46.
- (2005b). *For Space*. London: Sage.
- Geometrías del poder y la conceptualización del espacio. (17 de septiembre, 2007, Caracas) Conferencia dictada en la Universidad Central de Venezuela.

Melucci, A. (1989). *Nómadas del presente: movimientos sociales y necesidades individuales en la sociedad contemporánea*. Londres: Hutchinson.

Merrifield, A. (2013). *Henri Lefebvre: A critical introduction*. Routledge

Montenegro, M. (2010). Taztu Nichi y los públicos del arte contemporáneo en

Bogotá. *Premio nacional de crítica: ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia*. (6). (39-60). Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura: Universidad de los Andes, Facultad de Arte y Humanidades, Ediciones Uniandes.

Morais, F. (1978). Arte latino-americana da teoría à prática. *Cultura* No. 5, Año 72, Vol. LXXII, junio-julio. Brasil.

Morin, E. (2000). *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona: Gedisa.

Mouffe, C., Laclau, E. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Siglo XXI. México.

Mouffe, C. (1995). Post- Marxism: democracy and identity. *Environment and Planning. Society and Space*,13: 259-265

- (1997). Pluralismo artístico y Democracia radical. En *Acción Paralela* #4. Disponible en: <http://www.accpa.org/numero4/mouffe.htm>
- (1998). (comp.) *Deconstrucción y pragmatismo*. Buenos Aires, Paidós.
- (2012). *La paradoja democrática. El peligro del consenso en la política contemporánea*. Gedisa. Barcelona.
- (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires.
- (2015). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Paidós. Barcelona.

Oslender, U. (1999). Espacializando resistencia: perspectivas de “espacio” y “lugar” en las investigaciones de movimientos sociales. *Cuadernos de geografía*, 8(1): 1-35.

Ordoñez, L. & Suárez, S. (2012). Guerra simbólica. En *Red conceptualismos del sur* (Ed.) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid, España: Museo Reina Sofía. 142-144.

Ortega, V. (2015). El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas. *Calle 14*, 10(15): 100-111.

Pardo, J. L. (1998). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pretextos

Parramón, R. (2002) Arte, participación y espacio público. *Actualizar la mirada. Foro, Arte y territorio*. Actas encuentro 0, Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 63-71.

Piglia, R. (2007). *Teoría del complot*. Buenos Aires: Mate.

Plana, G. (2017). Delgado, Manuel. Ciudadanismo. La reforma ética y estética del capitalismo. *Biblio3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 25 de junio de 2017, vol. XXII, nº 1.203.

Pérez Balbi, M. (2012). Desbordes y convergencias: la dimensión de lo público en el activismo artístico actual en la Argentina. *Question*, 1.

Rabotnikof, N. (2011). *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*. Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, México.

Raffin, M. (2008). El pensamiento de Gilles Deleuze y Michel Foucault en cuestión. *Lecciones y Ensayos*, 85: 17-44.

Rancière, J. (2003) "Politics and Aesthetics: an interview", *Angelaki* 8, 194-211.

- (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Ed. Universidad Autónoma de Barcelona.
- (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- (2012). *El malestar en la estética*, Madrid: Clave Intelectual.

Red de Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Richard, N. (2005). Arte y política; lo político en el arte. En Pablo Oyarzún, Nelly

Richard y Claudia Zaldívar (Eds.). *Arte y Política*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis.

Richard, N. (2011). Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. ARCIS University, Santiago de Chile. Disponible en: <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>

Richard, Nelly (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Rojas, S. (2006). *Cuerpo, lenguaje, representación, en Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard (ed). Santiago de Chile: Editorial cuarto propio.

Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor Libros.

Schuster, F., Pereyra, S. (2001). “La protesta social en la Argentina democrática. Balance y perspectivas de una forma de acción política”, Norma Giarracca (2001) (comp.), *La protesta social en Argentina. Transformaciones económicas y crisis social en el interior del país*, Buenos Aires, Alianza.

Sevilla, Á. (2014). “Espacio público y protesta ciudadana. Reflexiones sobre la espacialidad del 15M”. *Madrid se mueve*, 207-218.

Sierra, A., (compilador) (2011). *Memorias del primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*. Medellín: Tragaluz Editores S.A.

Soja, E. (1989). *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical social Theory*. Nueva York: Verso.

Svampa, M. (2009). Protesta, movimientos sociales y dimensiones de la acción colectiva en América Latina. En *conferencia para las Jornadas de Homenaje a C. Tilly, celebradas en Madrid (Universidad Complutense de Madrid-Fundación Carolina, 7-9 de mayo de 2009)*.

Sloterdijk, P. (2002). *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. Valencia: Pre-textos.

Swyngedouw, E. (2011) “¡La Naturaleza no existe! La sostenibilidad como síntoma de una planificación despolitizada”, *Urban NS1*, 41-66.

Szmulewicz, I. (2017). Activismo y contractivismo - arte y movilizaciones estudiantiles en el Chile reciente. *Poiésis. Vol. 18, (29)*, 145-160.

Tilly, C. (2002), en Mark Traugott, *Protesta social: repertorios y ciclos de la acción colectiva* de 1995, Editorial Hacer.

Thoreau, H. (2009). *Desobediencia Civil y Otros Textos*. Utopía Libertaria.

Tortosa, L. (2018). Protesta, movimientos sociales y dimensiones de la acción colectiva en América Latina socio-política. *ASRI: Arte y sociedad revista de investigación, 15*, 125-136.

Victoriano, F. (2010). Estado, golpes de Estado y militarización en América Latina: una reflexión histórico política. *Argumentos (Méx.) vol.23 no.64*, 175-193 México sep./dic. 2010.

Van Dijk, T. A. (2010). Discurso, conocimiento, poder y política. Hacia un análisis crítico epistémico del discurso. En *Revista de Investigación Lingüística (Murcia)*, 13, 167-215.

Vargas, J. R. (2018). Rostros de fuego: formación de espacialidades de justicia a través del performance. Feministas y de la disidencia sexual latinoamericana. *Discurso visual, 42*, 72-79.

Verzero, L. (2012). Performance y Dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia. *ERAS: European Review of Artistic Studies, 3(3)*, 19-33

Vidal, A. Expósito, M. Vindel, J. (2012). Activismo artístico. En Red conceptualismos del sur (Ed.) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid, España: Museo Reina Sofía. 43-50.

Žižek, S. (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Editorial Sexto Piso.