

JUAN JOSÉ JARAMILLO QUINTERO

EL ARTE MILITANTE

UNA MIRADA DECOLONIAL RESISTENTE EN
LATINOAMÉRICA

EL ARTE MILITANTE

Una mirada decolonial resistente en
Latinoamérica

Juan José Jaramillo Quintero

Jaramillo Quintero, Juan José

Arte militante : una historia desde la mirada de la subalternidad / Juan José Jaramillo Quintero. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-34-2456-8

1. Ensayo. I. Título.

CDD Co864

© Juan José Jaramillo Quintero, 2023

Primera edición: junio 2023

Impreso en Colombia

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del autor.

DEDICATORIA

A mi madre y familia por su apoyo incondicional

CONTENIDO

Agradecimientos	iii
Introducción	1
1 Un camino desde la visión histórica	5
1. Reflexiones del capítulo	5
2. Visión y posturas de un pasado que adelantó al presente	11
3. Nuestra América Latina: pensamiento y vigencia	54
4. Movimientos Sociales en Latinoamérica	104
2 Resignificar el arte: militancia y resistencia	151
1. Reflexiones del capítulo	151
2. La complejidad de la creación artística: política y sociedad	155
3. Aproximación al arte militante	175
4. Caminando en la estética del arte militante	213
5. Principios del arte militante como forma de expresión de la comunidad en rebeldía	230
3 Colombia: arte militante y expresión	239
1. Reflexiones del capítulo	243
2. La violencia cultural heredada	243
3. El arte militante como dinamizador de las fuerzas sociales	260
4. Movimientos Sociales en Latinoamérica	285

4	El arte militante en Latinoamérica: construyendo una nueva realidad	301
	1. Reflexiones del capítulo	301
	2. Latinoamérica vínculos de resistencia: arte, política y comunicación	307
	3. Acción y manifestación desde al arte militante	342
	4. Encuentros del arte militante en Latinoamérica	357
	Referencias Bibliográficas	365
	Notas	373

AGRADECIMIENTOS

Gracias a la vida, la comunidad académica, familia, colegas, amigos, conocidos que creyeron en la materialización de este proyecto editorial.

INTRODUCCIÓN

En las siguientes páginas presento una reflexión y lectura desde mi visión militante de los símbolos y las narrativas expuestas en las prácticas artísticas vinculadas con los movimientos sociales como forma de resistencia. De esta manera, salimos al encuentro del arte militante quienes, desde sus formas, avanzan en la búsqueda de procesos transformadores.

El artista militante toma una postura epistemológica antihegemónica que trasciende el eurocentrismo y replantea el futuro del arte, derivando desde sus acciones una mayor relevancia para el aprendizaje local, para con esto ofrecer una perspectiva política y cultural de las comunidades que han sido desfavorecidas.

Esta práctica artística militante es una propuesta para desarrollar un modelo propio que permita justificar, más allá de la razón totalitaria, unos principios metodológicos y paradigmáticos que sirvan para establecer y bosquejar rasgos simbólicos propios entendiendo sus dinámicas y poder vislumbrarlos desde una nueva perspectiva teórica. La emancipación del conocimiento utiliza nuevas formas de

relacionarse con el arte, la cultura y la política. Esta liberación replantea los modelos tradicionales para adquirir experiencias, información y métodos. En este escenario, la violencia ha sido un elemento recurrente en las sociedades subalternas, definiendo medidas de control social, del quehacer ciudadano, de sus roles y su participación, percibida por una violencia estructural sistemática que amenaza cualquier alternativa al poder convencional del arte ofrecido.

El arte militante y su búsqueda por una emancipación a través de mecanismos de participación política desde la resistencia, se abre paso para apoyar y compartir la identidad colectiva del activismo social, el cual ha emergido con mucha fuerza logrando impactar en un mundo globalizado como resistencia contrahegemónica. Esto se ha alcanzado manteniendo un fuerte vínculo con el simbolismo en sus narrativas que ayuden a la transformación social. Estas prácticas impulsan la creación de procesos en el marco de las coyunturas políticas de una forma distinta, sustentándose no en la individualidad, sino en el poder del colectivo y de los movimientos surgidos de las bases y de la sinergia con las fuerzas emergentes.

El potencial del arte militante reside en la posibilidad de crear alternativas contrahegemónicas desde sus prácticas,

desde sus propias estéticas, lo que conduce a generar emociones, percepciones y sensaciones que logren captar la atención hacia el mensaje propuesto. Tomando en cuenta que la meta principal es alcanzar alianzas y lograr acuerdos que obedezcan al lograr de objetivos comunes, y así se produzca una movilización fortalecida para alcanzar la emancipación.

En este sentido, es importante destacar que el objetivo principal del arte militante no es solo el de generar una respuesta emocional, sino el de lograr la movilización y la acción colectiva en la lucha por los derechos y la emancipación. Se trata de un arte que tiene una clara función política, que busca la transformación social y la construcción de nuevas formas de relacionarnos y de organizar la sociedad.

Por tanto, el arte militante tiene el potencial de ser un elemento clave en la lucha contra la hegemonía y la opresión, en la medida en que permite la creación de espacios de resistencia y la construcción de una conciencia crítica y solidaria.

Estos movimientos orientan sus discursos a comprender el contexto histórico de las comunidades subalternas, formulan criterios de participación, modifican las formas en que crean, producen, reproducen y representan nuevos sentidos en el consumo, consideran el intercambio y la interdependencia que

se materializa en la resistencia desde las prácticas artísticas y la acción política socialmente responsable.

En los próximos capítulos, reflexionaré sobre cómo el ejercicio popular de los colectivos artísticos ofrece resistencia a las prácticas hegemónicas, además de cuáles son los elementos que caracterizan estas prácticas y su vinculación desde lo local, extendiéndose hacia toda Nuestra América.

Así pues, les presento el arte militante como la expresión activa de las comunidades oprimidas para construir nuevas epistemologías propias desde Nuestra América, rescatando lo propio e impulsando un ejercicio que busca la transformación y la libertad, transformadas en las categorías tradicionales que se plantean para la comprensión artística como construcción y aceptación social.

CAPÍTULO 1

UN CAMINO DESDE LA VISIÓN HISTÓRICA

Las huellas en el camino proponen andanzas que podemos evocar y transformar a las nuevas realidades. Estas, donde las fuerzas y los actores son los mismos, pero con una resistencia transformada y renovada, se proyectan a través de los imaginarios sociales y un mensaje desde la estética de los artistas populares y emergentes, que moldean nuevas formas que antagonizan con la hegemonía.

1. Reflexiones del capítulo

El arte como forma de resistencia se hace público y no obedece a sistemas institucionales, sino al fortalecimiento de las demandas de cambio social en las que milita el artista.

La investigación de los movimientos sociales, tal y como se presenta en este primer capítulo, es una agenda que tiene más de cincuenta años, y como tal reúne a teóricos de diferentes etapas históricas. Cada uno de ellos, desde su propia experiencia, se ha enfocado en dar una explicación de los significados sobre los que se construyen los movimientos sociales. De tal manera que aportan una estructura organizativa

que nos permite aproximarnos a la comprensión de estas formas de acción.

El recorrido de las distintas etapas e investigaciones sobre los movimientos sociales no es algo nuevo, a pesar de esto, considero que es necesario, en particular, porque se reinterpretan y se hacen oportunos para la investigación de fenómenos relacionados. Estas definiciones conceptuales y teorías, así como posturas epistemológicas, de alguna forma, se presentan aisladas, obedeciendo al fenómeno particular estudiado, a la geografía o al momento histórico al que pertenecen. Sin embargo, al revisarlas de forma contextualizada, podemos utilizarlas como una forma de código para interpretar en esta etapa que nos toca vivir, dado que es un camino ya andado.

Por esta razón, se hace lo propio para generar una lectura del arte militante desde la rigurosidad que proporciona un abordaje sistemático de los conceptos y teorías a través de la historia. No obstante, este ejercicio no pretende ser lineal, sino se presenta como un espiral que tiene como centro el arte como forma de resistencia, anclado en la cultura y la política, y que fluye a través de todos los espacios y dinámicas sociales.

Los aportes de la construcción teórica desde el populismo, la identidad colectiva, la epistemología del Sur, la movilización

de recursos, las oportunidades y el reconocimiento de los nuevos movimientos sociales nos permiten dar una lectura científica al arte militante, de forma que pueda ser comprendido desde su centro y, de esta manera, reconocido como una fuente impulsora y generadora de cambios desde sus propias estéticas.

El arte presente en el seno de las comunidades subalternas y en las periferias es una manifestación de la fuerza colectiva que se resiste ante las fuerzas hegemónicas y que encuentra en las manifestaciones artísticas una forma de comunicación alternativa. El arte activo dentro de los grupos y organizaciones de las bases militantes que se cimientan en los colectivos emergentes surge de estos movimientos a los que atiende y fortalece.

La construcción social sucede en un escenario colectivo, por tanto no es individual ni aislada, por lo que hablar de transformación social implica considerar las prácticas de los movimientos que surgen en la periferia, en el mundo de los subalternos, quienes han sido invisibilizados por las fuerzas opresoras, pero que se abren paso a través del arte militante y sus subjetividades para generar esas fuerzas que resisten, a través de nuevos simbolismos, narrativas y manifiestos expresados a través de su mundo creativo.

El arte militante surge en el seno de los movimientos sociales. En este sentido, el movimiento social, como yo lo veo es un ente vivo conformado por células que interactúan en red. Estas células vivas, análogamente al fenómeno biológico, tienden a buscar un equilibrio que mantenga un ambiente con las mejores "condiciones de vida" para todos quienes las constituyen.

De esta manera, esta manifestación tiende a comportarse como un sistema abierto, dado que este permite la confluencia de diferentes fuerzas que se resisten y cuya finalidad es mantener el mencionado equilibrio. De tal forma que para mantener dicho estado deben interactuar con fuerzas antagónicas que pretenden mantener la sociedad como un escenario cerrado que atienda y se doblegue sin interrupciones de forma pasiva a las fuerzas del sistema dominante.

Esta visión del movimiento social puede vincularse claramente con un proceso que atiende a una organización tal y como ya lo explica Tilly, dado que una red es en sí un proceso y como tal está sujeto a elementos que lo organizan y, en este caso, la identidad colectiva y la ideología política que los mueve hacia el logro de cambios sociales, los cuales los mantienen unidos. El arte en el contexto de la resistencia obedece a la movilización social para la construcción de nuevos valores que

sirvan para fortalecer las bases para que se sumen las acciones y se logre paulatinamente romper los antiguos esquemas colonialistas, paternalistas y neoliberales que nos mantienen oprimidos por medio de las camisas de fuerza que hemos heredado.

La aproximación a una epistemología del sur global nos permite leer las acciones del arte que milita, de la obra que nace del activismo político como una forma de creación no instrumental, que no se vincula con el capitalismo porque no se vende, sino que se hace público y se presenta para ser observado, para interactuar con el observador y mostrarle la realidad de una comunidad vulnerada. El arte militante se relaciona con el movimiento social de forma activa y participativa y surge como forma de fortalecerlo desde su centro, por lo que, tal y como señala Tarrow, surge de una oportunidad política, pero ligada a una identidad colectiva tal y como lo explica Pérez-Agote.

El artista milita y se compromete con ideologías políticas compartiendo una visión colectiva. Para crear una obra que pueda establecer un diálogo con el público, el artista debe estar conectado con esa ideología, pues de otra forma sería una copia vacía de una realidad inexistente en el mundo interno de quien pretende crearla. Un artista debe reconocerse y hacerse

parte del movimiento en el que milita para que desde sus propias sensibilidades pueda ser capaz de transmitir el sentir del colectivo. Si bien es cierto que el arte es subjetivo, puede ser un mensaje que atienda a un modelo conceptual y, por tanto, al ser expresado, genere interpretaciones por parte del público al que está dirigido.

Al interpretar la obra de los artistas militantes, pienso en la epistemología del sur como una postura a la cual me sumo, pues la transformación social se logra con el trabajo activo y permanente de quienes consideramos que el cambio se logra en las bases populares, en sus prácticas, en su propia identidad que los mueve y organiza, y genera el diálogo entre lo que hacen y lo que buscan alcanzar.

Toda la revisión teórica y epistemológica, tal y como se enunció al principio del capítulo, es el fundamento que sirve de asidero para mi atrevimiento de presentar una aproximación propia del significado del arte militante, así como los elementos que lo caracterizan, y las tendencias que son puestas en acción para dar cuenta del mensaje militante.

Sobre la base de las ideas expuestas, a mi manera de ver e interpretar, me atrevo a señalar que el arte como forma de resistencia y vinculado a la política en relación con los movimientos sociales es la configuración de una propuesta

vanguardista a partir de unas estéticas revolucionarias, culturales y antisistema, las cuales forman parte de una contrahegemonía, y que nacen de la lectura de lo social a partir de la base que se traduce en los colectivos subalternos.

El arte militante es la capacidad de configurar una simbología y desarrollar un lenguaje a partir de nuevos códigos que no están sujetos a subjetividades institucionalizadas, sino que hay una mirada que abarca un escenario más complejo, diverso y libertario, que nace en las necesidades del pueblo, de las personas que no se sienten cobijadas por el arte desde una mirada de la academia.

2. Visión y posturas de un pasado que adelantó al presente

El arte militante es dinámico, es un sistema vivo que antagoniza con las fuerzas hegemónicas asfixiantes.

El arte militante, como escenario vivo de resistencia, está vinculado inequívocamente con el ser humano como artista, quien comparte desde su estética una postura reaccionaria ante la vulnerabilidad de sus derechos. Desde su individualidad, irrumpe y busca conectarse con quienes comparten su situación. De tal forma que la creatividad surge y les impulsa a proyectarse a través de pinturas, hilos, música, malabares, baile

y un sinfín de elementos que abren canales para comunicar un mensaje. En este sentido, la visión de cada artista al compartirse es permeada a través de las finas telas de la percepción del entorno de quien lo comparte.

La aproximación a la dinámica del arte militante puede entenderse como la suma de diversas manifestaciones artísticas que atienden al propósito de comunicar un mensaje como respuesta a las vulnerabilidades de los derechos de un grupo social, desde lo popular, urbano y emergente. Esta concepción nos permite analizarla como un fenómeno complejo que interactúa desde su interior con el entorno y es susceptible a cambios y transformaciones.

El mensaje generado desde el arte en resistencia sale al encuentro de los actores protagonistas de la sociedad, fluyendo como el agua y abriendo caminos, recuperando espacios y sumando a quienes comparten el mismo sentir y pensamiento. Así pues, el arte visto desde este prisma es una forma de movimiento social que puede entenderse y analizarse teniendo en cuenta el pensamiento de luchadores cuya obra, a pesar de haber surgido en un tiempo distante y en circunstancias diferentes, a mi manera de ver siguen vigentes. A continuación, les presento un recorrido desde la mirada de estos librepensadores que, a través de su obra, dan cuenta de las

motivaciones económicas, políticas y sociales detrás de los grandes movimientos sociales que anteceden a la insurgencia del arte militante.



Figura 1. Aproximación al arte militante desde la visión y reflexión teórica

La relación y vigencia de las teorías del populismo de Ernesto Laclau (2005), nuevos movimientos sociales de

Dalton y Kuechler (1992), Alain Touraine (1993), Alberto Melucci (1994), la dinámica social de Tarrow (1996) y la acción e identidad colectiva de Pérez-Agote (1995) pudieran parecer forzadas por la amplitud del enfoque, pero si nos detenemos en cada una de estas, podremos acercarnos desde las ciencias sociales (humanas, económicas y políticas) a la complejidad de las dinámicas que plantean los artistas como motores de un movimiento contestatario y de resistencia (Figura 1).

El arte, como una forma de expresión colectiva, se aprovecha de las oportunidades del contexto para aproximarse a la vida política, haciéndose presente en las coyunturas representadas por cambio de gobierno, reformas institucionales, transformación de las leyes y normas, entre otros elementos no menos importantes, que son los instrumentos generalmente utilizados por el sistema hegemónico para generar escenarios basados en las dinámicas del poder.

En relación con lo anterior, nos encontramos con artistas populares, urbanos y emergentes, quienes se autodenominan militantes y actúan bajo una identidad colectiva que fortalece sus acciones y promueve la globalización de las resistencias, impulsados por fuerzas antihegemónicas en la búsqueda de un equilibrio desde la acción reaccionaria, reflejado en el movimiento de cuerpos en un escenario no tradicional: la calle.

La visión de Gramsci: concepción de hegemonía y contrahegemonía

El pensamiento de Gramsci trasciende en el tiempo, presente toda vez que la identidad colectiva da cuenta de su fuerza desde lo cotidiano.

La resistencia es una respuesta del individuo que no acepta lo que, desde su punto de vista, posición o creencia, vulnera su libertad. La interacción de las fuerzas que transforman la actividad humana tiene fundamentos arraigados en la libertad, representado por la libertad de pensamiento y acción, así como las libertades a las que todo ciudadano tiene derecho por ser humano, según la Declaración Universal de los Derechos Humanos, y por ende deben ser respetadas. Este marco de ideas abre la concepción de los términos hegemónicos y contrahegemónicos.

Actualmente, en el imaginario social se recrea una historia latente de los ciudadanos como sujetos sociales, en la que yace el potencial de saberse reconocidos como soberanos y dueños de construir su propia realidad. Sin embargo, se mantienen ensimismados en un ensueño que no les permite darse cuenta y enfrentarse de cara a los sistemas que los dominan, a través de la recreación de escenarios donde su papel es la aceptación de todo lo impuesto.

La identidad colectiva de las periferias urbanas se despierta, se transforma y reconstruye alrededor de vidas marginadas, que persisten y se constituyen en ese territorio como hijos de su propia soberanía. En su imaginario encuentran nuevas maneras de representación para dar forma a su mundo que se revela para resistir, dando un mensaje claro: ¡estamos aquí, somos dueños de nuestra forma de vida y no aceptamos ser olvidados!

La potencialidad de los individuos como generadores de cambios se fundamenta en sus creencias y en su capacidad de construir en colectivo. Es decir, desde la suma de las individualidades se cimienta el proceso de construcción del bienestar de aquellos que se han visto forzados a vivir en los márgenes, entre el río del pavimento y los caminos de tierra.

Ejemplos de la fuerza popular nos conducen al arte urbano de las favelas en Brasil, a los barrios de Colombia y a Petare en Venezuela, entre muchos otros similares en todas las latitudes de América, donde la mayoría lucha por mantener y alcanzar mejores condiciones de vida a través de sus propuestas.

Al respecto, vale mencionar que, en años recientes, organizaciones internacionales como la UNESCO han impulsado programas y proyectos políticos para dar fuerza a la transformación de las comunidades en la periferia, o como lo

han llamado Aguilera-Martínez y Sarmiento-Valdés (2019), "el borde urbano".

No obstante, estas iniciativas no debilitan el hecho cultural vinculado con la dimensión humana de estas zonas populares. Pues en la cultura radica la fortaleza de los habitantes, quienes se mantienen firmes en transformar y mantener una imagen a través de su diferenciación concebida desde la transformación urbana.

En relación con lo dicho, es importante recordar: ¿qué se entiende por cultura? La cultura es un término complejo que fue definido por la UNESCO en la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural como:

El conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, materiales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, creencias y tradiciones (UNESCO, 2001).

Las creencias, valores y rasgos identitarios de una cultura representan un fenómeno complejo y dinámico que resulta difícil de medir directamente. No obstante, podemos conocer su evolución a través de sus prácticas y comportamientos sociales. Como en el caso de los artistas populares, urbanos y emergentes que hacen vida cultural en esas localidades y, en

muchos casos, se convierten en pilares de la comunidad y ejemplo para los niños y jóvenes.

Al profundizar en la epistemología de la fuerza del poder popular, se puede afirmar que ésta se materializa a través de los colectivos que la utilizan como una estrategia para construir y sostener su soberanía, proporcionándoles las herramientas necesarias para manifestarla. El concepto de poder popular ha estado asociado a diferentes acepciones, algunas de ellas intencionalmente vinculadas con reacciones antagónicas. En este sentido, considero acertado señalar lo explicado por González (2016):

El poder popular es el ejercicio autónomo mediante el cual la colectividad asume el protagonismo en la construcción soberana de su vida y proyecto histórico. Por ello es el poder de la potencia, del crear, que se sostiene y robustece en la medida que vamos haciéndonos consciente de esos saberes (capacidades) que tenemos. (González, 2016, p.140).

Al interpretar lo dicho, podemos decir entonces que el poder popular es un proceso que permite a las clases subalternas consolidar su posición, avanzando paulatinamente hacia la construcción de una mejor calidad de vida en lo cotidiano, teniendo como fundamento su identidad cultural. Esto potencia la resignificación de sus territorios, con una

postura que busca consolidarse contra las fuerzas hegemónicas del sistema.

Cuando se habla del arte de resistencia y se vincula con el poder popular, se puede pensar en una esfera que abarca no solo a los artistas como individuos o colectivos que antagonizan con el sistema opresor, sino también a las personas que, a pesar de no formar parte de estos grupos, son conscientes de estas debilidades y comparten el pensamiento e ideologías que apuestan por cambios sociales que atiendan a las necesidades de todos, y no para favorecer a minorías.

La resistencia implica una construcción ético política en el aquí y ahora donde no existe la distinción entre los intelectuales y los sencillos, entre los pensantes y los creyentes-actuales, sino que hay una unidad ideológica -entendida desde la concepción gramsciana, es decir, como aquel sentido y apuesta común que fragua las acciones y propuestas- compartida por todos y todas. De este modo, la dominación intelectual pierde factibilidad porque el ejercicio de producir saberes de liberación, es decir la teorización, se gesta en una comunión inquebrantable con la praxis crítica revolucionaria. (González, 2016, p.161).

El arte militante es también conocido como una propuesta antihegemónica, pues su dinámica se mueve hacia una postura

que antagoniza con las fuerzas que dictan un orden que atenta contra el bienestar de un grupo humano o social. La concepción del término hegemonía fue utilizado por primera vez en el discurso de Lenin.

El término antihegemónico es usado mayormente para definir aquello que se considera contrahegemónico, propuesta que se traduce en situaciones o hechos que resultan antagónicos. No obstante, este se tendría en cuenta en tiempos contemporáneos como una forma para definir las acciones políticas en un contexto capitalista, teniendo como referencia la etapa posfordista.

El pensador Antonio Gramsci desarrolló una nueva forma de comprender la hegemonía con un enfoque más allá de la visión de Lenin. Esto se revela en su obra surgida desde el silencio que significó su encarcelamiento bajo el régimen estalinista. Su perspectiva atiende a los sectores dominantes y dominados. La idea de Gramsci de hegemonía se comprometió con la industria “fordizada y racionalizada”¹, así como con la división de clases orientada a la producción.

El interés de Gramsci por el tema de lo cultural se refleja en su idea de la hegemonía, pues pone de manifiesto su intención de describir y proponerlo en la esfera de la lucha cultural. Esto lo evidencia en su artículo *Socialismo y Cultura*, señala: “Toda

revolución sido precedida por un trabajo de crítica, de penetración cultural, de permeación de ideas a través de agregados humanos, al principio refractarios y sólo atentos a resolver día a día, hora por hora y para ellos mismos, su problema económico y político”. (p.2)

Las bayonetas del Ejército de Napoleón encontraron el camino ya allanado por un ejército invisible de libros, de opúsculos derramados desde París a partir de la primera mitad del siglo XVIII y que habían preparado a los hombres y las instituciones para la necesaria renovación. (Gramsci, 1978, p.16).

Un ejemplo que vale la pena rescatar es el de la Revolución Francesa, que fue resultado de la preparación dada por el movimiento conocido como *Ilustración*, presentado por Gramsci como un fenómeno repetido para el socialismo de hoy pues “la conciencia unitaria del proletariado se ha formado o se está formando a través de la crítica de la sociedad capitalista, y crítica quiere decir cultura”. (Gramsci, Socialismo y Cultura, p.3).

El Populismo de Ernesto Laclau, en la búsqueda de la emancipación

Ernesto Laclau se mantuvo activo en la corriente de la izquierda nacional argentina, y fue desde allí que propuso su

trabajo centrado en los procesos nacionales y populares, incorporando el análisis socio-histórico por medio de conceptos del marxismo. Entendiendo que el populismo es un régimen hegemónico donde un líder pretende generar dinámicas que satisfagan las necesidades demandadas por grupos sociales, tomando como centro de atención los sujetos y actores políticos.

La propuesta política de Ernesto Laclau está centrada en dos factores esenciales: el primero, la política radical y el segundo, el populismo. La política radical gira en torno a la emancipación, sustentada en una tradición marxista, y el concepto de populismo surgió de su experiencia militante en Argentina. La definición que hace Laclau del populismo fue muy importante, pues vino a cuestionar los supuestos de la política moderna.

La idea de política radical fue presentada por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe en “Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia” en el año 1985. En este trabajo, los autores analizan, a través de críticas del fundamento filosófico, la crisis del marxismo. Asimismo, explican su concepto de sujeto “unitario y fundante”, sumado a la problemática de los antagonismos emergentes del mundo contemporáneo.

Cualquier posición en un sistema de diferencias, en la medida en que es negada, puede constituirse en sede de un antagonismo. Con esto está claro que hay una multiplicidad de posibles antagonismos en lo social, muchos de ellos de signo contrario. El problema importante es que las cadenas de equivalencia que habrán de constituirse a partir de cada uno de ellos serán radicalmente distintas. (Laclau & Mouffe, 1987 p, 224)

La obra de Laclau y Mouffe (1987) está enriquecida con los aportes de Antonio Gramsci, de tal forma que exploran la hegemonía como categoría política, estudiando su formulación y desarrollo. Los autores afirman que todo orden social está signado por un antagonismo que le es inherente y resulta inerradicable (Laclau y Mouffe, 1987), tal y como lo expresan en las siguientes líneas tomadas de su obra.

Mientras que la práctica democrática de la hegemonía conduce a poner crecientemente en cuestión la transparencia del proceso de representación, la práctica autoritaria ha sentado las bases para transformar a la relación de representación en el mecanismo político fundamental.

Una vez que toda relación política es concebida como relación de representación, se crean las bases para un sustitutivismo infinito. (Laclau & Mouffe, 1987 p.102)

Resulta evidente la interpretación lingüística discursiva de la realidad social desde una concepción epistemológica que ha sido influenciada por las teorías de Wittgenstein². Por tal razón al explicar el antagonismo social, afirman que este, “lejos de ser una relación objetiva, es una relación en la que se muestran — en el sentido en que Wittgenstein decía que lo que no se puede decir se puede mostrar los límites de toda objetividad” (Laclau & Mouffe, 1987 p.215).

La noción del concepto de populismo en Laclau nace de su experiencia personal como joven militante en Argentina y luego se convierte en una propuesta teórica que aún sirve como referencia para comprender el fenómeno desde el punto de vista de la sociología. Para Laclau, el populismo y la emancipación están estrechamente relacionados, llegando a afirmar que no es posible que uno suceda sin considerar el otro.

La obra "La razón populista", publicada en el año 2005, es considerada uno de los mayores aportes teóricos de Ernesto Laclau, ya que gracias a ella se desarrolla una idea desde un enfoque distinto al paradigma positivista de las ciencias políticas.

El trabajo presentado por el filósofo aborda el populismo como una dualidad del espacio social, el cual está vinculado,

por un lado, al pueblo y, por otro, a sus demandas, que terminan por generar fuerzas hegemónicas.

Lo dicho por Laclau dio pie a muchos debates, pues a través de ello se piensa en el populismo como un concepto de mayor amplitud, sin la limitación de vincularlo solo con una ideología. Además, resulta innecesario asignarle un escenario social de tiempo y lugar específico, pues se propone como el surgimiento ante las demandas particulares revestido de un carácter contingente.

El populismo de Laclau permite su diferenciación del resto de manifestaciones políticas, facilitando los cuestionamientos de las motivaciones de su aparición, por lo que deja de lado los fallidos intentos determinísticos de este como fenómeno abstracto y fuera de cualquier tiempo.

Debo insistir en que, a partir del año 2005, Laclau reactivó no solo el debate sobre el populismo, sino que además avivó la discusión sobre el tema del populismo y la democracia en América Latina. El populismo en estas latitudes ha aparecido teniendo como motores de impulso experiencias precedentes que, al ser bien empleadas, se han constituido en un instrumento retórico para despertar el interés social, reponiendo el apoyo a los gobernantes y, a su vez, neutralizando las demandas populares. En particular, se pueden señalar los cambios de la

tendencia capitalista a la visión socialista de los gobiernos que se suscitaron en el siglo XX en América Latina y que se relacionaron con el populismo. A manera de cronología política, se tienen los movimientos populistas de Carlos Salinas de Gortari en México (1988-1994), el neoliberal populista Carlos Menem en Argentina (1989-1999), el triunfo de Alberto Fujimori (1990-2000) en Perú, el cual se construyó gracias al fenómeno político del populismo latinoamericano. En Brasil, encontramos a Fernando Collor de Mello, quien condujo un discurso populista que abordó como principal bandera las denuncias de la corrupción y la reducción de gastos del Estado, llevándolo a ganar los comicios (1990-1992).

Los gobiernos populistas del siglo XXI, llamados también radicales, como el populismo de izquierda de Hugo Chávez en Venezuela, llevaron la bandera del “socialismo del siglo XXI”, cimentado en una estrategia perpetuadora del poder anclado en un mensaje dicotómico amigo-enemigo. Es decir, si no estás conmigo, estás en mi contra.

Estos gobiernos populistas tienen en común que surgieron para dar respuesta a crisis económicas y políticas surgidas a consecuencia de las incapacidades de los partidos tradicionales de adaptarse a nuevas realidades y demandas sociales. De tal forma que, un sistema político que no responde a las masas

populares, se enfrenta a movimientos sociales, desde los que surgen líderes con mensajes y estrategias populistas que se sustentan en su carisma y en un discurso esperanzador, encontrando en las masas el apoyo para alcanzar el poder.

Dentro de estos movimientos sociales, se encuentran los artistas que apoyan desde sus comunidades la acción y apoyo a estos líderes para revertir esas fuerzas hegemónicas sistemáticas de los partidos tradicionales. Un ejemplo de estas acciones del arte militante son los mensajes representativos de los murales que surgen como una avalancha en los distintos lugares de la ciudad, en oportunidad de estos escenarios políticos. Mensajes que pueden traducirse en llamados de atención para lograr el apoyo de las masas por un cambio, cimentado en las promesas de bienestar o alusión a personajes históricos relacionados con la lucha revolucionaria.

En Venezuela, la imagen del Che Guevara es característica de los murales representativos en apoyo al régimen de gobierno que desde hace ya más de 20 años se instauró en ese país. No es extraño encontrar la imagen icónica del cantautor Alí Primera³ como referente de la revolución. Así como la utilización de la imagen de unos ojos que representan la mirada del líder ya fallecido Hugo Chávez para mantener cautivos a sus seguidores. La campaña presidencial en Venezuela del año

2013 dio oportunidad al partido del gobierno PSUV a utilizar como parte de su estrategia de campaña la distribución de camisetas color rojo con unos ojos impresos en color.

Hugo Chávez fue sustituido en Venezuela por el otrora líder Nicolás Maduro, quien ha dado continuidad a su estrategia populista, siguiendo la línea política de la Revolución Bolivariana. En esta misma tendencia doctrinal, surgió el populismo en Bolivia de la mano de Evo Morales, quien recurrió a la narrativa populista logrando captar la atención de las masas, lo que lo llevó a la presidencia de ese país desde el año 2006 hasta el 2019.

Finalmente, en este contexto se ubica también a Rafael Correa en Ecuador, quien lideró un proyecto político de revolución ciudadana, asumiendo la presidencia en el año 2007 y culminando en el año 2010. En este proyecto, Correa propuso y condujo la construcción de un Estado populista basado en la refundación constituyente. Al igual que sus homólogos, Correa, como fenómeno populista, elaboró un proyecto político para desmontar las estructuras del sistema político anterior, proponiendo un nuevo régimen asociado con una organización donde se manifiesta el orden y satisfacción de las demandas sociales.

El activismo político de Laclau fue vital para iniciar su aproximación al populismo como un fenómeno sujeto a estudio y conceptualización. De tal forma que el populismo, como objeto de estudio para Laclau, tuvo su origen en el escenario de la política, trascendiendo posteriormente al ámbito de la reflexión y análisis teórico. Él inició la muestra de su pensamiento al publicar “Política e ideología en la teoría marxista”, trabajo en el que presentó su reflexión y perspectiva del tema del populismo, dando paso posteriormente a su concreción en “La razón Populista” en el año 2005. Cabe señalar que es aquí donde plantea que existe un nexo que une al populismo con la identidad colectiva, las fuerzas hegemónicas como tema central de su pensamiento.

En 1978, Ernesto Laclau publicó “Política e ideología en la teoría marxista”, donde dedica dos artículos al tema del populismo, inaugurando así una perspectiva singular en su reflexión sobre el tema. Luego, en “La razón populista” (2005), se indica que los problemas del populismo ligado a las lógicas de las identidades colectivas, la hegemonía y las representaciones formaban parte central de su reflexión intelectual.

La argumentación propuesta por Laclau para desarrollar el concepto de populismo se cimentó en la amplitud, para que de

esta manera lograrse reflejar una realidad social indeterminada. Por lo tanto, abrió una ventana a su primera tesis al formular la siguiente interrogante: “¿No sería el populismo más que una tosca operación política e ideológica, un acto preformativo dotado de una racionalidad propia, es decir, que el hecho de ser vago en determinadas situaciones es la condición para construir significados relevantes?” (Laclau, 2005, p.5).

Siguiendo a Laclau, el populismo no es más que una estructura lógica de intervención en el ámbito de la política que simplifica todos los elementos que constituyen el escenario público, para insertarse dentro del proceso de la formación y desarrollo de la identidad colectiva.

Con lo señalado hasta ahora, podemos afirmar que para Laclau, el populismo no es otra cosa sino una lógica de intervención desde la indeterminación o vaguedad que sigue y obedece a las condiciones impuestas por la realidad social que las genera.

Por lo tanto, comprender el populismo desde esta lógica política imposibilita adscribirle a priori un contenido. No obstante, una identidad populista depende de la cadena de significados construidos de los grupos que se movilizan y de los sentidos que los unen. Esto significa la insurgencia de líderes, así como de simbolismos que sean capaces de impulsar

la movilización de los colectivos para disputar un orden social evidentemente en desequilibrio.

Dicha situación se evidencia en los casos de líderes populistas que cimentados en su carisma lograron, en su momento, grandes movilizaciones. Entre estos destacan las grandes concentraciones de personas convocadas por quien fuera el líder de la Revolución Bolivariana en Venezuela, a principios del presente siglo, que se conocen en el mundo como las “mareas rojas”, como simbolismo del color utilizado por el partido político que respaldó este movimiento.



Figura 2. Multitudinaria asistencia ante la presencia del Líder Hugo Chávez.⁴

La movilización mostrada en la imagen de la figura 2 corresponde a la toma de calles que caracterizó la acción política de Hugo Chávez. En estas, todos los colectivos

participantes utilizaban boinas rojas y franelas, así como el uso de la estrella de cinco puntas como forma de identificación con la ideología de izquierda y, por ende, antihegemónica. Estas movilizaciones significaron la inversión de grandes cantidades de fondos que salieron de las arcas públicas para el pago de transporte, hidratación e incluso “gratificaciones” a los líderes de los diferentes grupos, lo cual se sumó paulatinamente haciendo evidente los altos niveles de corrupción dentro de lo que se conoce como “boligurguesía”.

La imagen descrita revela un fenómeno político complejo en el que se evidencia la utilización de recursos del Estado para fomentar la participación y el apoyo a la figura de Hugo Chávez. La toma de calles es una estrategia propia de movimientos sociales que buscan hacer visible sus demandas y reivindicaciones. Sin embargo, en este caso específico, la utilización de boinas rojas, franelas y la estrella de cinco puntas como símbolos de identidad política evidencia una clara manipulación simbólica que busca la identificación de los colectivos con una ideología política en particular.

Por otro lado, la supuesta inversión de fondos públicos en estas movilizaciones y en el pago de gratificaciones a los líderes de los diferentes grupos, pone en cuestionamiento la ética y la transparencia de las prácticas políticas de aquellos que ostentan

el poder. La corrupción en el ámbito político es un problema global que afecta la credibilidad y la confianza de la ciudadanía en las instituciones democráticas. En este sentido, es importante reflexionar sobre el papel de la participación ciudadana en los procesos políticos y el papel que juegan los movimientos sociales y los colectivos en la construcción de una sociedad más justa y equitativa.

La utilización de recursos públicos para fines partidistas y la manipulación simbólica de la identidad de los colectivos son prácticas que atentan contra la democracia y la participación ciudadana genuina. Es necesario fomentar la transparencia y la ética en las prácticas políticas y valorar el papel fundamental que juegan los movimientos sociales y los colectivos en la construcción de una sociedad más democrática y justa.

Finalmente, Laclau propuso una estructura social abierta en la que, al presentar desequilibrios en alguno de sus segmentos, se potencia el surgimiento de movimientos antagónicos para interpelar dicha realidad. Lo cual hace que el populismo sea una lógica política más que un movimiento, ideología o sistema. El concepto de pueblo recuperado por Laclau como una categoría política es una aproximación para alcanzar la comprensión de la complejidad de la dinámica de los conflictos que han surgido en el seno del capitalismo en la actualidad, en

el marco de las múltiples y diferenciadas demandas de la sociedad insatisfecha. Este es el populismo.

Teorías de los Nuevos Movimientos Sociales y la Estructura de las Oportunidades Políticas

La reconstrucción del camino teórico vincula el arte militante en su papel como movimiento emergente de resistencia a través de la perspectiva de las teorías de los Nuevos Movimientos Sociales y la Estructura de las Oportunidades Políticas.

La década de los 80 fue una época centrada en el tema de los Nuevos Movimientos Sociales. Los movimientos sociales que se enmarcaron como nuevos movimientos sociales se incluyeron bajo este marco conceptual debido a pertenecer a movimientos feministas, ecologistas, pacifistas, antinucleares, y todos aquellos que en sus objetivos demandan el desarrollo de los países del mundo en vías de desarrollo.

Algunos autores incorporan mejoras en las estructuras relacionadas con beneficios a los consumidores, contribuyentes, entre otros; a pesar de que las demandas son concretas, y no corresponden a valores abstractos como los primeros. Los nuevos movimientos sociales se caracterizan por estar vinculados con una ideología que comparte dos rasgos fundamentales. El primero de estos se refiere a la crítica desde

lo humanístico al sistema y culturas dominantes. En este caso, existe una gran preocupación por las consecuencias e incidencias en la especie humana, como la desaparición de especies animales, la huella de carbono y el cambio climático, entre otros.

Y como segunda característica, la lucha por el Los colectivos que hacen parte de estos movimientos antagonizan con el actual orden mundial dado que existe una tendencia a promover la cultura de la persecución de la explotación de recursos naturales para el enriquecimiento sin importar las consecuencias que esto conlleva para todo el bienestar no solo de la actual generación sino también para las próximas. En particular, aquellos procesos de extracción que son amparados y protegidos por sistemas de dominio que cuentan con fuerzas militares y el aval de relaciones internacionales.

Políticamente, estos nuevos movimientos sociales coinciden en ciertas características, como son la acción política no convencional. De tal forma que no se valen de los sistemas y estructuras institucionales para realizar sus actividades, por el contrario, no buscan intermediaciones sino actuar de forma directa para antagonizar. Esto en contraste con los modelos tradicionales instaurados de los sistemas democráticos contemporáneos. Por otro lado, comparten sentimientos

fuerzas en contra de los sistemas, por lo que los seguidores de estos movimientos no se atan al cumplimiento de normas o leyes y se mantienen en un estado permanente de rebeldía.

Los actores que constituyen estos movimientos construyen las organizaciones sobre estructuras de participación colectiva, donde pesa la descentralización para la toma de decisiones, en las cuales prevalece un orden contrario a la burocracia. La mayoría de los ciudadanos que participan provienen de las clases medias, pero no se definen como parte de un sistema ideológico, sino que construyen lo que algunos llaman una sociedad nueva. Sin embargo, no plantean un modelo concreto, solo obedecen a la rebeldía y a una postura antagónica al sistema.

Su carácter de "nuevo" indica la existencia de diferencias entre estos movimientos y los denominados "viejos". Dalton, R.J. y Kuechler los conciben como "una parte significativa de la población que plantea y define intereses que son incompatibles con el orden social y político existente, y que defiende esos intereses por vías no institucionalizadas, invocando potencialmente el uso de la fuerza física y/o de la coerción" (Dalton & Kuechler, 1992, p. 374). De esta forma, Dalton y Kuechler (1992) definen un movimiento social nuevo como "una colectividad de personas unidas por una creencia

común y por la determinación de desafiar el orden existente" (p. 374).

Los nuevos movimientos sociales, de acuerdo con la propuesta de K.W. Brand (1992), surgieron para reaccionar ante una sociedad con dificultades o situaciones suscitadas como resultado negativo del crecimiento industrial frente a movimientos obreros. Estos nuevos intereses surgieron para dar cuenta de cambios favorecidos por las rebeliones y movilizaciones de frente a los antiguos modelos políticos.

Al respecto, Inglehart (1997) explica que se los cambios de valores de la sociedad impulsaron la aparición de estos movimientos sociales, dado que el postmaterialismo trajo consigo nuevas prioridades vinculadas con una mejor calidad de vida. Al respecto, Sidney Tarrow⁵ señaló que estos surgieron en el seno de las organizaciones ya existentes.

Alineado con lo anterior, Klandermans⁶ negó totalmente que los nuevos movimientos sociales se separen de las organizaciones tradicionales, sino que, por el contrario, se vinculan con la estructura de la sociedad en las que se originan. De esta manera, el término "nuevo" no está definido como colectivos marginados, pues la distancia de las organizaciones preexistentes es relativa, porque a pesar de ser antagónicas están relacionadas con estas. El origen de los movimientos

sociales etiquetados como nuevos son explicados bajo un modelo neocorporativista propuesto por F.L. Wilson (1990), quien afirma que la incurrencia de estas organizaciones se fundamenta y es impulsada por la incapacidad de las organizaciones y estructuras tradicionales. Este modelo resalta el vínculo entre grupos privilegiados y el Estado.

Perspectiva de Alain Touraine y Alberto Melucci

Touraine concibió en su trabajo a la sociedad fundamentada en la libertad de los ciudadanos como sujetos, pero no así con el bien común. De tal forma, distinguió a la modernidad en tres épocas: la alta modernidad, organizada en torno a la noción de ciudadanía; la modernidad media, donde esta se organiza por medio de las clases sociales, y la tardía modernidad.

Con respecto a esta última, en palabras de Touraine (1993), “el tema del sujeto, sobre el que se asientan las reivindicaciones éticas, sustituya al de las clases, como éste había reemplazado al de la nación” (p.157). Touraine estudió los movimientos y los actores sociales como base para el análisis social y la sociología.

La experiencia del Sujeto no sitúa ya al individuo fuera del mundo. No se traduce por la fusión en un sentido venido del más allá o en lo social mismo. Está asociada a la esperanza que es distanciamiento,

alejamiento, pero que también es expectativa de posesión. Movimiento concreto de alegría hacia una felicidad difícil más que imposible, la esperanza combina alegría y felicidad, o más bien tiende sus fuerzas entre un movimiento y un goce. (Touraine, 1993, p.373)

La definición de movimiento social de Alain Touraine (1990) los señala como acciones colectivas que luchan y se oponen al poder dominante. Sus características primordiales son: primero, el principio de identidad, donde el actor se autodefine y se hace consciente de la forma como debe organizarse y conducir su práctica. Segundo, el principio de la oposición, que se refiere a la capacidad de antagonizar en un conflicto como parte de un colectivo. Tercero, el principio de totalidad, en el que se dispone de la capacidad de alcanzar una meta que va más allá de la realidad histórica. Estas tres características interactúan entre sí para dotar a los movimientos sociales de las facilidades que son requeridas para alcanzar los objetivos que persiguen.

Alberto Melucci, una de las figuras más representativas del planteamiento, ha indicado que el concepto de nuevos movimientos sociales constituye un instrumento fluido para explorar las nuevas formas de protesta. Algunos autores consideran que esta perspectiva deja sin resolver la incógnita

sobre qué mecanismos específicos llevan del conflicto a la acción. Sin embargo, esta crítica se ve contestada perfectamente por el trabajo del propio Melucci, que ofrece con detalle cuáles podrían ser estos mecanismos, muy especialmente en los procesos de identidad colectiva y en los de generación colectiva de conocimiento y significado de la situación.

Según Melucci (1994), la aparición de movimientos sociales contemporáneos está relacionada con el paso de la sociedad industrial a la sociedad compleja y/o postmaterial, en la que los individuos ya no disponen de anclajes referenciales sólidos y permanentes que posibiliten una definición simple de la existencia de una identidad de clase. Por otra parte, plantea lo poco que se sabe de la actual sociedad, como quiera que se la denomine: sociedad de la información, sociedad compleja, entre otras.

Alberto Melucci construyó la base que explica la forma como los individuos interpretan su realidad y se vinculan entre ellos para conformar colectivos que actúan en conjunto, pasando a ser un actor colectivo (Melucci, 1999).

Melucci conceptualizó el proceso que permite dar cuenta de una lógica social relacionada con la identidad colectiva, donde prevalece la negociación interna con su ámbito de acción. El

análisis de Melucci indica que existe una lógica de los sistemas que destaca en cuanto a su diferenciabilidad. Los sistemas requieren de la integración social a fin de mantenerse; para esto, deben aumentar el control por medio de la transformación de los sentidos. Sin embargo, en la etapa de conflictos contemporáneos existen diversas contradicciones, pues se sitúan en posiciones inadecuadas a los actores.

En primera línea, se proponen acciones que no son adecuadas con las pugnas entre los grupos. Por lo tanto, “la pugna por la producción y reapropiación del significado parece constituir el núcleo central de estos conflictos contemporáneos; y ello implica una cuidadosa redefinición de lo que es un movimiento social y sus formas de acción” (Melucci, 1994, p.202).

La oportunidad política de Tarrow

El arte militante es una alternativa para transmitir un mensaje a través de la estética de la identidad colectiva, en oposición a la fuerza del sistema.

El origen etimológico de la palabra política es el término griego “*polis*”, el cual se utilizó para denominar las ciudades-estado en la antigua Grecia, entre ellas Esparta, Atenas, Olimpia, Tebas, entre muchas otras, las cuales eran ciudades

únicas que constituían un Estado. La palabra política deriva de la “*Politeia*”, que se refiere a la “*Teoría de la Polis*”, por lo que podemos definirla inicialmente como aquello que está relacionado a la vida de la “*polis*”. Más recientemente, el término política es definido por Cabanellas de Torres (2006) en el Diccionario Jurídico elemental como:

El arte de gobernar, o alarde de hacerlo, dictando leyes y haciéndolas cumplir, promoviendo el bien público y remediando las necesidades de los ciudadanos y habitantes de un país. Traza o arte para concluir un asunto, para aplicar los medios a un fin. (p. 369).

Al respecto, de la definición anteriores podemos decir que este alude al conjunto de acciones que están vinculadas con la toma de decisión colectiva, fundamentadas en la relación de poder de los individuos.

Por otro lado, el término oportunidad, según el mismo Cabanellas de Torres, es una ocasión que puede ser favorable o no para algo, y que de acuerdo con el punto de vista de cada agente puede representar una situación calificada como buena o mala. De tal forma que hacer referencia a la expresión oportunidad política debería entenderse como toda ocasión de tomar acciones que favorezca a los ciudadanos, tomando en cuenta todos los elementos que pueden confluir para que esto suceda. En este respecto, diversos investigadores han centrado

su atención en el desarrollo de la idea vinculada con la Estructura de Oportunidades Políticas (EOP).

Desde la década de los años 60 encontramos autores como Lipsky (1968) que la presenta implícitamente. No obstante, a partir de años posteriores, entre 1970 y 1994, se hizo explícita. Fue así como Eisinger (1973) la transversalizó a través de las instituciones políticas, para dar paso a Piven y Cloward (1977), quienes afirmaron una de las grandes oportunidades políticas se produce en la inestabilidad electoral (figura 3).

Por otro lado, Jenkins y Perrow (1977), siguiendo el estudio, abordaron su investigación centrados en los recursos externos, en este caso de los trabajadores del campo. Jenkins (1983) se preocupó por exponer la teoría de la Movilización de Recursos en los actores colectivos en su lucha por alcanzar el poder en la escena de los contextos institucionales. A finales del siglo XX, en oportunidad de los trabajos de McAdam (1982), Kitschelt (1986), Tilly (1995) y Tarrow (1994), se alcanzó un desarrollo mucho más amplio.

Los aportes teóricos de Eisinger (1973), McAdam (1982), Tilly (1995) y Tarrow (1994) contribuyeron al desarrollo epistemológico de los movimientos sociales, más allá de lo instrumental y organizacional, ya que incluyen variables que atienden a la dimensión cultural y psicológica de estos

movimientos.

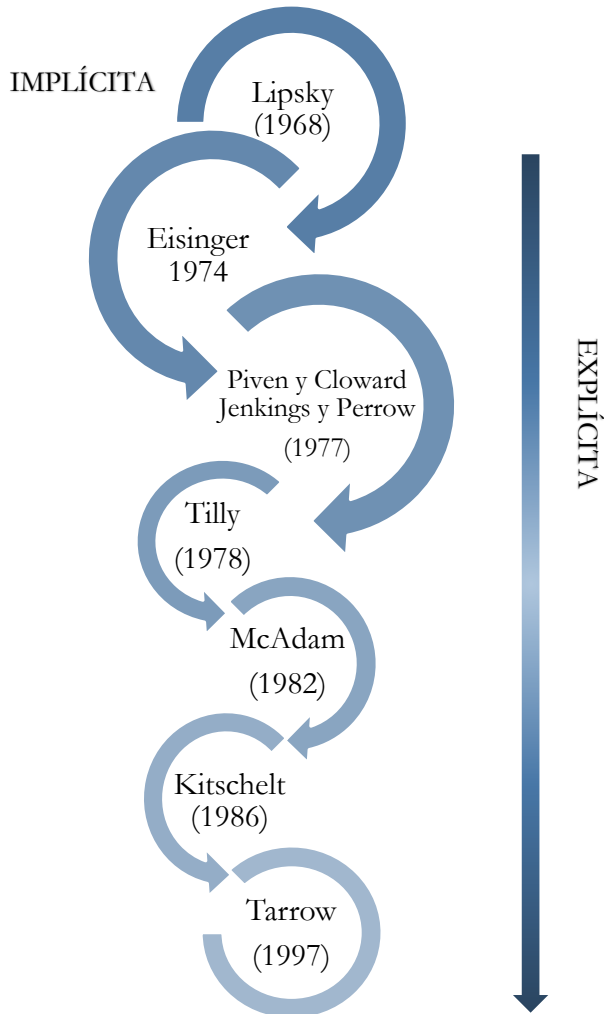


Figura 3. Cronología de los teóricos que construyeron la Estructura de la Oportunidad Política

Sin embargo, en su desarrollo analítico, no dejaron de lado la perspectiva de la teoría de la Movilización de Recursos, ya que esta representa la interacción que se genera entre los recursos disponibles, las estructuras organizacionales que ya existen y las demandas de preferencias.

De tal forma que, de los trabajos teóricos mencionados, se puede decir que los movimientos colectivos son las diferentes formas como los actores sociales se expresan y actúan de acuerdo con una oportunidad, y atendiendo a su contexto cultural, para dar respuesta a las instituciones políticas.

McAdam (1982) presentó el modelo de proceso de los movimientos sociales vinculado con la oportunidad de acción de los colectivos para generar cambios en las estructuras institucionales. Su trabajo giró en torno a la idea de que la acción de los movimientos sociales es primordialmente política, más que de orden psicológico, porque responde a una estructura política impuesta. McAdam fue muy claro al señalar que “los movimientos emergentes implican una transformación en la conciencia de un segmento significativo de la población agraviada” (1982, p. 55). Esta afirmación es un claro fundamento de la concepción de la identidad colectiva, dado que se refiere a un colectivo que comparte un escenario que les es contrario, y que merma de alguna forma su bienestar.

La obra y el trabajo de Eisinger sirvieron para considerarlo uno de los pioneros en el desarrollo de la teoría de la Estructura de la Oportunidad Política, al analizar la interacción entre las diferentes variables que constituyen el ambiente y la estructura que conforman el contexto político, donde se ponen de manifiesto las acciones de los actores colectivos. Estas interacciones entre las oportunidades y barreras al acceso de los sistemas políticos que se les presentan a dichos actores son las que Eisinger define como estructura de oportunidades políticas, enfatizando el vínculo que se forma entre la acción colectiva y la conducta política.

De esta manera Eisinger define una manifestación colectiva como un hecho disruptivo “cuyo objetivo es otorgar a la gente relativamente privada de poder, capacidad de negociación e influencia en el proceso político, y cuyas características principales serán: una acción colectiva realizada por los mismos interesados en el asunto en cuestión” (Eisinger, 1973, p.13).

Además, afirma que este tipo de acciones suponen amenazas violentas, pero que en general no dan muestra explícita de este tipo de acciones, dado que el mensaje que construyen en las demandas es de orden para lograr cambios estructurales que pueden ser alcanzados por la debida gestión

en el marco institucional. De tal forma que se puede lograr un consenso entre los grupos que antagonizan.

Por su parte, Tilly (1995) nos muestra un trabajo donde define el movimiento social como un reto, de tal suerte que es público y sin intervalos de interrupción, y que además es “librado contra los que detentan el poder a nombre de una población desfavorecida que vive bajo la jurisdicción de aquellas personas que detentan el poder” (1995, p.18). De esta forma, presenta la acción donde antagonizan dos partes, en la que una reclama reivindicaciones frente a la otra que tiene el poder amparado por un sistema. Este enfrentamiento, en general, involucra a otros actores que pueden representar aliados para una u otra parte.

Asimismo, señala que un movimiento social es una acción "contra los que detentan el poder estatal establecido, a nombre de una población desfavorecida que vive bajo la jurisdicción de estas personas, mediante exhibiciones públicas repetidas de magnitud, determinación, unidad y mérito de esa población" (Tilly, 1995, p. 18).

Tilly parte de la premisa de que las movilizaciones sociales, como colectivos, atienden a una oportunidad política donde el tema central es la demanda de reivindicaciones por parte de los actores que consideran que se les vulneran sus derechos.

La Teoría de la Estructura de Oportunidades Políticas (EOP) es el resultado de la incorporación de diversos elementos explicativos por parte de Tarrow, refiriéndose fundamentalmente a la interacción de los actores en la construcción del sentido colectivo de la acción social y al momento en el que estas acciones se llevan a cabo. El enfoque de Tarrow es dinámico, pues reconoce que la estructura de las oportunidades políticas no solo es aplicable en el origen de los movimientos sociales, sino que además estos son los que generan estas oportunidades. De esta forma se establece un vínculo entre la acción colectiva y la búsqueda de cambios en la estructura política, incorporando dimensiones simbólicas.

El trabajo de Tarrow propone que la estructura de los partidos políticos se hace relevante en la acción de los movimientos sociales. Los partidos que tienen como característica la fortaleza de estar cimentado en una línea sólida no absorbe con facilidad la demanda de nuevos actores sociales. Sin embargo, en sistemas considerados débiles y cuya estructura es descentralizada, son vulnerables ante las demandas e intereses representados por actores sociales activos (Tarrow, 1996).

Tarrow (1996) señala que las tres principales “formas de acción colectiva son: violenta, convencional y disruptiva. La

acción colectiva violenta es la más difundida en los estudios por ser la más fácil de propiciar, y la que más fácilmente podrían emprender grupos locales aislados y poco informados” (p. 185).

La escena propuesta para las acciones colectivas “subrayan y adornan la gravedad y la injusticia de una situación social o redefinen como injusto o inmoral lo que previamente era considerado desafortunado, aunque tal vez tolerable” (Snow y Benford citado por Tarrow, 1996, p. 215).

De esta forma, siguiendo lo avanzado por Tarrow, los movimientos sociales deben estar asociados con el señalamiento de agravios y ofensas que impactan a la población, de forma que su mensaje sea representativo para aquellos grupos que presentan vulnerabilidades en relación con las fuerzas que representan el poder, para inscribirlos en una fuerza mayor que exija una respuesta ante las injusticias ante las cuales se consideran que están sometidos.

Según Tarrow (1997), la fuerza y el poder de los actores colectivos en acción disruptiva está fundamentada en sus capacidades de enfrentamiento ante las estructuras del poder a través de la fortaleza de la solidaridad que se suscita entre todos. De tal manera que “la historia de la acción colectiva es la historia de cómo se incorporaron al repertorio convencional

formas nuevas y disruptivas de acción colectiva al ser aprendidas, experimentadas, vividas y asimiladas por los oponentes y las elites” (Tarrow, 1997, p. 194).

Aproximación a la identidad colectiva del arte en resistencia desde el pensamiento de Pérez-Agote

La obra de Pérez-Agote nació como una propuesta de interpretación, y es desde allí que lo vinculamos con la insurgencia desde el arte, como un fenómeno desde las subjetividades de un colectivo disruptivo.

El pensamiento de Alfonso Pérez-Agote se convirtió en un referente en el campo de estudio del nacionalismo y la nación en Europa, específicamente en el área de las Ciencias Sociales en España. El modelo teórico desarrollado por Pérez-Agote nació como una propuesta para facilitar a los sociólogos la interpretación y análisis de estos temas desde la perspectiva fenomenológica y genética. El momento fenomenológico es aquel que le permite al sociólogo dar cuenta de la representatividad de la nación desde sus propios actores. En palabras de Pérez-Agote (1995) “desde dentro” (p.113).

La propuesta teórica de Pérez-Agote surge como una herramienta para facilitar la interpretación y el análisis de la nación y el nacionalismo, centrándose en el estudio de los fenómenos sociales y la génesis de los procesos identitarios. El

enfoque fenomenológico permite al sociólogo adentrarse en la experiencia vivida de los actores sociales involucrados en la construcción y representación de la nación. Es decir, se busca comprender la realidad nacional desde la perspectiva de aquellos que la viven y la construyen, capturando su visión interna y subjetiva.

Además, Pérez-Agote nos invita a reflexionar sobre la diversidad de interpretaciones y experiencias que existen en torno a la nación, reconociendo que no hay una única verdad o visión de la misma, sino múltiples voces y perspectivas que enriquecen el debate académico y social. Por otro lado, desde el momento o enfoque genético, el análisis que puede conducir tomando como referencia los factores externos y subjetividades del entorno, esto es “desde fuera” (Pérez-Agote, 1995, p. 113). Lo que conduce a que se tome en consideración “quién, cómo, cuándo se da lugar a esa representación de la realidad bajo la categoría de nación y cuál es su éxito social” (Jaramillo, 2021, p.271).

La definición de nación es construida “como algo que pertenece primaria y fundamentalmente al mundo de la conciencia de los actores sociales. La nación es, pues, una categorización social (hecha por los actores sociales) de una realidad colectiva; y no es primariamente una categorización

científica (hecha por los científicos sociales) de una realidad social” (Pérez-Agote, 1995, p. 113). El pensamiento de Pérez-Agote permite aproximarnos a la comprensión de que la historia debe ser contada por la nación fundamentada en la arbitrariedad lógica en la que ésta descansa apelando al pasado. En palabras de Pérez-Agote:

Dada la arbitrariedad lógica en que se funda el grupo, éste necesita sacralizar la historia de la producción del grupo como si fuera la historia del grupo, afirmando su existencia originaria (...)

La arbitrariedad originaria es ocultada por la afirmación de la existencia en su origen del grupo y éste es sacralizado para alejar el peligro de ruptura y la historia es así sagrada, está protegida contra la manipulación cotidiana y profana.

El mito fundacional ha de celebrarse mediante rituales que reproduzcan la desdiferenciación social. Éstas son las relaciones entre lo sagrado, la religión y la identidad colectiva. Ésta es la paradoja de la historia en tanto que memoria colectiva. Debe ser reinventada, recreada para afirmar la existencia en el principio de lo que no es sino un resultado arbitrario, de ese proceso histórico (Pérez-Agote, 1995, p.132).

Estos mecanismos para desarrollar la noción de nación están ejemplificados en el caso vasco, el cual fue analizado profundamente por Pérez-Agote (1984). Él aborda como tema

central la familia y el vínculo con la Iglesia. Desde este pensamiento de Pérez-Agote, la resistencia del arte militante frente a la violencia de los lenguajes ocultos de la hegemonía, encuentran un fundamento, pues “esta violencia se constituye en lenguaje del silencio, en expresión pública del silencio social impuesto, consiguiendo una fuerte adhesión afectiva de los actores sociales a través de la densa red interpersonal y asociativa” (Pérez-Agote, 2008, p. 140)

El nacionalismo, entendido antiguamente como el surgimiento de una identidad colectiva que conecta a todos los miembros de la comunidad, desde lo cotidiano e imaginario, y con arraigo en su cultura, puede tenerse en cuenta no como término en sí, sino como lo que significa para quienes comparten acciones que valoran el respeto y la dignidad de todos los miembros de una sociedad que resiste.

La identidad colectiva, trasladada a nuestras realidades, con el conocimiento de su significado, puede ser vista como un proceso, por lo que es susceptible de construirse y transformarse, y por ende está sujeta a cambios. Estos cambios están vinculados con las necesidades a las que atiende, y de forma particular enlazados con la cultura, el territorio y el espacio en la que se mueve.

3. Nuestra América Latina: pensamiento y vigencia

La razón en nuestra América está centrada en el pensamiento de quienes nos precedieron en la lucha y resistencia contra todo aquello que, soslayado y escondido, nos oprime. Esas cadenas de fuerzas hegemónicas tiran, pero no han podido quebrarnos, y nos mantenemos firmes ante ellas desde la percepción de nuestra realidad.

Introducción

El diálogo y la construcción de un pensamiento reflexivo desde la crítica es fundamental para generar debates a la luz de la construcción de nuevas alternativas para la sociedad. En particular, tomando en cuenta los grupos y colectivos invisibilizados históricamente en sus prácticas sociales de forma sistemática.

Mi proceso militante para la construcción de una nueva sociedad más igualitaria y equitativa se ha centrado en la comprensión y reconstrucción de los mensajes presentados desde las estéticas en el seno de los movimientos sociales, y en particular del arte resistente o del arte militante. Para esto, cuento con el apoyo filosófico y teórico de pensadores contemporáneos que a través de su obra me han permitido

comprender, desde diferentes puntos de vista, las características y dimensiones del arte militante.

La construcción de una nueva sociedad se cimienta en el aporte colectivo. Por tal razón, a continuación, presento una reflexión del trabajo Epistemología del Sur, evidenciando las premisas y concepciones fundamentales para alcanzar una comprensión del arte resistente. Pues no estamos solos, somos una comunidad de librepensadores no excluyentes ni excluidos, invisibilizados, pero no ausentes. Somos y, aunando y reforzando lo ya dicho, y aportando desde nuestras prácticas, a la transformación social desde la crítica y la dialéctica que se sustenta en el todo, huyendo de la nada en la cual nos han hecho creer como única alternativa cierta.

El desafío de la globalización de las resistencias

El pensamiento reflejado en la obra de Boaventura de Sousa Santos nos permite identificar que existe un gran desafío para las ciencias sociales. En primer lugar, la epistemología para el diálogo entre los saberes y conocimientos generados por grupos sociales alejados de la racionalidad científica impuesta por las fuerzas hegemónicas heredadas del eurocentrismo (De Sousa, 2006). Y, por otro lado, el desafío que representa para la construcción de una epistemología y una metodología bajo

enfoque socio crítico cuya intención es alcanzar la transformación social (De Sousa, 2009).

La dialéctica desde la crítica propuesta por Boaventura de Sousa es un referente en las ciencias sociales contemporáneas. Asimismo, existen otros abordajes investigativos sobre ese pensamiento estableciendo comparaciones con la obra de Habermas y Higgins (Avritzer, 2002), haciendo referencia al problema de la modernidad y la ciudadanía en un contexto globalizado.

La ciudadanía, a la vista de los clásicos como Marx y Weber, fue asociada con la forma de vida de los individuos y la comunidad vinculado con la producción, lo que significó estudiarla como formas de abstracción respecto al Estado y el mercado, abordadas desde la solidaridad y el trabajo en comunidades locales. Sin embargo, ante el proceso de globalización, se debe reflexionar, dado que se extienden los procesos productivos, comunicacionales y de movilización de las personas más allá de las localidades cercanas, trascendiendo y expandiéndose a toda la geografía mundial.

Las teorías recientes de Habermas, Giddens y De Sousa presentan la ciudadanía en un marco globalizado. Los aportes y el trabajo de Boaventura de Sousa Santos no solo son teóricos sino también prácticos, centrados en los movimientos

sociales de Latinoamérica y el Sur, ese Sur que representa a todos aquellos pueblos subalternos a quienes los sistemas y fuerzas hegemónicas han oprimido. "Pueblo" es el sujeto político e histórico que representa la manera en que los sujetos, desde el colectivo, influyen en su realidad, en el ahora y en la proyección futura.

El pueblo, recuperando a Dussel (2001), es el subalterno, es el grupo crítico que forma parte de la sociedad, cuya complejidad da cuenta de lo heterogéneo de su composición. Por lo tanto, el espacio subalterno, lugar donde se conforma un pueblo, se proyecta a través de diferentes experiencias y prácticas sociales que conducen múltiples luchas frente a distintas formas de dominación. En este se articulan procesos que median entre los grupos heterogéneos, por lo que el pueblo se construye por medio de grupos que se unen entre sí y sectores insatisfechos o subalternos (Laclau, 2005).

En el año 1995, Boaventura de Sousa Santos, catedrático de Sociología de la Universidad de Coimbra, propuso tres líneas orientadoras en las cuales se basaría su obra posterior. En este caso, la que propongo como uno de los fundamentos teóricos y filosóficos para este ejercicio reflexivo e interpretativo del arte militante o arte resistente, porque considero que atiende a este movimiento social que desde las estéticas militantes surgen

como respuesta a las crisis de Nuestra América. Estas tres líneas orientadoras que constituyen la Epistemología del Sur son: “Aprender que existe el Sur, aprender a ir al Sur, aprender a partir del Sur y con el Sur” (De Sousa,1995, p.508).

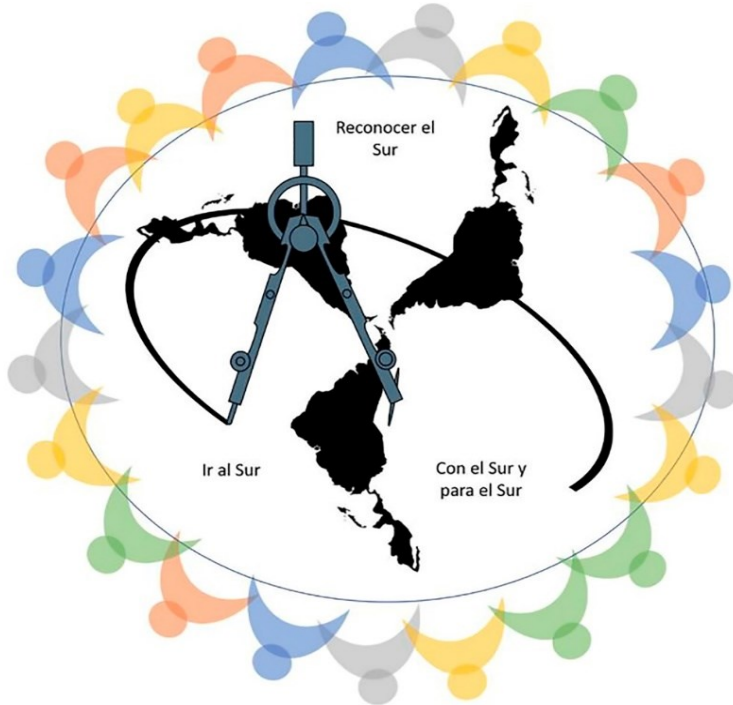


Figura 4. Representación gráfica de la expresión para reconocer el Sur, ir al Sur, con el Sur y para el Sur, de Boaventura de Sousa

Este pensamiento, interpretado como un compendio filosófico y teórico que atiende a una realidad latinoamericana desde la visión centrada en la búsqueda de la transformación social, es una invitación a entrar en un espacio metafórico.

El Sur, que alberga como ya es sabido a todos los grupos subalternos y oprimidos del mundo. Para alcanzar un proceso de transformación, primero se debe reconocer y comprender la realidad en la que se vive. A partir de ese reconocimiento de quiénes somos y con quién compartimos nuestra realidad, podremos saber hacia dónde podemos y necesitamos ir.

El oprimido no sabe que lo es hasta que alguien se lo muestra y es en ese momento cuando comprende su estado de indefensión ante las injusticias sociales a las que ha sido sometido. Por eso, una comunidad subalterna debe hacerse consciente para actuar y resistir, no permitir que se le continúe marginando como resultado de sus diferencias.

Las diferencias son la verdadera riqueza del ser humano, que trasciende a la imagen de la fábrica de donde salen productos en serie y a los que se les identifica y sella con un símbolo de calidad. El que no cumple con el estándar es desechado por considerarse inservible.

Al comprender que somos del Sur, podremos ir al Sur, podremos tomar de la mano y asirnos de las ideas y creaciones de quienes son nuestro reflejo, convirtiéndonos en uno. Al ser uno, hago referencia a la suma de los esfuerzos de los colectivos subalternos, desde una resistencia globalizada que mantiene la individualidad y las diferencias.

El debate que se nos propone atiende a la construcción de una verdadera epistemología del Sur posmodernista. En esta forma interpretativa de la realidad, se presentan nuevos conceptos o concepciones, cómo el celebratorio, el cual hace referencia al estado de celebración al cual se ascendió producto de la emancipación defendida como el legado de la modernidad. No obstante, se nos presenta la crisis del modernismo la cual se suscita por su lógica totalitaria.

La crítica a las teorías críticas modernas, de las que se deslinda por compartir la razón indolente de la ciencia moderna tradicional; reivindica el típico gesto de la teoría crítica de escoger de qué lado se está. “Procedo a una crítica de este modelo de racionalidad al que, siguiendo a Leibniz, llamo razón indolente y propongo los prolegómenos de otro modelo, que designo como razón cosmopolita”. (De Sousa, 2009, p.100)

El paradigma científico dominante, a la luz del pensamiento propuesto por De Sousa (2009), es excluyente y totalitario. La ciencia y la tecnología han sido fundamental en el desarrollo y los avances de la humanidad. Aun así, no se puede negar que evidentemente excluyen a quienes no comparten sus símbolos ni atienden al mercado del conocimiento. La globalización de la información se supondría debería alcanzar a todos los

miembros de la sociedad, no obstante, es por todos sabido que no sucede.

Siendo un modelo global, la nueva justificación de la actividad científica también es un modelo totalitario, en la medida en que niega el carácter racional a todos de las formas de conocimiento que si no se adhieren a sus principios epistemológicos y por sus reglas metodológicas. Esta es tu característica fundamental y la que mejor simboliza, rompe el nuevo paradigma científico con aquellos que lo preceden. (p.21).

La ciencia moderna está centrada en el conocimiento que surge de un método científico, y como tal establece sus propios símbolos para validar su producción. De tal manera que los saberes que provienen de las prácticas sociales no tienen el aval del sector científico, lo cual ha generado muchas de las crisis que actualmente vivimos. Sin embargo, esto no significa que nos pongamos de lado de la no aceptación de los beneficios de la ciencia, sino del lado del equilibrio meditado que nos proporciona el razonamiento y la visión globalizada, de tal forma que podamos reinterpretar los paradigmas emergentes para un bienestar social fundamentado en el “conocimiento prudente” (De Sousa, 2008, p.11).

Este nuevo modelo propuesto por De Sousa (2008) se cimienta en cuatro principios y se operacionaliza a través de la práctica alcanzada al superar las dicotomías abismales

generadas por la lógica de la ciencia moderna. Los cuatro principios mencionados serían: el principio dicotómico entre ciencias sociales y naturales, la dicotomía del conocimiento local y total, la dualidad entre el sujeto y el objeto del conocimiento y, la que surge entre el conocimiento científico y el sentido común.

Las cuatro esferas en las que confluyen estas dualidades representan causas de diferencias abismales entre los sectores que cada uno representa. Los cuatro principios están presentes de forma permanente en nuestra sociedad, en particular en el ámbito del conocimiento, reconocido como la concreción de ideas y pensamientos que han sido valorados y comprobados a través de la exploración que permite el método científico (figura 5).

La discusión se basa en la dualidad de una misma realidad, en la que ambas partes son las dos caras de una misma moneda. Para reconocer la totalidad del conocimiento, es necesario pasar por el conocimiento generado localmente, lo cual se evidencia en las experiencias de laboratorio en la búsqueda de respuestas ante la combinación de sustancias químicas y su incidencia en los seres vivos.

En este caso, podemos mencionar los movimientos en defensa de los animales de laboratorio, que aceptan la

necesidad de nuevos medicamentos, pero reprueban el maltrato animal.

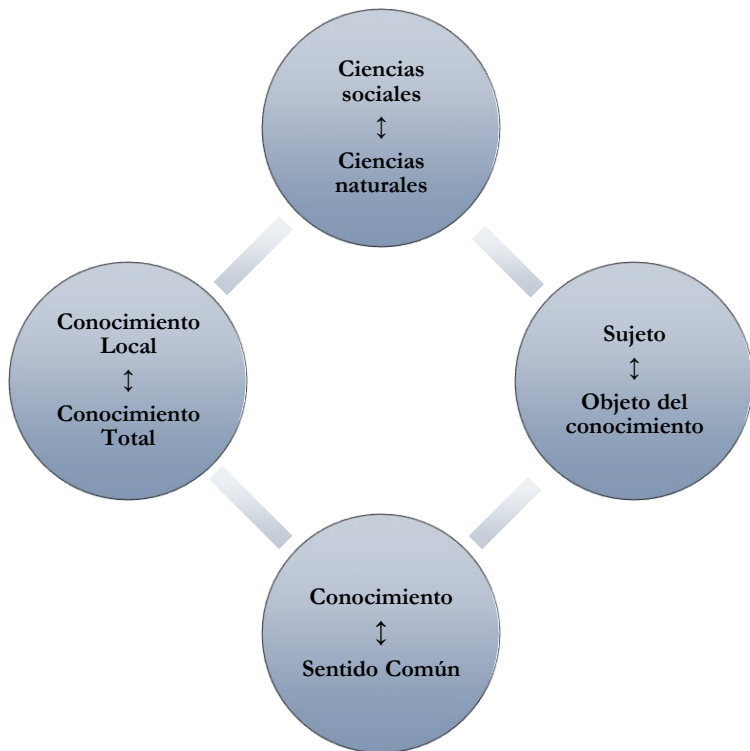


Figura 5. Representación de las cuatro esferas de los principios de Boaventura de Sousa (2008)

Cuando hablamos de ciencias naturales y sociales, las divergencias en las investigaciones son grandes, donde se busca que prevalezcan las posturas de una u otra área, aunque ambas buscan atender a la comprensión de todos los

fenómenos relacionados con los seres vivos e individuos.

Año tras año, observamos el proceso de obsolescencia que se genera tras el advenimiento de nuevas tecnologías. Anteriormente, en las décadas de los 60, 70 y 80, los dispositivos creados con base en los avances tecnológicos tenían un ciclo de vida mucho más largo que el actual. Esto significa que, de la mano con los avances tecnológicos, se encuentra el incremento de la producción de "ciencia basura". Estos términos pronunciados en una misma frase se han convertido en una fuerza asfixiante para la sociedad.

El mercado del conocimiento presiona de tal manera que rompe e irrumpe en la tranquilidad de la sociedad. Seguimos entonces frente a un estado de frontera abismal: de un lado, los beneficios de los avances tecnológicos, y del otro, las consecuencias negativas para el medio ambiente y la dignidad del ser humano.

El resultado más desafortunado de esta lógica de la ciencia moderna es convertirse en una "ciencia productora de basura", en un conocimiento que para producir requiere destruir otras formas de conocimiento, que además está orientado por un irracional desarrollo tecnológico, despreocupado de las consecuencias de dicha producción científica. Cuando nos detenemos a mirar el mundo globalizado desde nuestra

cotidianidad para reflexionar, comprender y de alguna forma interpretar los fenómenos que se presentan en nuestro entorno, nos preguntamos qué ha motivado esa crisis de la ciencia moderna. Esta interrogante es respondida desde el campo de la epistemología como la ausencia de las fuerzas de equilibrio que se constituyen entre el conocimiento y la regulación.

Un ejemplo de estas ausencias es la crítica que se denuncia en el escenario de la preservación del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), “la ausencia de protagonismo de las comunidades portadoras y la apropiación de sus saberes tradicionales sumado a la falta de regulaciones protectoras de su propiedad intelectual a la vez que se asume la concepción de patrimonio cultural como construcción social” (San Martín, 2022, p.6)⁷. En ese caso, se aborda de forma clara que la construcción del conocimiento desde las prácticas sociales requiere de la presencia de dos fuerzas que equilibren el proceso.

La interpretación de este fenómeno significa que debemos atender a la recuperación de esas fuerzas para equilibrar esa dualidad. Para esto, requerimos apropiarnos de la comprensión de la concepción de la razón indolente, que nos facilita caracterizar la lógica de la ciencia moderna que basa su

crecimiento en una carrera vertiginosa para ganar espacios en el campo científico. Esto incluye la inteligencia artificial (IA), el internet de las cosas (IoT), las finanzas descentralizadas (DEFI), entre muchos otros aspectos, sin importar el desplazamiento y los despropósitos que esta avasallante carrera conlleva, como en el caso del incremento del desperdicio, "epistemología de la basura". Podríamos así decir que la certeza de hoy ya no lo es mañana.

Dadas las consecuencias perjudiciales del descarte del conocimiento, necesitamos recuperar el conocimiento olvidado, el que ha quedado oculto e invisibilizado debido a la falta de apoyo o de reconocimiento por parte de la ciencia. Esos conocimientos que conocemos generalmente como saberes del pueblo se han olvidado o permanecen invisibles para la sociedad; sin embargo, en la mayoría de las prácticas sociales de las comunidades subalternas son una realidad. La invisibilidad no necesariamente está sujeta a que esos conocimientos hayan desaparecido, a menos que hayan sido abandonados por sus herederos dadas esas mismas condiciones avasallantes que hemos mencionado de la tecnología que encuentra camino en la ceguera del pueblo⁸.

En el estudio internacional sobre la reinención de la emancipación social se incorpora la crítica a la "razón

indolente" en cuatro términos: impotente, arrogante, metonímica y la razón proléptica. En este proceso se aboga por la racionalidad como una fórmula para superar el derroche de experiencia y conocimiento, por considerarse la lógica más íntima de la ciencia moderna.

En esta visión se abordan tres aspectos de gran importancia. La primera corresponde a la sociología de las ausencias⁹, seguida de la sociología de las emergencias y, finalmente el trabajo de traducción. Para comprender la propuesta de este sociólogo en su relación con los movimientos sociales contemporáneos y, en particular, desde las estéticas del arte en resistencia, propongo mirar desde su óptica.

La sociología de las ausencias quiere alcanzar la transformación de aquellos objetos que se consideran imposibles y hacerlos posibles. Esto es, lograr el cambio de una ausencia a una presencia, por lo que propone que debemos centrarnos en "la experiencia social no socializada por la totalidad metonímica" (De Sousa, 2009, p. 109). La sociología de la emergencia "consiste en sustituir el vacío del futuro según el tiempo lineal (un vacío que tanto es todo es nada) por un futuro de posibilidades plurales y concretas, simultáneamente utópicos y realistas, que se va construyendo en el presente a partir de actividades de cuidado" (De Sousa, 2009, p. 127).

La sociología de la emergencia nos presenta la sustitución de un vacío futuro relacionado con un tiempo lineal y cambia la visión de la nada a lo posible, sí de pluralidades concretas manifestadas en distintas representaciones y simbolismos desde la práctica social. Cuando hablamos de emergencia, estamos tratando con todos los fenómenos que emergen, en este caso, de la realidad de las comunidades subalternas y las posibilidades de diferente orden que pueden dar respuesta a esas demandas sociales, culturales y políticas.

Nuestra América, Vigencia del pensamiento martiano

La crisis es el punto de origen de las diferentes manifestaciones sociales. Podemos analizarlas tomando en cuenta el pensamiento abismal, que no es otra cosa que la división entre lo que existe y lo que no existe. Esta es una visión crítica a los pilares de la modernidad que se han sustentado en la emancipación y la regulación en la etapa postcolonial, cuyos remanentes en la sociedad contemporánea se reflejan en los procesos de apropiación y violencia sistemática que aún se generan producto de esas fuerzas hegemónicas remanentes del pasado colonial.

De esta interpretación crítica se nos propone una nueva forma de construcción cognitiva, esto es, el "pensamiento

posabismal", como el resultado del reconocimiento de las dualidades. Esta nueva forma de pensamiento se nos plantea como una alternativa en el escenario de los movimientos sociales en América Latina.

El pensamiento posabismal comienza desde el reconocimiento de que la exclusión social en su sentido más amplio adopta diferentes formas según si ésta es determinada por una línea abismal o no-abismal, y que mientras persista la exclusión abismalmente definida no es posible una alternativa poscapitalista realmente progresiva. (De Sousa, 2006, pp. 51-52)

Este pensamiento crítico de nuestra realidad se puede interpretar considerando y retomando la herencia que nos deja José Martí, reconstruida por Boaventura De Sousa (2001) en "Nuestra América. Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución". Quien argumenta y sostiene que el ethos barroco de América Latina contiene un gran potencial emancipador. Considero que vale la pena reflexionar sobre estas afirmaciones, dado que evocan un pensamiento que trasciende en la historia pero que explica nuestra realidad, por lo que la subjetividad barroca resulta ideal para interpretar el escenario actual.

Dos justas razones explican este razonamiento. La primera corresponde al señalamiento de que esta "forma del barroco,

en tanto manifestación de una instancia extrema de la debilidad del centro, constituye un campo privilegiado para el desarrollo de una imaginación centrífuga, subversiva y blasfema" (p. 498).

Y, en segundo lugar, porque la "subjetividad barroca vive confortable en la suspensión temporal del orden y los cánones. Siendo una subjetividad de transición, depende tanto del agotamiento como de las aspiraciones de los cánones; su temporalidad privilegiada es transitoriedad perenne" (p. 499).

Boaventura De Sousa intentó exponer en su obra una postura que sirviera para establecer una distancia entre la tradición eurocéntrica y la modernidad de Nuestra América. Sin embargo, a pesar de que este enfoque tiene un gran significado, no ha sido comprendido.

El objetivo de crear distancia respecto de la tradición eurocéntrica es abrir espacios analíticos para las realidades que son "sorprendentes" porque son nuevas o han sido ignoradas o invisibilizadas, es decir, consideradas no existentes por la tradición crítica eurocéntrica. Solo pueden ser recuperadas por lo que denominó la "sociología de las ausencias". (De Sousa y otros, 2018, p.26)

A la luz de este pensamiento, podemos interpretar el poscolonialismo distanciándonos de los supuestos de la literatura inglesa. De tal manera que una de las relaciones de poder en la que se fundamenta el capitalismo moderno es la

relación colonial; sin embargo, no es la única fuerza existente, por lo que debe estar vinculada con otras relaciones de poder. No se puede dejar de lado que el neocolonialismo es una limitación desalentadora del poscolonialismo, ya que este terminó de hacer homogénea la diferenciación de las relaciones coloniales por no tener en cuenta el enfoque histórico y comparativo.

En este sentido, existen cuatro espacios desafiantes para el modernismo y el poscolonialismo desde el punto de vista de las fuerzas dominantes. En *Epistemología del Sur* Boaventura De Sousa(2009) nos invita a reflexionar en primer lugar que se puede "pensar la emancipación social sin una teoría general de la emancipación social" (p. 356); segundo, "determinar en qué medida la cultura y la filosofía política occidental son hoy indispensables para reinventar la emancipación social" (p. 357); tercero "cómo maximizar la interculturalidad sin suscribir el relativismo cultural y epistemológico" (p. 358), y cuarto, "¿es posible dar sentido a las luchas sociales sin dar sentido a la historia?" (p.359), y cómo pensar la emancipación social fuera de conceptos como progreso, desarrollo y modernización.

"Nuestra América. Hegemonía y Contrahegemonía en el siglo XXI" desarrolla el pensamiento y el enfoque frente a la globalización de resistencias, proponiendo argumentos válidos

que sirvan para detener la expansión del fascismo societario. Para lograrlo, se plantea la construcción de relaciones fundamentadas en dos principios.

El primero de estos se refiere a que la globalización no debe concebirse de forma individual, pues las víctimas que se le resisten solo podrían ser de la localización, "la viabilidad de economías diversificadas y localizadas, de escala más pequeña, enganchadas a las fuerzas externas, pero no dominadas por ellas" (De Sousa Santos, 2008, p. 10). Y, segundo, podemos entender la globalización como un proceso que, partiendo de la acción local, busca extenderse ampliando su alcance geográfico, para lo que debe alcanzar una condición local que rivalice con una entidad evidentemente opuesta, manifestando una acción social que rivalice con su expansión.

A partir de las manifestaciones en Seattle en noviembre de 1999 contra la Organización Mundial de Comercio y aquellas en Praga en septiembre de 2000 contra el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, este movimiento se está convirtiendo en un nuevo componente de la política internacional y, de manera más general, es parte de una nueva cultura política progresista. Las nuevas redes de solidaridad local-global se enfocan en una amplia variedad de asuntos: derechos humanos, medio ambiente, discriminación étnica y sexual, biodiversidad, normas laborales, sistemas de

protección alternativa, derechos indígenas, etcétera
(De Sousa Santos, 2009, p. 232).

La globalización hegemónica

En la obra de Boaventura De Sousa “Una Epistemologías del Sur” se define la transformación social a través de la visibilización del conocimiento como una forma de emancipación social. De esta manera, se considera un paradigma emergente que trasciende fronteras como una forma contrahegemónica globalizada. Esta emancipación está fundamentada en las características de lo que se ha denominado subpolíticas transnacionales.

De Sousa (2009) considera que “este nuevo activismo más allá de las fronteras constituye un paradigma emergente que siguiendo a Ulrich Beck podríamos denominar una subpolítica emancipadora transnacional, el Geist político de las globalizaciones contrahegemónicas” (p.232).

La primera, una positiva, es que a diferencia de los modernos paradigmas occidentales de transformación social progresista (la revolución, el socialismo, la socialdemocracia), la subpolítica transnacional está por igual involucrada con la política de la equidad (redistribución) y con la política de la diferencia (reconocimiento) (...) La otra característica de la subpolítica transnacional es negativa. Hasta ahora, las teorías de la separación han prevalecido sobre las

teorías que pregonan la unión entre la gran variedad de movimientos, campañas e iniciativas existentes. De hecho, lo verdaderamente global es sólo la lógica de la globalización hegemónica, que fija un equilibrio que mantiene tales movimientos separados y mutuamente ininteligibles. (De Sousa, 2009, pp.232-233)

Así, podemos identificar tres maneras de exponer el significado de la globalización contrahegemónica, tomando en cuenta que ésta tiene un componente utópico (De Sousa, 2009). Por lo tanto, su significado puede presentarse vinculado con tres procedimientos que en este caso no son directos: "la sociología de las ausencias, la teoría de la traducción y la puesta en práctica de nuevos Manifiestos"(De Sousa, 2009, p. 233).

Para comprender la importancia de la globalización de la resistencia, es necesario señalar que un paradigma es un principio rector del conocimiento. Este permite diferenciar y establecer relaciones que generan una matriz epistémica que otorga sentido al pensamiento y, por ende, al conocimiento (Martínez Miguélez, 1997).

En tanto que un paradigma emergente surge como principio orientador ante la posible crisis de los paradigmas dominantes fundamentados en el conocimiento científico. Esta reflexión surge de las discusiones y enfrentamientos que desde finales del siglo XIX hasta el presente se suscitan entre

las lógicas del pensamiento científico para dar sentido al mundo contemporáneo. Al respecto Martínez Miguélez expone claramente su postura en referencia al paradigma emergente, el cual nos da un punto de referencia para la interpretación, en relación con el análisis que se presenta desde la visión de las Epistemologías del Sur.

Es de esperar que el nuevo paradigma emergente sea el que nos permita superar el realismo ingenuo, salir de la asfixia reduccionista y entrar en la lógica de una coherencia integral, sistémica y ecológica; es decir, entrar en una ciencia más universal e integradora, en una ciencia verdaderamente interdisciplinaria. (Martínez Miguélez, 1997, p.12)

Recuperando la interpretación de Martínez Miguélez, la epistemología del Sur de Boaventura De Sousa, como paradigma emergente, debe guardar ciertos principios. Dos de estos atienden a la naturaleza ontológica, es decir, a la tendencia universal al orden en los sistemas abiertos que "supera el carácter simplista de la explicación causal lineal y unidireccional y la ley de la entropía (...) y la ontología sistémica y su consiguiente metodología interdisciplinaria cambian radicalmente la conceptualización de toda entidad" (p. 104).

Además de los anteriores, también se tienen tres principios de orden epistemológico: el conocimiento personal que resalta

el proceso dialéctico que se genera "entre el objeto y el sujeto", la metacomunicación y la autorreferencia, que ascienden a niveles superiores de conocimiento y el principio de complementariedad "que trata de integrar en forma coherente y lógica las percepciones de varios observadores, con sus filosofías, enfoques y métodos, consciente de que todo conocimiento es relativo a la matriz epistémica de que parte" (p. 105).

Por otra parte, la utopía es la posibilidad de alcanzar nuevas alternativas para transformar lo que tenemos, en lo que debería ser que, al ser trasladado al pensamiento político, sirve para construir el ideal de una sociedad que, dada su complejidad es difícilmente alcanzable. Podemos asirnos de la posibilidad que nos ofrece, a pesar de las dificultades que puedan presentarse, para recrear y accionar desde la práctica social un entramado que, si bien no logre un ideal, sí atienda a la consecución de logros y reivindicaciones: haciendo lo imposible una realidad posible, estableciendo comparativas críticas de la situación presenta y las posibilidades contrapuestas que conduzcan a la transformación de esta.

“La utopía no se limita a ser la construcción imaginaria de un mundo posible, sino que es una forma de percibir y analizar la realidad contemporánea” (Ainsa, 1999, p.50). Pues así, Aínsa

presenta una noción de posibilidades para un mundo lateral o posible que es pensado desde la crítica, dado que es una realidad percibida y que está sujeta al análisis de todos los factores que interactúan con esta y que la impulsa a ser lo que es, de tal forma que para ser transformada requiere de un cambio de orientación de estas fuerzas.

Los nuevos Manifiestos, siguiendo la visión de Marx y Engels son definidos Boaventura De Sousa como desde una visión organizada y planificada. Estos planes son presentados de una forma que aporten detalles que definen la acción de los movimientos.

Planes de acción detallados de alianzas que son posibles porque se basan en denominadores comunes, y que movilizan ya que arrojan una suma positiva, porque confieren ventajas específicas a todos los que participan en ellas de acuerdo con su grado de participación. (De Sousa,2009, p.235).

En atención a estos nuevos manifiestos, considero que son fundamentales para la comprensión de las lógicas de las formas de expresión de los colectivos y organizaciones de artistas militantes, quienes presentan desde sus estéticas una perspectiva distinta desde cada una de sus expresiones artísticas, en particular los que se presentan como artistas urbanos a través de sus propios Manifiestos. En relación a esto,

presento el caso de la Red de Artistas y Activistas Populares de Bello en el Departamento de Antioquia en Colombia¹⁰, para quienes:

El manifiesto procura ser un ejercicio de construcción colectiva, que es un poquito difícil construir un discurso entre varios, pero hacemos el ejercicio de que no recoja las ideas de uno solo, del que escribe más bonito o del más panfletario o el menos panfletario, del más argumentista, sino de lo que sentimos en ese momento y en respuesta que escribimos y escribimos lo que decimos. (Bedoya, 2020)¹¹

En el caso específico de la globalización contrahegemónica, comprendemos que "la sociología de las ausencias" es un proceso que propicia la reconstrucción de una lucha de resistencia ante las fuerzas hegemónicas, ya no como un esfuerzo local, sino con la visión de un mundo contemporáneo globalizado.

La resistencia globalizada se fortalece con las dinámicas locales que se suman, de tal forma que se hacen más fuertes y encuentran respuestas desde sus lógicas de resistencia para minimizar el impacto de esas fuerzas externas a las que se encuentran sometidas las comunidades subalternas. En la siguiente imagen (figura 6) presento una aproximación a una visión de la concepción de la resistencia local y la resistencia globalizada.

La hegemonía global requiere de una acción social, aprovechando la disposición de herramientas de comunicación para abrir rutas para que se puedan aunar esfuerzos, haciendo que los pequeños núcleos de lucha se sumen y se fortalezcan desde sus individualidades, de lo local hacia lo global. Necesitamos atender a que en esta era las fuerzas dominantes ya no son locales, esto es cosa del pasado; hay que entenderlas como lo que son, fuerzas globales que devoran poco a poco, centrándose en los que identifican con menos fortalezas, los más vulnerables.

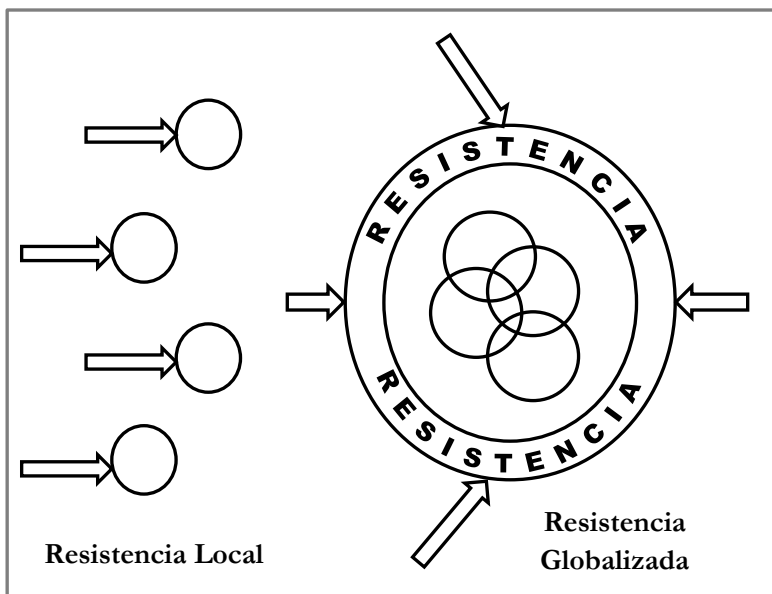


Figura 6. Aproximación a la visión de la resistencia local y la resistencia globalizada

Dicho carácter incompleto y tal ineficacia se derivan de los vínculos ausentes (suprimidos, inimaginados, desacreditados) que podrían conectar tales luchas con otras en algún otro lugar del mundo, lo que fortalecería su potencial para construir alternativas contrahegemónicas creíbles. A mayor precisión de esta sociología de las ausencias, mayor claridad habrá en la percepción de una ineficacia o un carácter incompleto. (De Sousa, 2009, p. 233)

La noción de que la experiencia social está formada por inexperiencia social es clave para los estudios desde la sociología de las ausencias, siendo un "tabú para las clases dominantes que promueven la globalización hegemónica capitalista y su paradigma cultural legitimador: por un lado, la modernidad eurocéntrica o lo que Scott Lash (1999) llama alta modernidad; por el otro, lo que yo llamo posmodernidad celebratoria" (De Sousa, 2009, p. 233).

El segundo procedimiento es sucinto en cuanto a la teoría de la traducción que establece la diferenciación de las luchas en su propia condición, dado que esta distinción es lo que permite que sean traducidas. A través de ella, las luchas de los diferentes sectores subalternos pueden identificarse, así como sus reclamos. Este sería el caso de las luchas de los pueblos ancestrales, las luchas de los ecologistas, feministas, entre otras manifestaciones que revelan la disconformidad dada la

injusticia social a la que son sometidos estos colectivos de forma sistemática. Estas luchas tienen características propias, por lo que no pueden generalizarse. Este es el fundamento de la teoría de la traducción: se traduce lo diferente. La teoría de la traducción permite identificar el terreno común que subyace a una lucha indígena, a una lucha feminista, a una lucha ecológica, etcétera, sin cancelar nada de la autonomía o la diferencia que les da sustento (De Sousa,2009, p.234).

El significado de la globalización hegemónica puede entenderse como el desplazamiento de las antiguas necesidades por una nueva, donde la materia prima y los recursos necesarios para la producción de fábricas locales ya no corresponden al entorno donde están cimentadas estas industrias, sino que provienen de geografías distantes. Este desplazamiento genera una necesidad por obtener esos recursos, que son considerados como propios.

La colonia continuó viviendo en la República; y nuestra América se está salvando de sus grandes yerros –de la soberbia de las ciudades capitales, del triunfo ciego de los campesinos desdeñados, de la importación excesiva de las ideas y fórmulas ajenas, del desdén inicuo e impolítico de la raza aborigen–, por la virtud superior, abonada con sangre necesaria, de la república que lucha contra la colonia. (Martí, 1891)

En lugar de las viejas necesidades, satisfechas por la producción del país, hallamos nuevas necesidades, que requieren satisfacerse con productos que vienen de tierras y climas lejanos. En vez del viejo encierro o la autosuficiencia local o nacional, tenemos intercambios en toda dirección, una interdependencia universal de las naciones" (Marx citado por De Sousa, 2009, p. 257).

José Martí nos legó un pensamiento y categorías para analizar tanto la realidad pasada como la presente de nuestros pueblos. El legado de su ensayo "Nuestra América" traspasa geografías y tiempos, pues permanece vigente en las matrices sociales y políticas de los movimientos sociales, mayormente vinculados con los desplazamientos y migraciones voluntarias y forzadas, desde finales del siglo XX hasta el presente siglo.

Actualmente, existen millones de latinoamericanos que se han movilizado hacia otras regiones distintas a su lugar de origen, quienes se revelan a través de la cultura del trabajo y el esfuerzo para producir riquezas en geografías distintas a la propia, debido a que en estas se les presentan mayores oportunidades, atendiendo a la globalización hegemónica. Martí retomó las ideas libertarias de los grandes próceres latinoamericanos, las cuales insertó en su obra convirtiéndolas en elementos centrales para dar significado a lo construido por

ellos, quienes en la historia y en la mayoría de las latitudes latinoamericanas son considerados héroes. El pensamiento de Martí se hace presente en la historia contemporánea de Latinoamérica, en particular en México, Centro y Sudamérica, que han sufrido presiones e intimidaciones por el imperio más cercano a nuestras latitudes, ubicado al norte de nuestra América, el cual viene a representar la más grande fuerza o potencia hegemónica del siglo XXI.

Siguiendo el legado de Martí, reconstruido en las epistemologías del Sur, encontramos resistencias y alternativas para defender las soberanías de los pueblos latinoamericanos de esas fuerzas hegemónicas que buscan mantener la supremacía. Sin embargo, en estas coyunturas se busca alcanzar la transformación social a través de la reconstrucción y recuperación del conocimiento y de las prácticas sociales, y su valoración como parte de nuestras fortalezas identitarias.

En este caso, nuestras mejores armas están representadas por las estéticas de la expresión del arte, que a su vez se vinculan con los imaginarios sociales, de donde se desprenden y se ponen de manifiesto.

Estos tiempos no son para acostarse con el pañuelo en la cabeza, sino con las armas en la almohada, como los varones de Juan de Castellanos: las armas del

juicio, que vencen a las otras. Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra. (Martí, 1891)

Las estéticas de la resistencia desde el arte son complejas y abarcan múltiples dimensiones. Cuando se toca la puerta del imaginario social latinoamericano, se abre un camino hacia culturas matizadas de diversidad. La fuerza de los pueblos se manifiesta en sus tradiciones. Los bailes y danzas populares son realizados por el pueblo, por su gente, por las comunidades organizadas. Estas manifestaciones forman parte de sus prácticas y de su cosmovisión, heredada de sus antepasados, donde se fusionan elementos autóctonos mezclados con la herencia del pasado colonial.

Cuando hablamos de cosmovisión desde el sentido filosófico, hacemos referencia al conjunto de valores, costumbres y creencias que cada individuo tiene, siguiendo lo enunciado por Dilthey (1954), quien afirmó que "las concepciones del mundo no son productos del pensamiento. No nacen de la pura voluntad de conocer. Surgen de las actividades vitales de la experiencia de la vida, de la estructura de nuestra totalidad psíquica" (p.119)¹².

La cosmovisión es la percepción general del mundo, no solo de una persona, sino también de una época o cultura, que fundamenta su naturaleza y todo lo que existe y forma parte de

su realidad. La cosmovisión da sentido a la noción aplicable a todos los órdenes de la vida social, política, económica, religiosa o filosófica.

En muchos países de Latinoamérica, tenemos etapas libertarias que han sido la motivación para el desarrollo de propuestas a través del baile, la música y el teatro popular que dan cuenta de la resistencia ante los poderes hegemónicos representados por los gobiernos autoritarios de esa etapa histórica. En Venezuela, cada 29 de junio se realiza una fiesta popular religiosa en las localidades de Guatire y Guarenas del Estado Miranda¹³, conocida como la Parranda de San Pedro, la cual es reconocida a nivel internacional por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) como Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de la humanidad desde diciembre del año 2013.

La UNESCO sostiene que “el patrimonio cultural inmaterial o ‘patrimonio vivo’ se refiere a las prácticas, expresiones, saberes o técnicas transmitidos por las comunidades de generación en generación”¹⁴. La importancia de este tipo de reconocimientos de PCI es una forma de preservar la diversidad cultural, la creatividad de los seres humanos como grupos, y de esa forma construir una resistencia al desestructurar la preservación desde un enfoque

eurocentrista, y abrirnos a la posibilidad de promover el “debate sobre la denominada patrimonialización de las diferencias, propiciando acciones intersectoriales, desde una vinculación necesaria entre las dimensiones social, cultural y ambiental” (San Martín, 2022, p.6).

Esta práctica cultural, Parranda de San Pedro, cuyo origen se remonta a la colonia, tiene aspectos religiosos relacionados con pagos de promesas, evidencia de las pandemias de la gripe española. Esta se relaciona, además, con la resistencia de los descendientes de los primeros esclavos que llegaron a esa localidad durante la etapa colonial y esclavista. Los cantos en forma de coplas dan el mensaje de la voluntad del pueblo de no doblegarse a pesar de ser mancillado por el maltrato de los que en ese entonces llamaban amos.

El San Pedro de mi tierra
es un santo milagroso
juega chapa con los negros
y descubre a los tramposos

Y se me ponen de frente,
Porque lo voy a llamar.
Y se me ponen de frente,
Porque lo voy a llamar
En esta vuelta y la otra,
Voy a cambiar la toná.
En esta vuelta y la otra,

Voy a cambiar la toná
Pégale Pedro, pégale Juan,
Pégale Pedro, pégale Juan,
Pasa`pá dentro que tá en el zaguán,
Con la cotiza dale al terrón
vuélvelo polvo sin compasión.
Dale pisón dale pisón
Dale pisón dale pisón

Lala Lara larala
Lailai larai larai Lara
Lara lalala lalara lalara lalara Lara rarala
Lalala lalara lalara Lara rarala Gue

Hoy en día, esa fiesta la realizan los descendientes de esos primeros pobladores que iniciaron esa tradición. El color de piel aceitunada hoy es simulado con pinturas realizadas con aceite y hollín por los participantes, quienes al compás de la letra “Pégale Pedro, pégale Juan, Pasa`pá dentro que tá en el zaguán, vuélvelo polvo sin compasión. Con la cotiza dale al terrón.

Dale pisón, dale pisón” representan la forma como ellos rompen (pisan) todo acto de discriminación o desplazamiento motivado por su forma de vida y, por ende, su color de piel. Los zaguanes eran las entradas características de las construcciones españolas, por lo que la metáfora del canto se dirige a la fuerza hegemónica del colonialismo representada por los patrones o amos. La herencia afrodescendiente es

evidente, y la mezcla del uso de instrumentos musicales autóctonos como las maracas y el cuatro, herencia de la colonia pero que en nuestros países latinoamericanos transformamos y hacemos nuestro.

El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país. Por eso el libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural. Los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales. El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico. No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza. (Martí, 1891)

En una entrevista realizada a una maestra de la danza tradicional venezolana cuando le pregunté si el arte popular podría considerarse un arte en resistencia o militante, tomando como referencia la construcción del arte militante bajo el enfoque de la epistemología del sur y el ideario martiano, su respuesta fue:

Yo puedo responderte desde mi experiencia y mi percepción de más de 20 años escuchando, investigando y atendiendo a las prácticas de los bailes y tradiciones de mi país. No podría generalizar para responder a tu interrogante, pero considero que el hecho mismo de utilizar instrumentos heredados y no aceptar que nos digan que, por ser de origen colonial, no son nuestros, es una forma de resistencia.

Durante mis clases de danza tradicional venezolana en la universidad, les respondía constantemente a los estudiantes y explicaba que, para mí, el cuatro es nuestro, si bien heredado, pero que es nuestro, es latinoamericano, renacido en nuestras tierras. Así como en Colombia lo hay, en Puerto Rico también lo encuentras.

En este sentido, discutí y establecí una posición crítica defendiendo esta postura ante los especialistas en el área de música, quienes desde la academia requieren siempre tener un antecedente teórico que explique el origen del objeto y todas sus posibilidades musicales que este ofrece fundamentado en la historia de la música heredada de nuestra etapa colonial.

Muchos en mi país hablan de la descolonización de los instrumentos y la descolonización de la utilización de elementos que distan mucho de los autóctonos, como en el caso de la gaita perijanera con el uso del clarinete, instrumento de aire que le imprime una fuerza y una melodía que nos permiten evocar las brisas del Lago de Maracaibo. Yo creo en hablar de descolonizar costumbres que no responden a nuestra identidad latinoamericana.

Ante estas inquietudes de mis compañeros y estudiosos académicos del área musical, yo desde mis haberes y saberes respondo que los artesanos que los elaboran son nacidos estas tierras americanas. La madera usada para darle la forma y obtener los sonidos y vibraciones es el resultado de la naturaleza autóctona de cada uno de nuestros países, eso ya es una resistencia.

Enfrentarnos a la experiencia estética de los jóvenes que prefieren la música importada, porque es la que oye a través de la radio permanentemente, y su indiferencia al traje típico o representativo de una localidad o fiesta, por considerarlos un disfraz, esto lo considero como una forma de resistencia.

Vestirse como lo hacían nuestros antepasados con el orgullo de reflejar la identidad cultural sin sentir vergüenza y mucho menos temor de ser sometido a términos peyorativos por la diferencia que se refleja en la forma de vestido actual en mi país natal, esto significa resistir.

En incontables oportunidades tanto yo como mis compañeros de danza tradicional recibimos duras críticas por mantener la tradición de bailar con alpagatas de hilo y suela de cuero. Pues son consideradas ya en desuso y además de restar “estética” a los bailes y danzas.

Ante esto me resisto, por lo que nunca he dudado, que en el momento que la cultura tradicional se doblegue ante estas formas de proyección de las manifestaciones dancísticas, en ese mismo instante dejarán de ser nuestra memoria histórica, y pasarán a ser una vitrina más para las ahora conocidas como neo-danzas o danzas fusión.

Cada vez que un representante del pueblo manifiesta su visión desde la tradición heredada en cada lugar o región es evidencia de la resistencia a ser olvidado. La construcción de los saberes y haceres de los pueblos es la mejor forma de resistirse a ser invisibles. (Marín, 2022) ¹⁵

La identidad y los saberes son la fortaleza de los pobladores y comunidades subalternas. La resistencia está vinculada a la estética de cada pueblo, pero que, sin menoscabo de sus imaginarios, se entrelazan entre toda la geografía que tienen en común culturas postcoloniales.

Epistemología del Sur construyendo el arte militante

Mi planteamiento pretende generar un espacio para aproximarnos a la complejidad de los movimientos sociales desde la perspectiva del arte militante y su mensaje de resistencia. De tal manera que exista un marco para comprender la lectura de la justicia epistémica, aproximándonos a la lucha de los individuos y los colectivos que desde su estética militante buscan recuperarla.

La obra de Boaventura de Sousa Santos es un marco necesario, en particular su construcción de epistemologías del Sur para dar forma a las nuevas subjetividades que se hacen presentes en las crisis que dinamizan las acciones de los colectivos que participan y se hacen protagonistas del arte militante.

Los pueblos organizados y movimientos sociales, desde sus prácticas, generan y construyen conocimientos. Sin embargo, esta producción no es reconocida por la comunidad científica,

por no estar sujeta a la validación académica, y esto sucede porque no se desprenden ni nacen de la producción e investigación realizada en el claustro universitario.

Siguiendo al pensamiento de Boaventura De Sousa, coincido en señalar que estos conocimientos son válidos, pues surgen de las acciones sociales y de la cotidianidad, atendiendo a los saberes del pueblo, pero que aun así no son tomados en cuenta por las instituciones debido a que no cumplen o no se ajustan a sus códigos, a sus símbolos y, ¿por qué no decirlo?, a sus métricas. La validez de este conocimiento se traduce en la orientación y organización de las prácticas sociales y las actividades cotidianas dentro de estas comunidades.

Estos señalamientos están relacionados con el enfoque de las universidades modernas que, según mi experiencia, trasciende a las universidades contemporáneas. Esta concepción deviene de una propuesta del siglo XIX, la universidad humboldtiana, a la que se le asigna la función de producción de conocimientos y educación vinculada con la investigación. De tal forma que sus principales actores desarrollan sus procesos investigativos fundamentados en el método científico, por tanto, todo aquello que no sea concebido bajo este orden no es válido. En la institucionalidad contemporánea, dado el proceso de globalización de la

información, se han abierto las puertas a la transformación, pero el lastre de la universidad tradicional resulta sofocante para quienes son invisibilizados.

No falta la opinión de los expertos que se contraponen a esta perspectiva, manteniendo una rígida postura que separa las categorías de conocimiento científico del empírico, y que ponen en duda la validez del conocimiento de quienes ejercen sus prácticas desde un saber aprendido o heredado. La naturaleza académica del arte, en el caso de las artes plásticas, por ejemplo, propone formar desde la academia representantes de movimientos y manejo disciplinado de las técnicas para el uso del color, de la luz y el volumen, espacio de las formas para generar nuevos sentidos en su construcción simbólica.

No obstante, un artista empírico también conoce el uso del color, pero no desde la colorimetría, sino de su contacto con el entorno, y en algunos casos de la experimentación del uso de los pigmentos vegetales o minerales, que procesa en la medida de su experiencia, sin haber pasado por la rigurosidad de un ambiente académico, lo cual no desmerece su obra. Las representaciones del arte popular tienen como característica estar vinculadas al entorno y contexto local, y su estética es comprendida desde la cosmovisión de los pueblos, y en particular por el uso de los recursos que les son propios.

Otra cara de los mensajes que, desde el color, construyen nuevos significados, es la que se abre espacio a través del grafiti de los artistas de la calle. Estos grafiteros, como se les conoce, con spray en mano, amparados mayormente por la oscuridad de la noche, se expresan a través del movimiento ágil que combina color y forma.

Desde su estética en rebeldía pretenden dar un mensaje que busca llamar la atención hacia un tema generalmente vinculado con lo que consideran una injusticia social, por lo que abordan mensajes relacionados con la apropiación del territorio, en la búsqueda de recuperar espacios para proyectar mensajes para la paz, en el caso de comunidades en conflicto.

Las estructuras tradicionales del conocimiento, presentan una debida correspondencia con la representación asimétrica, pues se privilegia el conocimiento que se obtiene y es reconocido a la luz del entrenamiento científico, dirigido y validado por instituciones socialmente reconocidas, y no de otros. De esta forma, se contrae el campo de posibilidades para avanzar en temas vinculantes con el contexto social, que forman parte de la necesidad de búsqueda de permanencia y recuperación de espacios y territorios, así como de costumbres y pensamientos políticos de los colectivos subalternos. Las prácticas sociales surgidas del núcleo de los movimientos sociales no conectan

con la instrumentalización del conocimiento de los modelos institucionales, las cuales han sido fortalecidas históricamente por las fuerzas hegemónicas de los sistemas instaurados.

De tal forma, la resistencia se manifiesta de diferentes maneras para poner en evidencia que los saberes del pueblo y sus acciones son invisibilizados. Es así como me atrevo a señalar que estamos frente a prácticas invisibles que, a pesar de estar vivas en el seno de las comunidades y en sus organizaciones, son desconocidas por el resto de la sociedad, dado que carecen de la validación del campo científico. Básicamente, la epistemología del Sur trata de poner en evidencia la necesidad de rescatar el conocimiento de la forma de vida y dinámicas sociales de los grupos invisibilizados, que sistemáticamente han sufrido injusticia social de las fuerzas hegemónicas. De Sousa identifica estas fuerzas como el colonialismo, el capitalismo y el patriarcado.

Esta epistemología da cuenta del proceso de construcción del conocimiento desde la estética del arte militante. Por lo tanto, podemos atender a una epistemología propia del arte resistente que se aboca desde sus prácticas a la transformación de la sociedad a través de las lógicas de la estética, y que espera encontrar en la experiencia estética de los miembros de la sociedad una respuesta para la construcción colectiva de la

justicia social. Estos grupos sociales, en su lucha y resistencia, han generado ideas propias que se traducen en una cosmovisión que abarca estos conocimientos y todas las acciones que, desde el arte resistente, tienen como finalidad hacerlos visibles, llevando un mensaje propio desde una estética lejana a la concebida en la academia, por lo que se identifica *per se* como antihegemónica.

Los movimientos sociales surgen como respuesta a la injusticia social y se revelan a través de la exposición de sus prácticas y los conocimientos propios de su percepción de la realidad.

La propuesta de justicia cognitiva se ajusta perfectamente a la necesidad de reconocimiento de los movimientos artísticos militantes y resistentes, pues es una justa demanda de hacer visible su propuesta, que confluyen desde las individualidades a una propuesta colectiva. En este caso, el diálogo se establece entre la obra y el espectador a través de su experiencia estética, abriendo nuevos espacios para la comprensión de estos conocimientos que, si bien no surgen de un proceso sistemático propuesto por el método científico, sí nacen de la realidad compartida por los integrantes de las comunidades que atienden al bienestar de las personas, a la protección de los recursos y la biodiversidad, al sentido de pertenencia y la

territorialidad, la dignidad humana, cohesión social, entre otros aspectos.

El reconocimiento por parte de los organismos e instituciones del arte militante en todas sus dimensiones podría convertirse en una alianza beneficiosa para la propia institucionalidad, como en el caso de las universidades públicas. Pues al vincular a sus propios actores con ese movimiento social y hacerlos testigos y partícipes de estas luchas y resistencias sociales, podrán generar dinámicas que fortalecerán nuevas formas para alcanzar reivindicaciones y hacerse visibles ante un Estado centrado en el mercado del conocimiento. Esto forma parte de la ecología de saberes, la que se refiere a la atención y el reconocimiento de los saberes de los pueblos originarios y de la cultura popular heredada de nuestros ancestros.

La ecología de saberes es un pensamiento que atiende a la construcción de la sociedad, por lo que puede decirse que es una epistemología constructivista, dado que está sustentada en la práctica social y en la realidad de los miembros de la comunidad. Es decir, que estas no son representativas, sino que son reales. No buscan aproximarse a lo observado o medido, sino que dan cuenta de lo real y cotidiano. Esta premisa busca que se reconozca la importancia de reconocer

los saberes del pueblo como un sustento de sus propias prácticas, y que de esta forma se alcance un equilibrio y se le otorgue la relevancia que ésta tiene, sin desmerecer el valor del conocimiento científico.

Los movimientos sociales surgen o se originan de situaciones de crisis para determinados sectores de la sociedad que reclaman una solución ante una injusticia. No obstante, existen grupos que, a pesar de no formar parte de los movimientos sociales u organizaciones políticas, en algunas oportunidades son quienes asumen estas banderas de resistencia para solicitar justicia por sentirse vulnerados, y que, a pesar de hacerse aislados, pueden lograr la atención del sistema.

En el arte militante podemos encontrar los saberes de un colectivo que responden a una crisis con la generación de fuerzas que buscan neutralizar el impulso de las que reciben. Impulsando un equilibrio, respondiendo con la misma fuerza, pero sin violencia, entendida esta como el acto que vulnera o daña de cualquier forma al individuo. La propuesta de un colectivo que se desplaza por una calle y se atreve a vestirse de colores y pinturas, y manifiesta un mensaje a través de sus propios cuerpos como territorios subalternos para dar cuenta de su presencia y hacerse visible, forma parte de un proceso de

búsqueda de justicia cognitiva, pues se convierten en actores itinerantes que confían en su conocimiento empírico para empatizar con la gente, derrumbando los muros de la ausencia y logrando ser atendidos y trascender, encontrando el respeto por su trabajo y hacia el colectivo que representan.

Considero que esta no es una lucha para separar categorías, pues se estaría revelando el pensamiento hegemónico como parte del proceso. Por el contrario, la propuesta de la ecología de saberes, comprendo que busca que la sociedad logre una sinergia que promueva y sostenga el reconocimiento equitativo entre las prácticas sociales y el aporte del conocimiento científico. Se desvela de esta forma un aspecto de la injusticia cognitiva o epistémica, la falta de equidad o equilibrio, la desigualdad de no reconocerse como el conocimiento que surge de la práctica.

Un caso evidente es la resistencia de los pueblos originarios, quienes mantienen actualmente en muchos países latinoamericanos una lucha permanente por la alienación de su derecho natural de preservar su forma de vida en relación con su entorno, además de los desplazamientos de los que son objeto por los intereses de grandes corporaciones que atienden a las necesidades económicas impuestas. Casos como los de extracción de minerales usando maquinarias y sustancias que

han acabado con grandes extensiones de vegetación y biodiversidad irrecuperables.

La epistemología del Sur es un referente de la vigencia del pensamiento que presenta un Sur como una metáfora para dar cuenta de todos los espacios geográficos, sus pobladores, saberes, costumbres, formas de vida, que han sido sistemáticamente invisibilizados, y desde ese pensamiento se proyecta hacia la realidad de Nuestra América Latina y sus movimientos sociales (figura 7).

Los países latinoamericanos no pertenecen a los Estados y a sus instituciones ni a las fuerzas hegemónicas heredadas del colonialismo, nos pertenece a todos, a nuestros ancestros, a los pueblos originarios, a las comunidades subalternas, a las estéticas del arte en resistencia, que se manifiesta y expresa alimentado de los saberes y las prácticas sociales para resistir y generar fuerzas que neutralicen las fuerzas hegemónicas.

El arte que resiste y se hace militante es aquel que nace en las comunidades como resultado de la búsqueda de respuestas a las necesidades insatisfechas de los miembros más vulnerables de la sociedad. La vulnerabilidad se entiende como una exposición y un estado de indefensión ante posibles ataques por ser diferentes o no cumplir con los estándares de la sociedad dominante.

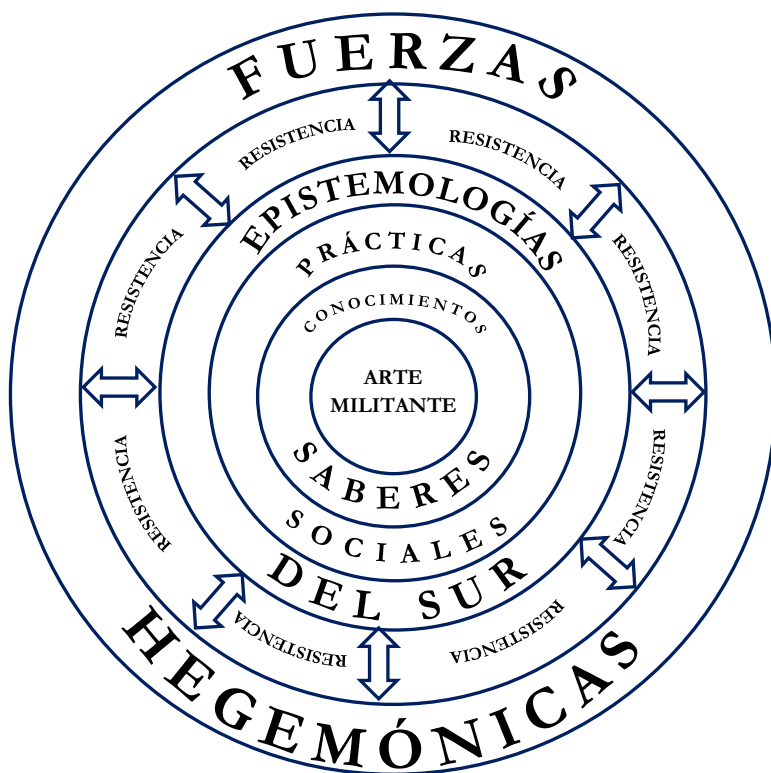


Figura 7. Aproximación al arte militante desde la visión y reflexión de la Epistemología del Sur

La resistencia cultural se hilvana en una red cuyos nodos son los diferentes pueblos de nuestra América. Estas uniones se fortalecen a través de la música, surgiendo la canción social de protesta y revolucionaria, el baile urbano, los artistas de cerámica y pintura, el teatro de calle, entre muchas otras formas de expresión que llevan un mensaje de resistencia con la única

pretensión de generar cambios usando su creatividad como arma.

El colectivo es la suma de una diversidad variopinta de creadores y librepensadores. Son almas libres que rescatan de su entorno los recursos para expresar sus emociones y las de su comunidad. Son conscientes de que pertenecen a un sector considerado subalterno y que es influenciado por las fuerzas hegemónicas de las cuales ya hemos hablado. Las emociones que los fortalecen e impulsan a movilizarse como colectivos es la percepción de una injusticia sistemática. Cada uno de los miembros de la colectividad posee saberes que le han sido heredados o que ha aprendido, y dan cuenta de estos a través de sus prácticas.

El artista militante es un creador que reflexiona sobre su realidad tal y como la percibe. Es crítico de esas diferencias que se hacen evidentes en su cotidianidad. Como sujeto social, desde su estética militante, busca transmitir un mensaje que genere la validación de las prácticas de su comunidad. Esto se refleja e imprime en sus creaciones, con propuestas que comunican la búsqueda de la justicia social.

Los artistas militantes nacen en el pueblo, en las comunidades subalternas. Los artistas de la calle, los militantes, los resistentes, se hacen y no atienden a las

estructuras del sistema porque los ahogan en un mar de desesperanza. Así es como se mueven, se convidan, se unen, y le salen al paso de la tormenta con sus inquietudes. Toman sus botes de pintura, percuten sus manos, alzan la voz con sus propios símbolos, percepciones y estéticas lejanas a lo bello o a lo feo. Es una estética emergente que no se detiene ante un tecnicismo, sino que lo ladea, lo supera y se fortalece cada día con cada práctica, para dar paso al conocimiento construido por la experiencia de lo que se siente, y no de lo que se le impone.

Las fuerzas de los colectivos subalternos resisten ante las fuerzas opresoras en la misma medida en que aúnan sus esfuerzos, por lo que el trabajo local da paso a la resistencia global, la cual generalmente tiene un foco común con las demás colectividades, que se van sumando a esa misma lucha.

Bajo este firmamento de pensamiento y teoría, podemos sostener que, para alcanzar la transformación social desde las estéticas emergentes del arte en resistencia, necesitamos impulsar la descolonización y desmitificar la separación de categorías impuestas por la instrumentalización del conocimiento, y hacer propuestas desde las prácticas sociales, que experimentan como acciones individuales sumadas y fortalecidas organizadas en los colectivos, que buscan justicia

epistemológica en un entorno subalterno para hacerse visibles.

4. Movimientos Sociales en Latinoamérica

La movilización es la razón del sujeto social que se transforma, que se mueve hacia los cambios, buscando impactar en la colectividad de forma que se alcance el bienestar común y el reconocimiento de sus prácticas.

Los movimientos sociales tienen características y motivaciones muy particulares, las cuales confluyen en un escenario de gran complejidad. En este ejercicio reflexivo, es necesario atender la práctica social relacionada con el arte militante, tomando en cuenta su participación en las dinámicas y acciones propias de un movimiento social. Estas dinámicas sociales se originan en toda la geografía en un contexto mundial, por lo que existe la posibilidad de interpretar y comprender estos movimientos sociales desde un punto de vista globalizado, sin menoscabo de la importancia local que cada una de ellas tiene como motivo o causa de origen.

Aproximación conceptual

Los movimientos sociales han sido estudiados por muchos investigadores que, en el transcurso de nuestra historia, han atendido este aspecto tan importante para el ser humano como

sujeto social. Cada uno de ellos plantea su propio enfoque para explicar todas las dimensiones que abarcan las demandas que, como colectivos, presentan ante los gobiernos locales y nacionales, y en general al sistema que los sostiene como una sociedad. En esta reflexión es necesario tener muy claro que “los sujetos no son individuos, aun cuando estén compuestos por individuos. Son el actor social colectivo mediante el cual los individuos alcanzan un sentido holístico en su experiencia” (Castells,2001, p.32). Es así que la búsqueda de la transformación parte de una identidad que busca proyectarse en la sociedad cambiando su historia personal.

El estudio de los movimientos sociales se ha dado durante cuatro etapas. En la primera se identifica el análisis relacionado con los movimientos obreros. La segunda etapa se estudia a partir de las llamadas revueltas de 1968, que dieron como resultado la teoría norteamericana de Movilización de Recursos (TMR) y las teorías europeas relacionadas con el paradigma de los Nuevos Movimientos Sociales.

Considero importante hacer una breve referencia a los movimientos que surgieron en años previos a 1968, dado que marcaron una etapa muy importante en los movimientos sociales y, por ende, en la historia de diversos países. En los Estados Unidos de América, para los años 1961 al 1964, se

produjo la movilización de una gran cantidad de fuerzas militares para su intervención en la guerra de Vietnam, lo que provocó la rebelión de muchos jóvenes universitarios norteamericanos en desacuerdo con este escenario de guerra, que segó una gran cantidad de vidas en ambos lados, y dejó secuelas físicas y mentales a los supervivientes.

En 1968 se impulsó el movimiento contra el capitalismo, ejemplificado en la injerencia de Estados Unidos en asuntos internos de otros países, iniciándose además movilizaciones por la demanda y reivindicaciones de libertad sexual, feminismo y movimientos ecológicos. Por su parte, en Europa, específicamente en la Universidad de Nanterre, se impulsó un movimiento de agitación y disturbios que condujeron a una insurrección en la capital. A la que se sumó posteriormente el sector obrero, generando una huelga general que ocasionó la paralización de actividades productivas durante un tiempo prolongado.

Esta situación iniciada en Francia encontró cabida en otras latitudes, como Italia, como preludeo del periodo Otoño Caliente de 1968, y en países de Latinoamérica como en el caso de México, conocido como la matanza en la Plaza de las Tres Culturas. En este hecho, las fuerzas de seguridad nacionales segaron la vida de estudiantes faltando pocos días para los

Juegos Olímpicos de México 1968, debido a una intervención militar motivada por el mitin que se suscitó en la plaza de las Tres Culturas en la que los jóvenes allí presentes reclamaban una apertura democrática para el país.

En la colección de Manuel Gutiérrez paredes del Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)¹⁶, existe una gran documentación visual del movimiento estudiantil de 1968. Estos registros visuales nos permiten leer que este tuvo un gran respaldo social, donde confluyeron estudiantes de la UNAM, el Instituto Politécnico Nacional (IPN), así como profesores e investigadores de esas casas de estudio, a los que se sumó el sector representado por las amas de casa y los obreros de la Ciudad de México.

Lo anterior condujo a una movilización multitudinaria con mensajes alusivos a las demandas de justicia, mejores condiciones laborales y sociales que aseguraran un trato digno e igualitario, así como demandas por lograr una mejor representatividad en el gobierno. Este movimiento representó una gran demostración de resistencia al régimen autoritario, que culminó con un hecho trágico que aún permanece en la memoria de nuestros hermanos mexicanos. En la antigua Checoslovaquia, Alexander Dubcek lideró lo que se conoció como la Primavera de Praga, periodo en el que se buscó la

libertad política a través de un proceso de democratización. Esto condujo a protestas masivas desde el mes de enero del año 1968, finalizando en agosto de ese mismo año. La respuesta de la Unión Soviética fue reprimir el movimiento amparados bajo el pacto de Varsovia, lo que condujo a la invasión militar de ese país.

Las fuerzas militares soviéticas tenían una presencia importante en lo que se refiere a equipamiento y cantidad de tropas militares. La entrada de los tanques del Pacto de Varsovia para mitigar el movimiento y las protestas, al llegar a Checoslovaquia, en lugar de amedrentar, ocasionó que estos fueran rodeados por los manifestantes.

En Checoslovaquia, la resistencia no fue de carácter militar y se extendió durante ocho meses, convirtiéndose en un gran ejemplo de resistencia y defensa civil ante En Estados Unidos, se produjo en el año 1968 uno de los sucesos más difíciles y trágicos para los movimientos en contra de la segregación racial, pues el premio Nobel de la paz Martín Luther King fue asesinado, generando disturbios en muchas ciudades del país, incluso en Washington. De la tercera etapa, ya se habló enfocando las propuestas de Dalton y Kuechler (1992), Alain Touraine (1993) y Alberto Merlucci (1994). Estos momentos de análisis de los movimientos sociales se ubican en lo que se

ha denominado como una cuarta etapa correspondiente a la década posterior de los noventa.

Los resultados de las interpretaciones y análisis de las teorías relacionadas con los movimientos sociales presentan una discusión sobre la estructura, recursos e interacciones, pero sin dar una mayor relevancia al desarrollo de un concepto. Retomando el análisis de Mario Diani, quien para el año 1992 propuso un escenario para impulsar a los investigadores de esa época a discernir sobre la definición de un concepto de movimiento social, particularmente con el interés de diferenciarlo de otros términos que, al ser conformados por colectivos, tienden a ser tomados como sinónimo de este, como en el caso de las protestas colectivas.

Compartiendo la postura de Diani, realizar un análisis crítico para alcanzar esa definición es un ejercicio del cual me hago partícipe, por lo que les presento las reflexiones que en relación a este tema se manejan actualmente.

Desde la perspectiva del comportamiento colectivo, se define el movimiento social como "una colectividad que actúa con cierta continuidad para promover o resistirse a un cambio en la sociedad o en la organización de que forma parte" (Turner y Killian, 1987, p.223). La resistencia se entiende, en el contexto de este concepto, como la acción contraria a la causa

que la genera, que en este caso sería una fuerza de cambio.

Para explicar su definición, Turner y Killian abordan el término colectividad en el escenario de un movimiento social como “un grupo con participación indeterminada y variable, con un liderazgo cuya posición está determinada más por la respuesta informal de los adherentes que por procedimientos formales de legitimación de la autoridad” (Turner y Killian, 1987, p. 223). De tal forma que la definición de Turner y Killian abre la puerta al concepto de un colectivo que se resiste al cambio y responde dada su adherencia a una causa común.

La definición desde la Teoría de Movilización de Recursos (TMR) propone que “un movimiento social es un conjunto de opiniones y creencias en una población que representa preferencias para cambiar algunos elementos de la estructura social y/o la distribución de las recompensas en una sociedad” (McCarthy & Zald, 1977, p.1217-1218).

Aunque es necesario señalar que esta teoría no le da importancia al abordaje de un concepto del movimiento social, debido a que está centrada en el funcionamiento interno de los mismos. La mayoría de las críticas que existen respecto a esta teoría se sustenta básicamente en esa falta de compromiso. La citada definición aporta indicadores para interpretar el funcionamiento, tales como las dinámicas y tácticas del

crecimiento, así como el declive de los movimientos sociales, aunado a la variedad de recursos que éstas se deben movilizar. Así mismo, describe el vínculo que se establece entre los grupos y la dependencia de un apoyo externo para el éxito del movimiento. Además, de las tácticas que las autoridades utilizan para controlar o incorporar.

Sidney Tarrow en “El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política” define los movimientos sociales como "desafíos colectivos planteados por personas que comparten objetivos comunes y solidaridad en una interacción mantenida con las élites, los oponentes y las autoridades" (Tarrow, 1997, p.21).

Esta definición es interpretada por su autor tomando en consideración cuatro propiedades empíricas, señalando así el “desafío colectivo, objetivos comunes, solidaridad e interacción mantenida” (Tarrow, 1997, p.21). Sidney Tarrow publicó *El poder en movimiento. Los Movimientos Sociales, la acción colectiva y la política* en el año 1997, en esta obra manifiesta como se expresan los ciudadanos comunes unidos como un colectivo y se enfrentan a las elites antagónicas.

Estos movimientos atraen a la gente a la acción colectiva por medio de repertorios conocidos de

enfrentamiento e introducen innovaciones en torno a sus márgenes.

En su base se encuentran las redes sociales y los símbolos culturales a través de los cuales se estructuran las relaciones sociales. (p,17)

Los colectivos se plantean desafíos para alcanzar aquellos objetivos que les son comunes. Estos desafíos se presentan como acciones que buscan generar incertidumbre en la línea de acción del sistema al que antagonizan. Esto se traduce en el uso de consignas alusivas a lo que se oponen, además el uso de elementos diferenciadores en la ropa, forma de vestir, tipo de música e incluso generan nuevas palabras o términos para aludir elementos que consideran forman parte del sistema.

La imagen de la siguiente figura 8 muestra a una persona joven vestida con una chaqueta con nombres grabados alusivos al movimiento social antirracista. Asimismo, tiene el cuerpo tatuado con imágenes que muestran estrellas de cinco puntas, un indígena con plumaje y, sobre este, un ojo, entre otros símbolos.

Estos elementos abren un diálogo entre su cuerpo como territorio de resistencia y la experiencia estética del observador. Para experimentar este tipo de ejercicios corporales, el individuo debe estar consciente de que es una huella imborrable que lo acompañará por siempre, convirtiéndose en

su identidad personal y, dado el mensaje, como parte de una identidad colectiva.



Figura 8. El cuerpo usado como territorio de resistencia¹⁷

El desafío colectivo es una máxima de los movimientos sociales que busca convertirlos en el centro de atracción para captar la atención de aquellos que consideran sus opuestos. "Existe un motivo más habitual, aunque más prosaico, por el que la gente se aglutina: plantear exigencias comunes a sus adversarios, a los gobernantes o a las élites. (...) En la base de las acciones colectivas se encuentran intereses y valores comunes o solapados entre sí" (Tarrow, 1997, p.23).

De tal suerte, los objetivos comunes de los grupos sociales son los que permiten que las personas se adhieran a estos movimientos, dado que se fundamentan en una fuerza que los identifica a todos como colectivos relacionados con su historia, cultura o prácticas sociales.

Un aspecto característico y común de los movimientos sociales se traduce en la presencia de un interés, pero este debe ser solidario. Esto significa que el interés momentáneo de un grupo de acción colectiva no puede considerarse como un movimiento social, dado que el interés es pasajero y no está arraigado profundamente en términos de solidaridad en el colectivo. Puede ser interpretado como la identidad colectiva. A consecuencia de esto, una manifestación o protesta espontánea que tiene como identidad atacar al otro puede considerarse un indicador de un posible surgimiento de un movimiento, pero no puede ser definido como un movimiento social.

Los movimientos sociales desde el enfoque teórico propuesto por Charles Tilly son definidos como “series continuas de interacciones entre los detentadores del poder e individuos que reclaman con éxito hablar en nombre de un sector de la sociedad carente de representación formal, en el curso de la cual estas personas realizan públicamente demandas de cambio en la distribución o ejercicio del poder, y

respaldan estas demandas con manifestaciones públicas de apoyo” (Tilly, 1984, p. 303).

Esta aproximación al concepto de movimiento social de Tilly explica su postura de considerarlos parte de un proceso político y, como tal, sucedían para que los excluidos alcanzaran el acceso político que se les negaba. Por ende, su definición refleja que, para ese momento histórico, el movimiento social se podría considerar desde el punto de vista organizativo, que es continuo en el tiempo, cuyos miembros comparten una identidad y cuyas acciones buscan un cambio.

Para Alain Touraine, un movimiento social es el resultado de combinar tres principios “un principio de identidad, un principio de oposición y un principio de totalidad” (Touraine, 1981, p.81). Para Touraine, el concepto de movimiento social es de gran importancia por concentrar el espacio en el que se forman los conflictos, y no solo eso, sino que además es el comportamiento colectivo organizado de un actor de clase luchando contra su adversario de clase por el control social de la historicidad en una comunidad dada” (Touraine, 1981, p.77).

Esta postura teórica nos propone la comprensión del movimiento social teniendo en cuenta una terna de premisas generadoras de acciones colectivas. El esquema más utilizado por Touraine para explicar su concepto de movimiento social

corresponde a un triángulo. Tal y como lo construyo en la imagen de la figura 9.

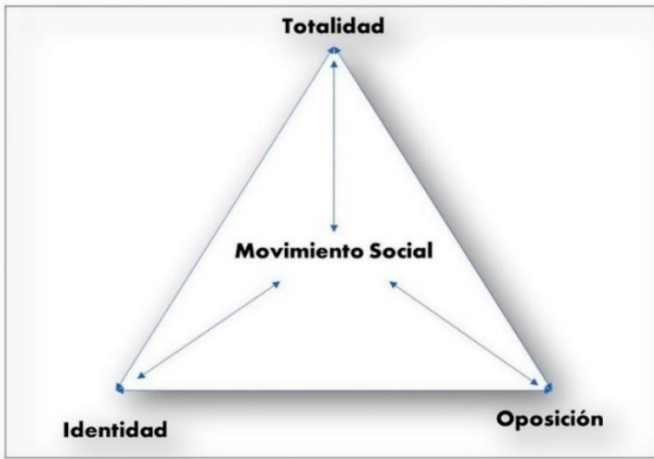


Figura 9. Principios del Movimiento Social de Alain Tourraine

En esta figura geométrica se observan tres lados y sus respectivos vértices o puntos de intersección. Estos nodos identifican los principios que para Tourraine definen el movimiento social: 1) el principio de la identidad, 2) el principio de la oposición y 3) el principio de la totalidad.

Al reflexionar sobre este esquema, considero que en lugar de un triángulo constituido por segmentos que matemáticamente indican dos puntos en un espacio, lo representaría con un segmento orientado, de tal forma que se vislumbre el proceso de interacción entre estos principios. Esto significa que, para que exista oposición, el colectivo debe

compartir un motivo atendiendo a una identidad colectiva, y que además tenga un propósito que motive su acción. De esta forma, la interacción entre cada principio confluye hacia y desde lo que se constituye como movimiento social.

La imagen de la figura 10 nos presenta un grupo de mujeres durante una manifestación de protesta en la Ciudad de México en pro de su participación y búsqueda de votos electorales.



Figura10. Movilización de calle de movimiento femenino¹⁸

Este registro gráfico me permite leer un mensaje que indica que este colectivo cumple con el principio de identidad, pues se identifican con acciones que derivan en una movilización

colectiva de calle acompañadas de pancartas con mensajes alusivos a “¡No somos histéricas, somos históricas!”. Estas frases transmiten un mensaje de resistencia a través de un discurso que sabe quiénes son y cuál es su papel protagónico en la historia de la sociedad.

El colectivo que manifiesta en las calles rodeado de humo se color está vinculado con el principio de la oposición, pues antagonizan contra los sectores dominantes que pretenden objetivizar a la mujer como una persona emocionalmente inestable y, por ende, incapaz de realizar o participar en actividades relacionadas con la política.

El movimiento de la gráfica puede prestarse para diversidad de interpretaciones; en este sentido, la historia ya ha dejado claro que las acciones feministas son movimientos sociales que han tenido y tienen un rol de gran importancia en los logros de reivindicaciones en todos los órdenes de la vida para el sector de la mujer, respeto a la dignidad, violencia de género, mayor participación política, diversidad, entre muchas subjetividades que cimientan estos movimientos.

Para Manuel Castells, los movimientos son "acciones colectivas conscientes cuyo impacto tanto en caso de victoria como de derrota transforma los valores y las instituciones de la sociedad" (Castell, 1998, p. 25). Claramente señala que el

movimiento social se dinamiza desde los colectivos, que al estar conscientes buscan generar cambios en la sociedad. Estos se encuentran frente a dos alternativas posibles en los resultados: en el primer caso, alcanzan lo que puede definirse como victoria, que estaría ligado al logro de las demandas. De tal forma, los miembros del movimiento como colectivo participante pueden alcanzar un grado de satisfacción.

En caso contrario, se produciría un fracaso, lo que revelaría que las acciones conducidas no lograron ejercer la suficiente presión para romper la fuerza antagónica, por lo que no alcanzaron el cambio. Sin embargo, este mal llamado fracaso también puede ser interpretado como un logro positivo, puesto que representa un hecho evidente de movilización y resistencia ante el poder dominante, que, si bien es cierto, no logró el objetivo momentáneamente, podría ser alcanzado en la lucha continua y manifiesta a posteriori.

En el resumen del artículo “The concept of Social Movement” Diani (1992) define el movimiento social como:

Redes de interacciones informales entre una pluralidad de individuos, grupos y/u organizaciones, involucrados en conflictos políticos o culturales, sobre la base de identidades colectivas compartidas. Se argumenta que el concepto es lo suficientemente claro a) para diferenciar los movimientos sociales de

conceptos relacionados como grupos de interés, partidos políticos, eventos de protesta y coaliciones; b) identificar un área específica de investigación y teorización para la investigación del movimiento social. (Diani,1992, p.1)

Diani sistematiza su concepto transversalizando los cuatro enfoques teóricos de análisis de los movimientos sociales: teoría del Comportamiento Colectivo, teoría de la Movilización de Recursos, teoría de Procesos políticos y los Nuevos Movimientos Sociales. A partir de ellos, construye y define el concepto destacando cuatro aspectos:

a) Redes de interacción informal; b) creencias compartidas y solidaridad; c) acción colectiva en situaciones conflictivas cuestiones; d) acción que se manifiesta en gran parte fuera del marco institucional la esfera y los procedimientos rutinarios de la vida social. (Diani, 1992, p.7)

El siguiente cuadro (tabla 1) facilita la lectura interpretativa de las diferentes aproximaciones que, desde hace cincuenta años, se vienen desarrollando respecto a la definición de un concepto de movimiento social que represente de forma concreta toda su complejidad. La referencia abarca el trabajo de teóricos destacados, iniciando con McCarthy y Zald en el año 1997.

Posteriormente, se encuentra la conceptualización desarrollada por Charles Tilly en la primera década de los ochenta.

Turner y Lillian hicieron su parte en el año 1987, destacando tres categorías para enunciar el concepto de movimiento social. Para el año 1988, Tourraine nos presenta la identidad, oposición y totalidad como puntos focales de los movimientos sociales.

En la última década del siglo XX, los teóricos Mario Diani, Sidney Tarrow y Manuel Castells presentan su aproximación del concepto de movimiento social, encontrándonos con las redes de interacción, la pluralidad de los individuos y colectivos, conflictos e identidad colectiva como una forma de conceptualizar los movimientos sociales, así como los desafíos colectivos, la solidaridad, la interacción, las acciones colectivas y la transformación institucional.

Tabla 1. Aproximaciones conceptuales del movimiento social aportado por los teóricos.

Autor	Año	Concepto	Categorías
John McCarthy Mayer Zald	1977	Conjunto de opiniones y creencias en una población que representa preferencias para cambiar algunos elementos de la estructura social y/o la distribución de las recompensas en una sociedad	<ul style="list-style-type: none"> ● Población. ● Opiniones, creencias. ● Cambiar estructura social(elementos) ● Distribución de recompensas.
Charles Tilly	1984	Series continuas de interacciones entre los detentadores del poder e individuos que reclaman, demandas de cambio en la distribución o ejercicio del poder.	<ul style="list-style-type: none"> ● Interacciones. continuas. ● Poder. ● Demandas.
Ralph Turner Lewis Lillian	1987	Colectividad que actúa con cierta continuidad para promover o resistirse a un cambio en la sociedad o en la organización de que forma parte.	<ul style="list-style-type: none"> ● Resistencia. ● Colectivos. ● Cambio Social.
Alain Tourraine	1988	Un movimiento social combina, por tanto, eso que yo he llamado un principio de identidad, un principio de oposición y un principio de totalidad”	<ul style="list-style-type: none"> ● Identidad. ● Oposición. ● Totalidad.

Autor	Año	Concepto	Categorías
Mario Diani	1992	Redes de interacciones informales entre una pluralidad de individuos, grupos y/u organizaciones, involucrados en conflictos políticos o culturales, sobre la base de identidades colectivas compartidas	<ul style="list-style-type: none"> • Red de interacción informal. • Pluralidad de individuos, grupos u organizaciones. • Conflictos políticos o culturales. • Identidad colectiva.
Sidney Tarrow	1997	Desafíos colectivos planteados por personas que comparten objetivos comunes y solidaridad en una interacción mantenida con las élites, los oponentes y las autoridades.	<ul style="list-style-type: none"> • Desafíos colectivos • Objetivos Comunes • Solidaridad • Interacción
Manuel Castell	1998	Acciones colectivas conscientes cuyo impacto tanto en caso de victoria como de derrota, transforma los valores y las instituciones de la sociedad	<ul style="list-style-type: none"> • Acciones colectivas. • Transformación institucional.

Los movimientos sociales son analizados desde diferentes dimensiones, cada una de las cuales presenta categorías que son inherentes y particulares a cada situación. Sin embargo, no está sujeto a discusión que todos coinciden en que un movimiento social está constituido por un colectivo, lo cual se ha identificado como grupos, organizaciones, redes de interacción o población, que comparten un interés, que puede estar representado por un objetivo común, es decir, la búsqueda de la transformación de un elemento de la sociedad, además de la posible distribución equitativa de recompensas.



Figura 11. Manifestantes movimiento anti racismo¹⁹

En la fotografía 11, el mensaje es de unión. Esto significa que tienen un objetivo común que los condujo a unirse bajo una misma acción dentro de un movimiento. Asimismo, el

puño es un símbolo que históricamente se relaciona con la resistencia, en particular a fuerzas que coartan libertades. Este gesto es señal de fuerza y disposición a enfrentarse de forma firme ante toda causa que los colectivos consideren injusta o que conduzca a una repartición desigual de los beneficios.

El movimiento contra el racismo es una realidad que también se vive en América Latina. Esta lucha, impulsada por el colectivo de afrodescendientes, se originó en los Estados Unidos de América y se ha mantenido vigente hasta nuestros días con el objetivo de defender sus derechos y libertades.

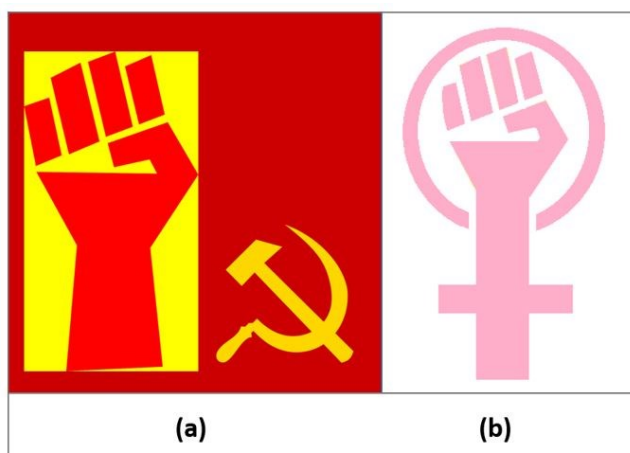


Figura 12. (a) Puño en alto comunista (b) Puño en alto feminista

La simbología visual que plantea la imagen de la figura 12 es un mensaje a partir de símbolos y colores, que pretenden generar una identidad colectiva a la cual se adhieren los

individuos para sumarse al colectivo y movimiento. El color rojo se asocia al movimiento comunista, así como los símbolos del puño cerrado levantado y una hoz con el martillo. En el caso del símbolo del feminismo se unen el puño cerrado en alto con el símbolo genético que representa a la mujer, el color rosado es generalmente usado para representar luchas femeninas, aunque considero que no debería estereotiparse, pues la mujer no es el color, ni el color representa la complejidad del género.

La imagen anterior me facilita señalar que los colectivos que hacen parte de movimientos generalmente buscan símbolos que los identifiquen para fortalecer el mensaje que quieren transmitir. El uso del puño cerrado en alto se relaciona con acciones de resistencia y solidaridad, pero también de desafío. Su utilización comenzó a hacerse evidente en los movimientos obreros en la primera década del siglo XX.

Este ha sido acompañado con otros símbolos que lo relacionan así con el comunismo y el movimiento feminista. En Estados Unidos de Norte América es muy utilizado, en particular a partir de las décadas de los años 60 y 70 por colectivos en búsqueda de reivindicaciones de la comunidad afroamericana. A este respecto, a la luz de estos teóricos y en la búsqueda de interpretar sus dinámicas en el presente siglo,

me gustaría señalar, en primera instancia, que parto de la forma más simple y evidente, que esta es una referencia que alude a la movilización de grupos humanos, entendiendo que un movimiento implica no solo desplazamiento, sino que busca dar cuenta a través de las prácticas de un cambio.

Cuando hablamos de grupos humanos en este caso social, se refiere a todas aquellas personas que comparten algo en común, ya sea el territorio, cultura o costumbres, lo que ha sido definido como identidad colectiva. Queda claro que un movimiento social está conformado por colectivos, por lo que un interés individual no puede ser considerado bajo este concepto.

Las investigaciones en torno a los movimientos sociales nos abren diferentes alternativas para lograr una aproximación a las dinámicas sociales y los procesos de resistencia en la contemporaneidad, donde se suscitan fenómenos diversos que atienden a una realidad propia de un determinado espacio e identidad colectiva. En particular, porque “todo movimiento social supone que los hombres dejan de jugar al juego, que denuncian el juego como una superchería, que se niegan a definirse por el lugar que ocupan en el sistema, que se sitúan fuera del sistema y se yerguen contra el mismo” (Touraine, 1974, p. 253).

Mi aproximación conceptual de los movimientos sociales tiene como referencia los fuertes pilares de conocimiento que ya nos han arrojado las principales teorías. Lo planteo como un ente vivo, un sistema abierto de intercambio de significados e interpretaciones de una realidad, que tiene como fin la búsqueda permanente del equilibrio, partiendo de que existen diferencias las cuales pueden converger. Desde la reflexión crítica mediada a través del diálogo entre el mensaje y la acción, se logra el cambio y la transformación de los elementos de la sociedad.

En la próxima figura 13 muestro un diagrama representativo de mi visión del movimiento social como sistema vivo, y como tal dinámico, el que se mantiene dada la participación activa de todos los individuos que forman el colectivo, conscientes de su participación como sujetos sociales activos con voz para denunciar el cambio que satisfaga sus demandas y necesidades. A través de esta imagen doy significado a mi acercamiento a la definición del movimiento social como una red en la que se generan interacciones debido a la presencia de las dos fuerzas principales: el poder dominante y su contraparte, las resistencias.

Estas redes las conforman los grupos sociales que comparten una identidad colectiva y que se resisten a

permanecer inmóviles ante los ataques de las fuerzas que pretenden mantenerse en el poder, ante las cuales reaccionan y resisten.

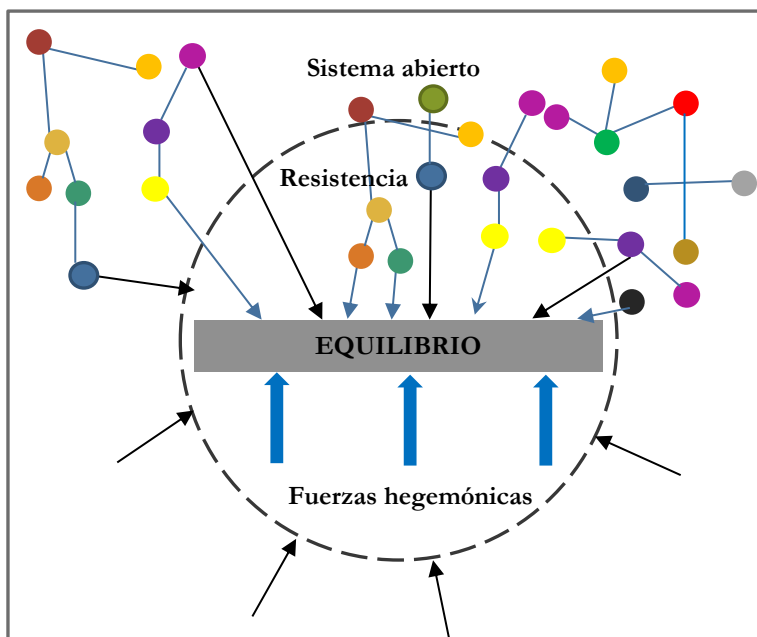


Figura 13. El movimiento social como un ente vivo es un sistema abierto a las prácticas e interacciones que buscan el equilibrio.

Esta es una apertura a lo posible, por lo que considero que la lectura de estas dinámicas debe trascender lo conceptual, y centrarse en la crítica para que se abran canales de diálogo que propicien una verdadera transformación social para los países latinoamericanos.

El mensaje que podemos leer en cada acción inmersa en los movimientos sociales considero que debe ser mirado bajo el lente de la crítica, buscando el significado tras cada símbolo en la búsqueda de los diferentes significados que nos transmiten. Por lo tanto, debe existir un proceso de interacción comunicativa con esos colectivos subalternos, que puede darse desde los manifiestos de las organizaciones, o de las consignas que, a viva voz, simbolizadas en telas o papel, se nos presentan. La mirada fugaz ante estas actividades no es válida, tenemos que detenernos y tratar de vestirnos con la ropa del otro, para que de alguna manera el mensaje cobre sentido.

El movimiento social en Latinoamérica, siglos XX y XXI

Los movimientos sociales y todas las acciones que se han subordinado a su acción desde los colectivos son facetas de todas las dimensiones que conforman los cambios sociales y el fortalecimiento de la sociedad.

En el marco de la búsqueda de reivindicaciones en distintos escenarios cuyas demandas son de diferente índole, pero que convergen en la búsqueda de un trato equitativo, justicia social, una mejor calidad de vida que promueva el bienestar colectivo, siendo estas luchas relacionadas con desigualdades socioeconómicas, culturales, ecológicas, derechos políticos,

etnias, género, entre muchos otros, que han surgido en este siglo de complejidad y diversidad.

En la imagen de la figura 14 se observan tres personas que utilizan su cuerpo como símbolo de resistencia como sujetos sociales pertenecientes a una comunidad diversa. La utilización de flores de diversos colores en la cabeza corona su forma distinta de pensar y practicar.

La ropa escasa permite mostrar un cuerpo desnudo con adornos que solo cubren aquellas partes que, de acuerdo con las imposiciones del sistema, deben permanecer ocultas, como si la naturaleza del ser humano y la piel estuvieran revestidas de un carácter vergonzoso. Somos hijos de una naturaleza desnuda, y por ser seres con susceptibilidades y debilidades anatómicas, aceptamos poner fronteras que limiten nuestro cuerpo, en particular como una defensa para evitar que elementos externos incidan en nuestra salud, pero no motivados por la vergüenza. En el fondo se observa la bandera multicolor que es utilizada no solo por los activistas de este movimiento, sino también por colectivos de la sociedad que respaldan las demandas de dignidad y respeto por personas que piensan y sienten diferente. Brasil es famoso por sus movimientos ambientalistas y laborales, pero también por los de la comunidad en defensa de la diversidad de género.



Figura 14. Movimiento por la diversidad de género en Brasil

El análisis de movimientos desde todas las dinámicas complejas de sus prácticas requiere el uso de categorías que faciliten el abordaje. Siguiendo a lo realizado por Castell (2001) quien afirma que “para poner cierto orden en una masa de materiales muy diversos sobre los movimientos sociales que van a examinarse en este capítulo y los siguientes, me resultó útil clasificarlos según la tipología clásica de Alain Touraine” (Castell, 2001, p.93).

Y, a la luz de la definición de los movimientos sociales de Touraine, adapto el esquema analítico para los fines de presentar algunos de los casos emblemáticos que considero deben formar parte de la aproximación a una cartografía cognitiva de los movimientos sociales en Latinoamérica que me sirvan de fundamento para reflexionar su vinculación con el arte militante en los próximos apartados.

En el “Poder de la Identidad” Manuel Castell, construyó un esquema (Esquema 4.1) el cual tituló “Tipología analítica de los movimientos feministas”. Este lo presentó en forma de cuadro, ubicando los cuatro principios de Touraine: Tipo, identidad, adversario y objetivo. (p.221), construyendo de esta forma una matriz de análisis para los casos de movimientos sociales que propone para dar cuenta de las coincidencias y diferencias que existen entre estas.

La epistemología para la construcción de este marco de referencia se desarrolla en torno a los principales movimientos sociales que han sido estudiados a nivel mundial y que, desde sus prácticas, guardan relación entre cada uno de sus surgimientos, independientemente de la localidad. No obstante, estos movimientos han tenido mayor fuerza en oportunidad de su incidencia, dados los elementos que los impulsaron. Los movimientos a los que aludo corresponden a los relacionados con los intereses de los trabajadores, campesinos, mujeres, indígenas y medioambientales.

En este abordaje, hago un breve recorrido para identificar los principios que los caracterizan, como antesala al proceso de análisis que se hará en próximos apartados en relación con el arte en resistencia que es el centro de atención de mi análisis.

Los casos que se describen son movimientos que han destacado por sus logros en su ámbito de acción. Sin embargo, quiero destacar que existen muchos otros que podrían ser añadidos, dado que el presente siglo XXI es un manantial de movimientos que giran y generan diferentes corrientes que llaman la atención de la sociedad moviéndose alrededor de cambios que surgen de este avasallante mundo globalizado y tecnológico.

En la tabla 2 presento un análisis de los tipos de movimientos tomando en cuenta, el trabajo de Touraine, por lo que destaco las categorías o tres principios: identidad, oposición y totalidad. Estas sirven para resaltar los aspectos más importantes de los movimientos que tomé en cuenta, como son: obrero, campesino, feminista, indígena y ecologista.

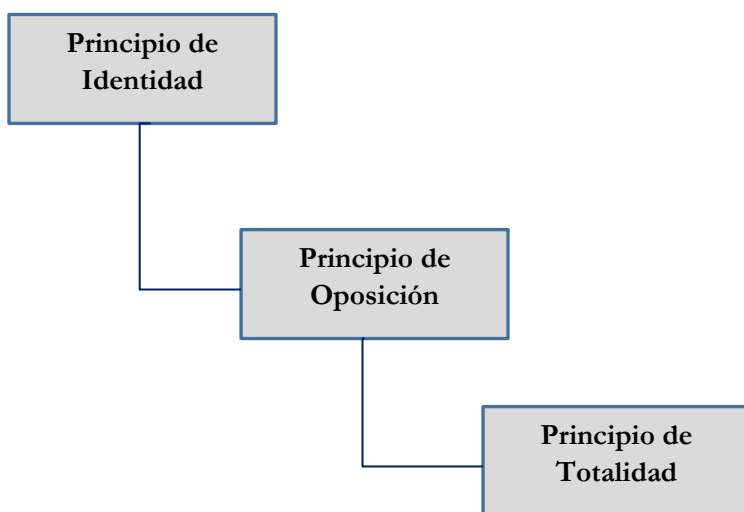


Figura 15. Los tres principios de Touraine

Al respecto de la presentación y ubicación de estos movimientos en el cuadro analítico, obedecen a un orden o jerarquización de acuerdo con su fecha cronológica de ocurrencia.

Tabla 2. Análisis de los tipos de movimientos siguiendo las categorías de Alain Touraine de movimientos sociales.

Tipo	País	Año	Identidad (Principio de Identidad)	Oposición (Principio de oposición)	Totalidad (Principio de totalidad)
Obrero	Argentina	1946-1955	Movimiento peronista (populista)	Lógicas de exclusión del Estado sustentado en la exportación agrícola bajo un sistema oligárquico y opresivo.	Desarrollo de fortalezas democráticas internas en el movimiento obrero. Asambleas directas
		1969 -1979	Movimiento obrero “El Cordobazo”	El Estado	Demandas con auge del clasismo (clases
		2000	Nuevas protestas sindicales del sector obrero como agentes activos para la transformación social	El Estado, condiciones laborales y economía en crisis.	Negociaciones colectivas como forma representativa de la lucha de clases.

Tipo	País	Año	Identidad (Principio de Identidad)	Oposición (Principio de oposición)	Totalidad (Principio de totalidad)
Obrero	Brasil	1930-1945	Movimiento obrero sindical	Cómplice y subordinado al Estado corporativista.	Resistencia activa permanente
		1970 hasta hoy	Nuevo movimiento sindical	Enfrentamiento con la corrupción del movimiento sindical	Florecimiento del nuevo sindicalismo. Rechazando el sistema jerárquico de los sindicatos
	México	1930	Movimiento sindical	Estado opresivo, generador del debilitamiento político y económico de la clase trabajadora	Reorganización y fortalecimiento de la unidad sindical
		1970	Sindicatos independientes	Corporaciones opresoras de las clases trabajadoras	Nueva fuerza trabajadora "migrantes"

Tipo	País	Año	Identidad (Principio de Identidad)	Oposición (Principio de oposición)	Totalidad (Principio de totalidad)
Campesino	Brasil	1984	Movimiento de trabajadores rurales sin tierra (MST)	Resistencia ante la modernización capitalista.	Resistencia de campesinos sin tierras.
	Colombia	1948-1953	Periodo de las Repúblicas campesinas independientes. Insurgencia Agraria	Reforma Agraria	Periodo de luchas en el periodo conocido como Violencia.
		1953	FARC	Reforma Agraria	Lucha y resistencia. Procesos de negociación.
	Chile	1973-1976	Movimiento de Unidad Popular	Reforma Agraria	Radicalización de los campesinos

Tipo	País	Año	Identidad (Principio de Identidad)	Oposición (Principio de oposición)	Totalidad (Principio de totalidad)
Feminista	Argentina	1970	Asociación Madres de Plaza de Mayo	Sectores antagónicos de la sociedad	Reconocimiento del principio de la naturaleza materna desde un enfoque moralmente superior: Lema, el regreso de sus hijos e hijas vivos.
		2015	Ni una menos	Sectores delictivos cercenadores de la vida de la mujer (gobierno de Cristina Kirchner)	Resistencia ante la violencia y el asesinato de mujeres
	Brasil	1980	Movimiento autónomo de mujeres	Sectores dominantes de la sociedad	Articulación de las necesidades de la mujer

Tipo	País	Año	Identidad (Principio de Identidad)	Oposición (Principio de oposición)	Totalidad (Principio de totalidad)
Feminista	Venezuela	1999-2013	Movimientos de la Mujer	Movimientos populares en búsqueda de reivindicaciones. Vinculadas con la ideología del gobierno de Chávez.	Reorganización. Reconocimiento del trabajo de la mujer en la comunidad y en las instituciones
Indígena	Bolivia	2000	Surgimiento de movimientos sociales	Privatización del agua	Movilizaciones resultado de la coalición antineoliberal de los campesinos e indígenas
		2006-2019	Movimiento indígena. Base de la lucha antihegémica popular indígena	Solicitud de reivindicaciones y redistribución de las riquezas.	Rol protagónico de Evo Morales como mediador de movimientos campesinos e indígenas.

Tipo	País	Año	Identidad (Principio de Identidad)	Oposición (Principio de oposición)	Totalidad (Principio de totalidad)
Indígena				Enfrentamiento con sectores políticos de la derecha.	La mediación con el objetivo de lograr reivindicaciones sociales
	Ecuador	1990	Movimiento indígena	Reivindicaciones relacionadas con la tierra y educación, fundamentado en la identidad como pueblo indígena	Levantamiento nacional
		1996	Movimiento indígena partido político Pachakutik ²⁰	Estado opresor, lucha política por reivindicaciones para la comunidad indígena.	Crecimiento paulatino de la fuerza política como movimiento y partido político

Tipo	País	Año	Identidad (Principio de Identidad)	Oposición (Principio de oposición)	Totalidad (Principio de totalidad)
Indígena	Ecuador	2019	Movimiento Indígena CONAIE Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador	Aumento del precio del combustible	Las demandas de la movilización fueron atendidas, por lo que el gobierno anuló el aumento de los precios del combustible.
	México	1994	Movimiento indígena Ejército Zapatista de Liberación Nacional EZLN	Transformación y reorganización política, social y económica para satisfacer las necesidades de todos los pobladores.	Lograr el reconocimiento de los derechos y cultura de los pueblos indígenas

Tipo	País	Año	Identidad (Principio de Identidad)	Oposición (Principio de oposición)	Totalidad (Principio de totalidad)
Ecologista	Bolivia	2000	Guerras por el agua y el gas	Limitaciones por el uso del agua y del gas por parte de las comunidades indígenas	Reivindicaciones y logros en materia de los recursos naturales (agua y gas) como producto de las luchas de comunidades indígenas y coaliciones.
		2000	Guerras por el agua y el gas	Limitaciones por el uso del agua y del gas por parte de las comunidades indígenas	Reivindicaciones y logros en materia de los recursos naturales (agua y gas). como producto de las luchas y coaliciones.

Tipo	País	Año	Identidad (Principio de Identidad)	Oposición (Principio de oposición)	Totalidad (Principio de totalidad)
Ecologista	Ecuador	2009	Movilización ambientalista	Protestas masivas en contra de las leyes mineras	Reconocimiento internacional de la situación de los indígenas de la Amazonia
	Brasil	1950	Fundación de la Fundación Brasileira para la Conservación de la Naturaleza FBCN	Extractivismo	Luchas estratégicas centradas en el cabildo, generando impulso para la creación de nuevas leyes relacionadas con la política ambiental

Tipo	País	Año	Identidad (Principio de Identidad)	Oposición (Principio de oposición)	Totalidad (Principio de totalidad)
Ecologista	Brasil	1990	Movimiento de los Afectados por las Represas MAB	Luchas en contra de la construcción de represas	Movilización y ocupación exitosa para defender los derechos de los habitantes de las localidades afectadas

En Latinoamérica, los movimientos sociales han impulsado los grandes procesos de transformación conducentes a mejoras del bienestar de los colectivos subalternos, con características vinculadas a estas latitudes, que difieren en gran manera de sus pares y predecesores de otros continentes. Aunque los procesos pueden variar en cuanto a su estructura, motivaciones y formas de acción, todos ellos están estrechamente relacionados en cuanto a su significado.

El movimiento social latinoamericano sí existe, no podemos negarnos y seguir minimizando las acciones antihegemónicas y descolonizadoras que se presentan en las comunidades subalternas, que se resisten ante las fuerzas opresoras que aún permanecen enquistadas en nuestra sociedad, como el patriarcado y el colonialismo.

El diálogo permanece activo y la lectura de los diferentes acontecimientos que le acompañan, lo cual no es extraño, pues todo lo que se vincule con el ser humano y sus prácticas sociales resulta complejo y diverso, por lo que permanece en constante cambio. Ante lo cual, debemos ajustar nuestras brújulas y reorientarnos para ser testigos y comprender, de ser posible, los mensajes que el colectivo nos envía a través de todos los canales de los que disponen. La matriz de análisis de la tabla 2 se representa en una gráfica de tendencias, tal y como

sigue (Figura 16). En ella, se denota que existe una tendencia en algunos países más que en otros hacia la búsqueda del cambio de manos de las propias comunidades subalternas, sean estas vistas desde el enfoque de género, trabajo o identidad.



Figura 16. Tendencia de los casos de movimientos sociales en algunos países de Latinoamérica

Brasil ha liderado desde el pasado siglo hasta el presente las luchas de resistencia, en especial en casi todos los sectores, a excepción del movimiento indígena. Seguido, se encuentra Argentina en sus luchas representativas del sector de los trabajadores y las mujeres, quienes desde sus prácticas han

defendido una postura firme para alcanzar reivindicaciones económicas, laborales y políticas.

Por su parte, Ecuador y Bolivia son países representativos de los movimientos indígenas que se alzan en defensa desde su identidad, en la lucha y búsqueda de reivindicaciones para alcanzar un bienestar colectivo, así como por la protección de los recursos naturales. En el caso de Colombia, este país ha cimentado su historia en la lucha representada por los movimientos de guerrillas y movilizaciones campesinas, caracterizado por avances y retrocesos, pero matizado de logros y formas de lucha permanente y resistente.

Los siglos XX y XXI para los países relacionados en este abordaje han sido muy prósperos para el logro de cambios estructurales. En particular, para el presente siglo XXI, que trajo consigo una oleada de movimientos que despertaron el interés y la esperada discusión entre sociólogos, comunicadores sociales y activistas, marcados por la interrogante: ¿son nuevos movimientos?

Los periodistas que dan seguimiento a las acciones de los diferentes movimientos debaten respecto a la posibilidad del surgimiento de nuevos movimientos, o si comparten una estructura con otros relacionados. Podemos ver que se presentan dos frentes para interpretar estos significados. Por

un lado, los colectivos que inician su participación en este ambiente de conflictos antihegemónicos, y que por supuesto lo consideran una novedad. Y, por otro, los ya experimentados y consecuentes con el estudio de los movimientos sociales desde sus orígenes, que identifican prácticas similares con otros suscitados en momentos históricos anteriores, aunque posiblemente han sido identificados o categorizados de forma diferente.

Si nos planteamos esta situación como un experimento vivo, podemos identificar elementos comunes, tal y como ya se plantean en la aproximación conceptual, de tal manera que en Latinoamérica se tiene un cúmulo de experiencias que se suceden una tras otra, teniendo diferentes objetivos precisados por la comunidad que las acciona, pero que coinciden en constituirse como frentes de resistencia en contra de alguna de las fuerzas hegemónicas.

CAPÍTULO 2

RESIGNIFICAR EL ARTE: MILITANCIA Y RESISTENCIA

La resignificación del arte desde la mirada profunda de aquellos que, con su acción creativa en colectivo, aspiran a transformar una cotidianidad melancólica y sumisa en libertaria.

1. Reflexiones del Capítulo

La dinámica social en este mundo globalizado de complejidades impulsa a la insurgencia de los jóvenes militantes que apuestan al arte como una herramienta de resistencia poderosa para combatir las fuerzas opresoras que vulneran las libertades individuales y colectivas

El abordaje de los temas sociales y políticos desde el arte se relaciona con las capacidades del individuo para superarse, dada la complejidad del entorno en el que estamos inmersos. En este sentido, se presenta este segundo capítulo centrado en la frase "resignificar el arte", con la que abro esta experiencia de reflexión que comparto como una forma de agradecimiento a todos los sensibles y valientes que ondean la bandera del arte militante para dar cuenta de un mensaje de resistencia pacífica ante la violencia. El término "resignificar" se ha utilizado desde hace algunos años en las áreas de educación y psicología. Sin

embargo, no se incluye en el diccionario de la Real Academia Española. Para analizar esta palabra, puede pensarse que al incorporar el prefijo "re" a la palabra "significado", estamos aludiendo a volver a dar un significado. Es por esa razón que, al referirnos al arte bajo esa connotación, se sugiere que el artista le otorga un nuevo significado a su obra y de esta forma, abre nuevas interpretaciones y sentidos al presente para alcanzar una diferente interpretación del pasado.

En este capítulo, quiero propiciar un diálogo entre las ideas y las posibilidades creativas desde la expresión más auténtica del hombre: la creación artística. Abordada desde su vinculación con la realidad social y política, y por ende expresada a través de sus propias lógicas. De esta manera, se vislumbra la concepción del arte en resistencia aterrizado, inicialmente, desde el paradigma de la complejidad.

Al resignificar el arte en la complejidad del escenario militante, se puede llegar a comprenderlo como el mediador de un mensaje vinculado con la política desde una lectura social. Recordando que el arte en sí mismo es una forma de comunicar, pues da cuenta del escenario del hombre, a través de este se abren canales desde lo más representativo del ser humano, sus prácticas y su cultura, así como las emociones vinculadas. El ser humano piensa, siente y hace, así pues, el

artista a través de su creación representa las emociones asociadas con cada situación o evento que nos ocupa, apropiándose del sentir colectivo y del impacto que éste tiene no solo a nivel personal, sino además en la sociedad, en la política y en la cultura. Luego, tal y como desarrollamos el apartado anterior, nos aproximamos al arte militante, iniciando con la definición clásica de arte, su concepción academicista y su propuesta estética, para luego dar paso a mi interpretación del arte en resistencia. El arte que se hace militante, dado que atiende a los distintos matices que desdibujan una realidad latente en cada sector de la vida del hombre, y que se manifiesta como un impulso innegable de la naturaleza creativa de los artistas en el seno de las bases organizadas en las comunidades.

Mi cercanía con el arte como medio para crear resistencia está vinculada con la experiencia compartida con los colectivos que hacen parte de la Red de Artistas y Activistas Populares de Bello, que como ya he hecho referencia, formaron parte de un abordaje investigativo desde un enfoque humanístico y social. El cual desarrollé sin pretensiones más allá de alcanzar las subjetividades de estos jóvenes y desde ahí generar una narrativa que de alguna forma pudiera acercarse a lo que ellos experimentan en su cotidianidad y lucha activa, lo cual se impregna en estas líneas que aquí les comparto.

El arte de comunicar un mensaje a través de la narrativa y proponer un diálogo entre las partes forma parte de mi formación como comunicador social. La cohesión de mis ideas y visión de la sociedad, con las teorías y conceptos que manejo conforman mi quehacer no solo en la academia sino en la interacción permanente con la gente, con los colectivos, con los jóvenes artistas en rebeldía. Estos jóvenes artistas rebeldes, que resisten en los colectivos, llaman mi atención porque considero que están sumergidos en las complejidades del pensamiento contemporáneo, sumado a las estéticas vanguardistas. Por lo que proyectan a través de su creación su pasión por la vida, en sinergia con el colectivo, con el objetivo de romper estereotipos que ellos señalan como limitantes, y abren la posibilidad de que la sociedad los comprenda desde sus subjetividades e ideas, dejando de lado los juicios, porque tienen una visión diferente.

El abordaje es una invitación a que el lector dialogue con el texto, se haga preguntas, reflexione, sea crítico y se haga sensible ante las manifestaciones creativas de la práctica artística de los militantes en las comunidades subalternas. Esta aproximación al arte militante representa mi experiencia en el abordaje del fenómeno que busca estrechar la brecha hacia la comprensión de los mensajes que nos quieren transmitir los

jóvenes militantes en rebeldía y lo que realmente estamos comprendiendo. Dado que, al comprender este movimiento, podemos abrir nuestro pensamiento a reflexionar desde una postura menos rígida y así flexibilizar la interpretación que se hace de esto.

2. La complejidad de la creación artística: política y sociedad

El arte en todas sus manifestaciones. El artista se enfrenta a la tarea desafiante de fusionar la estética y la política, buscando transmitir un mensaje provocador y subversivo que cuestione el status quo y promueva la transformación social.

La visión del pensamiento científico, que busca explicar de forma simple lo complejo y, con el fin de generalizarlo, ha sido transferido hasta ahora a la praxis social y política, ha derivado en un mundo contemporáneo sumido en grandes crisis. Este es el reflejo del paradigma de Descartes, en el que prevalece el principio de la disyunción, donde se separa el estudio del sujeto y de su dominio en áreas distintas. Por eso, el sujeto se reserva a la Filosofía y el conocimiento a la ciencia. De tal forma que separamos lo humanista, donde se incluyen las artes, de lo científico. Este es el paradigma de la simplificación, centrado en la disyunción y la reducción, en el que todo se simplifica

separándose, aislándose, reduciéndose a lo que se considera la forma más simple de su expresión.

Al considerar los avances de la tecnología y la ciencia, de igual manera, el pensamiento y la percepción del hombre de su entorno deben adaptarse para lograr la interpretación de una realidad revestida de complejidades. En este sentido, nos encontramos con el pensamiento de Edgar Morin, quien hace una aproximación a la complejidad desde un paradigma que nos presenta la complejidad pensada en términos de una organización abierta y multidimensional. A través de este paradigma, podemos adentrarnos en el mundo desde la comprensión del sujeto y del entorno que lo condiciona, conociendo así sus formas de conocer. De esta manera, no estaríamos abordando la condición de separar, sino del poder interpretar desde el todo.

La aproximación a la comprensión del arte en su vinculación con la política en un entorno de movimientos sociales desde el pensamiento complejo nos permite implicar y abrirnos a un mundo de incertidumbres. "La complejidad es una palabra problema y no una palabra solución" (Morin, 1990, p. 10). Cuando Morin nos regala este pensamiento, nos conduce hacia una visión que propone una discusión permanente, pues al plantearnos el arte desde lo social y lo

político, encontramos que es la forma de generar un diálogo con la denuncia, con la creación desde una estética propia de los problemas de un colectivo. De tal forma que el problema en sí es conectarse con las incertidumbres de plasmar un mensaje desde una lógica que pueda ser interpretada desde la realidad social y política con la que se relaciona esa manifestación artística.

Podemos acercarnos a la comprensión del arte militante, pero sería simplista afirmar que podemos comprenderlo con la exactitud de una radiografía todo cuanto ella implica. Considero que sería fútil y vano querer definirlo. Sin embargo, podemos abordarlo con las herramientas y las lógicas que nos posibilita el paradigma socio-crítico y el pensamiento complejo. “La conciencia de la multidimensionalidad nos lleva a la idea de que toda visión unidimensional, toda visión especializada, parcial, es pobre” (Morin, 1990, p.100).

La complejidad es una corriente del pensamiento que para ser alcanzada requiere de una reforma desde la concepción del pensamiento en sí mismo. Esto no significa que necesitas dar una nueva forma al pensamiento, sino más bien transformar la manera como observamos y comprendemos la realidad (Morin,2006). Por lo que no se trata de reformar el pensamiento enmarcado en el paradigma cartesiano, sino de

abordar el mundo desde un nuevo paradigma que permita aproximarnos a un pensamiento complejo que nos abre las puertas a nuevas formas de hacer (Morin, 1990) y que son aplicables al arte militante.

El término "complejo" proviene de "complexus", el cual es entendido como todo "lo que está tejido en conjunto" (Morin, 2006). Por definición, un tejido es la unión de hilos que se anudan, traman y tensan entre sí para convertirse en un elemento mayor, en el cual cada hilo y nudo forma parte de un todo y no están aislados, sino que obedecen a las necesidades de ese elemento mayor en el que se convierten. En este tejido, cada uno de los elementos cumple un rol en la trama, pero a su vez guarda relación con el resto de los elementos que la constituyen, y que al final, en conjunto, se transforman en otro de mayor presencia.

La analogía de un tejido para dar cuenta de la complejidad, como forma de entender el conocimiento, se hace presente como una infinitud de elementos desde el saber, hacer y sentir de los seres humanos, los cuales son construidos en colectivo y permanecen conectados e interrelacionados, generando y aportando a la riqueza y diversidad del conocimiento. Si esta trama se separa para estudiarse de forma individual, se hace simple, pero también incomprensible y, por lo tanto, deja de

estar al servicio del conocimiento (Ezeiza, 2018). “Si el conocimiento existe es porque es organizacionalmente complejo” (Morin, E., 1999a, p.250-251).

En el mundo contemporáneo, el quehacer humano está marcado por pautas centradas en la búsqueda de una verdad absoluta que dé cuenta de la razón. Por ello, se le ha otorgado a la ciencia la supremacía para definir el conocimiento a través de su método, estableciendo un orden de relaciones y estructuras que pretenden hacernos creer que en este orden no existen incertidumbres, ni caos, ni confusión, siempre que atendamos a lo que dicta el sistema y, por ende, acatemos el dominio hegemónico que pretende que permanezcamos dormidos. Vivimos en un mundo onírico donde el individuo no piensa ni siente, sino que solo sigue el orden impuesto y cumple el rol que se le asigna, viviendo solo para atender a las necesidades básicas en el puesto que le corresponde por nacimiento, clase, raza, género, historia o cultura.

El ser humano no solo es racional y técnico, sino que también es social y sensible. "Se desgasta, se entrega, se dedica a las danzas, trances, mitos, magias, ritos; cree en las virtudes del sacrificio; vive a menudo para preparar su otra vida, más allá de la muerte" (Morin, 1999a, p.28). La racionalidad está en la actividad del intelecto y en dar testimonio de la inteligencia

empírico-racional, pero de la misma forma existen evidencias del hombre lúdico, del poético, del imaginario, empírico o festivo, que también hacen parte de su vida cotidiana de trabajo y prácticas. En los siete saberes para la educación del futuro Morin dedica una buena parte de su obra a explicar la dualidad del hombre en sí mismo, la cual lo convierte en un universo de complejidad, por lo que no pueden ser separados, el *sapiens* (racional) del *demens* (delirante), el *faber* (trabajador) del *ludens* (imaginador), así como el *prosaicus* (prosaico) del *poeticus* (poético), pues todos son el mismo ser individual, que en su compleja humanidad se relaciona e interrelaciona en su continuum de vida, y que desde la comprensión global y compleja, puede lograr acercarse a lo que es como ser vivo, que sabe, hace y siente.

Frente a este mundo de dominio que se resiste a dejar el poder, el artista como sujeto social se hace visible al constituirse como uno de esos elementos en la gran trama del mundo visto desde la complejidad, no solo del pensamiento, sino de los saberes y los haceres. El pensamiento cartesiano debe convertirse solo en una referencia histórica del andar del ser humano en su búsqueda del conocimiento, y dar paso a la complejidad. Siguiendo a Morin (1999a), la complejidad se hace necesaria y se impone al pensamiento simplista que

propone la razón. La complejidad del pensamiento, como una red, se representa en la unión de las células cerebrales que se interconectan para comunicarse, generando impulsos eléctricos que a su vez son decodificados y se hacen comprensibles como forma de pensamiento.

El ser humano es en sí y en su biología que lo constituye un universo complejo, entonces ¿por qué habríamos de ver el mundo que nos rodea de forma distinta? Sería muy simplista. Los elementos que plantea el paradigma de la complejidad de Morin nos facilitan comprender el mundo de las artes en todas sus manifestaciones y su propuesta social, que a su vez da cuenta de ideologías políticas.

Este paradigma de la complejidad se alcanza a comprender en el mundo de lo cotidiano, en el que se enlazan las subjetividades, las prácticas sociales, políticas y culturales. Pues son escenarios abiertos que no atienden a las normas impuestas, por lo que van más allá de la academia, que permanece cerrada en sus propias vertientes, asumiendo que solo en esta y desde ella, por medio de sus herramientas y métodos, puede construirse el conocimiento. Esto se manifiesta en el norte global, ante lo que, desde el sur global, para el sur y con el sur, buscamos y transformamos a través de nuestras propias prácticas e insurgencias.

El ser humano que siente, y que ante la injusticia se resiente, crece en su práctica diaria. No encuentra otra razón sino la de moverse, y en ese movimiento tiende la mano y se conecta con el de al lado, y éste a su vez con el que sigue, de forma que se hacen cada vez más fuertes. El tejido social es por sí mismo complejo, diverso, identitario, con formas de vida propias, con arraigos culturales, y desde estas atienden a la *polis* que les orienta y en la cual permanecen, porque les es propia.

El ser humano sensible que transita el camino de las manifestaciones artísticas y se vincula con el mundo de las ideas políticas, se hace consciente de la necesidad de construir un mensaje que muestre no solo lo que él piensa o siente como individuo, sino además del colectivo y del movimiento del que forma parte. En este ejercicio reflexivo, mi atención está centrada en el joven militante que no solo es activista sino además artista, que hace de su obra una proyección de la ideología en la que milita. El joven que aprende en y desde su entorno, y además se integra y hace vida en estas comunidades subalternas, de los desplazados, de los que viven y han sido sistemáticamente oprimidos, que milita en los movimientos de base que apuestan a los jóvenes artistas, potenciando su propia búsqueda de una subjetividad distinta, con formas y símbolos que reflejen esa realidad. Los enlaces del tejido del fenómeno

social implican que existe un proceso de interacción. Esta se traduce en lo que conocemos como socialización. De tal forma que existe un intercambio dentro de esas prácticas sociales, lo que otorga importancia a la humanización y a la transmisión de valores dentro del escenario de la cultura.

El término socialización tiene varias implicaciones, pero la más importante es el intercambio. En este, los sujetos sociales dan y reciben, plantean y reflexionan, hacen y sienten, es decir, se genera un proceso de entrega y recepción, ya sea de saber hacer, de hacer, o de sentir, lo que conduce a nuevas construcciones, en el que se incluye además un proceso de aprendizaje. La interacción social, la socialización, es entonces un camino hacia el aprendizaje para la generación de cambios personales y colectivos.

El conocimiento humano necesita innumerables comunicaciones, no solo entre los receptores sensoriales y el mundo exterior, sino también y sobre todo en el interior del aparato neuro cerebral, así como comunicaciones entre individuos, lo que multiplica los riesgos de incertidumbre y error.

El artista que se manifiesta expone su mensaje al colectivo. Estos lo perciben e interpretan desde su propia visión y dan una respuesta que puede respaldar y estar de acuerdo, o, en caso contrario, ser antagónica. Lo importante es que, en

cualquier caso, se produce una respuesta y se propicia una lógica interpretativa distinta a través de un proceso de interacción que impulsa y activa el movimiento al cual está asociado (Figura 17).

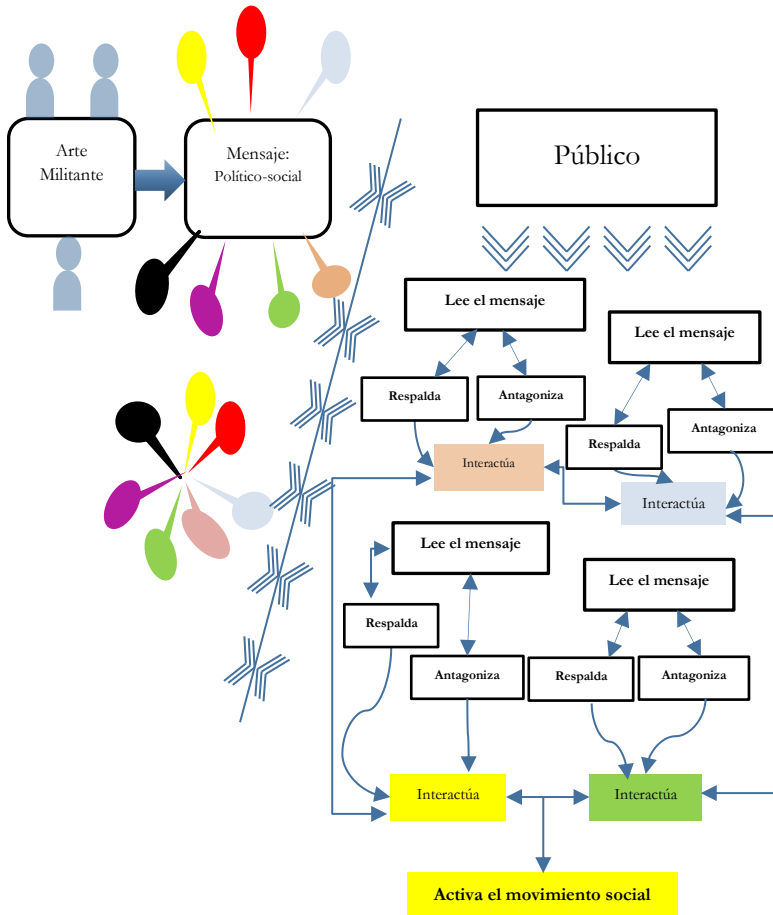


Figura17. Interacción de fuerzas equilibradoras en el movimiento social impulsada por el arte militante

La socialización del mensaje militante pretende generar así que el público no solo adquiera, sino que pueda interiorizar e integrar el valor social que se desprende de la ideología política a la que se atiende. De tal forma que se puede lograr una transformación y adaptación a un nuevo contexto en el que se alcance mayores niveles de convivencia social y se atienda al desarrollo de una mejor comunicación entre todos los miembros del colectivo.

Se puede señalar que, en cualquier caso, la manifestación del arte militante atrae y capta la atención, logrando que se repita el mensaje, amplificándolo y generando fuerzas que suman y activan la presencia de las ideas sociales y políticas a las que se vinculan. De tal forma que la complejidad de esta intervención se fundamenta en una incertidumbre y en el caos.

La incertidumbre de no conocer cuál puede ser la respuesta que generará la intervención militante (respaldo-antagonismo) y cuánto podrá impulsar el objetivo o meta que se plantea el artista activista (fuerzas de interacción). El caos que surge de este sistema es una energía para la creación espontánea de nuevas lógicas de interpretación.

De esta forma, la expresión del arte militante no aplica métodos, sino que entiende cómo trabajar apoyado en la confianza y la solidaridad en la construcción colectiva,

atendiendo a la ideología política del movimiento en el que milita.

El conocimiento humano necesita innumerables comunicaciones, no solo entre los receptores sensoriales y el mundo exterior, sino también y sobre todo en el interior del aparato neuro cerebral, así como comunicaciones entre individuos, lo que multiplica los riesgos de incertidumbre y error. (Morin 1999a, p.242)

El arte militante experimenta la complejidad de la comunicación e interacción con las personas, dentro y fuera del grupo social en el que milita, haciéndose consciente de las posibilidades de la presencia de la incertidumbre y el riesgo que esto conlleva. Pero es desde este mismo ánimo de crecer ante los límites que despierta el espíritu de la autonomía y la crítica, de tal forma que la transformación social se sustenta en la resolución de los problemas, tomando en cuenta la diversidad de prácticas sociales propias de cada colectivo, vinculado con su espacio y la cultura identitaria que los une y sostiene.

La autonomía es una noción "compleja porque depende de condiciones culturales y sociales" (Morin, 1990, p.97). Así visto, la autonomía implica conocer el lenguaje y las lógicas de la cultura y el momento histórico-social, la cual, dada su diversidad, da cabida a que se reflexione tomando en cuenta

todas estas dimensiones de forma autónoma, la cual no significa individualidad, sino interacción con el todo representado por el entorno cultural de la sociedad en la que se está sumergido.

Un ejemplo de esta complejidad en la expresión del arte militante es la manifestación pública del mensaje de resistencia a través de murales y grafitis en las paredes de espacios públicos o privados. En ambos casos, cuando el espacio es público, el grafiti, la obra o creación visual, desde una estética militante plantea el mensaje para dar cuenta de una necesidad de atención al tema que en ese momento histórico requiere ser revelado, pudiendo ser en sí mismo la violencia y represión de la que son objeto los jóvenes por parte de las autoridades, en contra del uso de esta manifestación artística, el grafiti, como forma de militancia. Y más aún en el caso de espacios privados, que de ninguna forma aceptan la utilización de estas áreas sin comunicación previa.

En general, la solución de las autoridades es "limpiar" el espacio, y de esta forma la representación artística generalmente desaparecía, pero que hoy día en esta era de la comunicación y la globalización, y gracias a la tecnología y las redes de comunicación de la mano de personas conscientes, es muy probable que este tipo de intervenciones sea publicado a

través de estos medios, por lo que el mensaje se mantiene, pero ya cambia de canal, pasando a formar parte de una forma de arte digital militante.

En una de las redes sociales, la más conocida por estar dirigida a la exposición de fotografías de la cotidianidad, si incluyes en el apartado de búsqueda “#grafiticolombia”²¹ obtienes un listado de canales²² de diferente índole que muestran fotografías relacionadas con el grafiti. Llama la atención que los primeros que aparecen en la lista de búsqueda guardan una memoria digital de arte militante, destacando frases como “compartan fotografías que sean actos considerados rebeldes”. Y, al revisar la información compartida corresponden a imágenes de murales, frases e iconografía que son dibujadas con pintura en aerosol en sitios públicos.

Respecto a la solución de “limpieza”, considero que se debe ser crítico al respecto. El diálogo es necesario y las leyes y las normas son las que permiten mantener una estructura que atiende a un orden particular. En la actualidad, se hace necesario renovar y actualizar muchos aspectos de estas manifestaciones culturales, especialmente para fomentar una mayor sensibilidad hacia las acciones de los artistas como parte de una expresión social que surge desde las subjetividades

humanas. Las discusiones y el debate se han implementado y dan muestra de ser una mejor vía para lograr consensos, así como para despertar la conciencia del individuo hacia un cambio en el que se logren mejoras para la convivencia social.

A este respecto, añado que se limpia lo que está sucio. Se necesita limpiar lo que se presume puede ser dañino, porque podría descomponerse o generar algún tipo de incidencia negativa para los seres vivos o el medio ambiente. Pero una manifestación de arte resistente elaborado por un colectivo, y que, siguiendo sus propias estéticas, expone un mensaje: ¡no necesita ser limpiado!, este requiere ser atendido.

El mensaje que nace de los sujetos sociales que denuncian, y que a través de estos símbolos busca hacerse visible, debe ser respetado en los mismos términos que se deben valorar las diferencias. No somos iguales, pero todos pertenecemos a la misma humanidad y compartimos el espacio, el aire y el territorio. No somos dueños más allá que de nuestra propia individualidad y de lo que pensamos y sentimos, y nos hacemos responsables de nuestras prácticas.

Resulta interesante destacar que cada artista, como sujeto social, se puede expresar a través de esos símbolos de resistencia que son una manifestación iconográfica que se deriva de sus prácticas y sus emociones. Las emociones para

todo ser humano "son fenómenos subjetivos, fisiológicos, funcionales y expresivos de corta duración que nos preparan a reaccionar en forma adaptativa a los sucesos importantes en nuestras vidas" (Reeve, 1994, p.7). De tal manera que estos símbolos están revestidos de un significado y evocan percepciones que se alinean con una posición ideológica para reflejar que están inconformes, o se adhieren y militan en esta, o que de alguna forma manifiestan su identidad cultural a la que están ligados.

Esto significa que cada artista refleja en su obra manifestaciones iconográficas derivadas de sus emociones tanto intrínsecas como las extrínsecas, las cuales en ambos casos inciden en el pensamiento dejando una huella. Además, pueden reflejar su entorno, en tanto el espacio o territorio, así como su identidad cultural. En estas creaciones se reflejan eventos sociales, políticos, culturales, de resistencia, en fin, todo lo que nos hace humanos. El lugar, el momento, así como otros elementos sistemáticos e institucionales pueden tratar de invisibilizarlas, pero ya expuestas y hechas públicas, afloran la percepción a través de los sentidos del ser humano. Ya que menciono la emoción como elemento vinculado con el arte en resistencia, vale la pena que señale que las emociones tienen múltiples dimensiones que atienden a la complejidad del ser

humano, dado que estas se presentan como “fenómenos sociales subjetivos, biológicos e intencionales”²³. Por ende, las emociones surgen cuando el ser humano se enfrenta a sucesos de gran significado, debido a esto se inician procesos cognitivos (pensamientos-mente) sumados a los procesos biológicos (cuerpo) que hacen al sujeto reaccionar y adaptarse, surgiendo así sentimientos, estimulación del cuerpo y respuestas intencionales para el logro de una meta a través de la expresión exteriorizada. El artista permea sus emociones a través de todo el proceso de sus creaciones y los manifiesta a través de los símbolos cargados de toda la expresividad que le facilita el medio y los fines.

El artista militante tiene una memoria personal a la que podemos asociar la concepción de motivación intrínseca, la cual nace desde el interior de cada individuo y no depende de los estímulos externos. “Ésta es una motivación natural que surge de manera espontánea de las necesidades psicológicas de autonomía, competencia y afinidad de la persona” (Reeve, p.82). De tal forma, el sentido de pertenencia, su identificación con el colectivo, su fortaleza interna, lo sostienen y lo impulsan a seguir adelante.

Por otro lado, el artista que milita en rebeldía también está inmerso en un entorno que lo vincula con la motivación

extrínseca, la que por su nombre ya podemos identificar como la que se genera por los elementos que se encuentran en el exterior y que, de alguna forma, tienen una repercusión en la vida del individuo. 'La motivación extrínseca es una razón creada ambientalmente para iniciar o persistir en una acción' (Reeve, p.84).

Esto significa que la experiencia de comunicar y expresar el mensaje está constituida por un universo de signos que se relacionan con procesos complejos de significación, tales como los factores ambientales, políticos, económicos y culturales, así como las interacciones que se suscitan en estas relaciones comunicativas.

Por lo tanto, desde mi postura reflexiva, me atrevo a señalar que, en la sociedad las manifestaciones artísticas de resistencia son representaciones simbólicas que se comprenden como un proceso comunicativo entre el emisor y el receptor. Al sumarse con el mensaje de la obra militante, constituyen la tríada fundamental del proceso de la comunicación (Figura 18).

En este sentido, todos los tipos de comunicación tienen una intención, algo que se quiere decir. Por ello, los signos como símbolos de resistencia deben analizarse desde una postura del paradigma de la complejidad, es decir, no ser simplistas, y de esta forma, alcanzar la verdadera esencia de su significado, ya

que esto los determina el objeto de la comunicación.

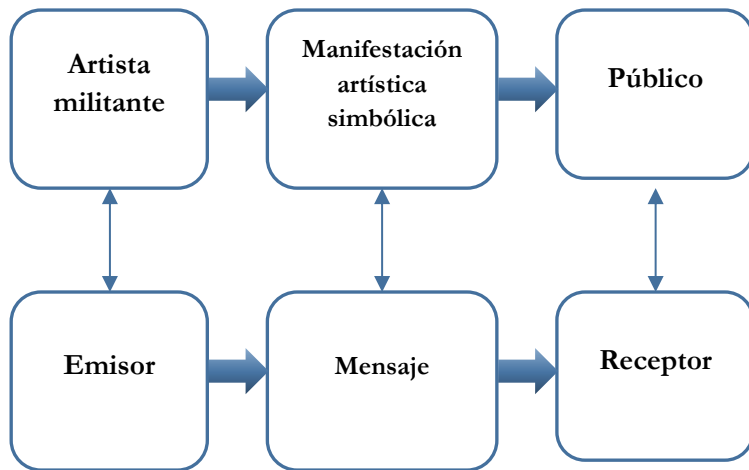


Figura 18. La tríada de la comunicación del arte militante

Al abordar la cuestión bajo esta perspectiva, se desvela la intrincada naturaleza de la comunicación humana, ya que cada signo desencadena la aparición de otro en una cadena ininterrumpida. En esta dinámica, las ideas emergen como resultado de sus predecesoras, generando un proceso en constante movimiento que no encuentra su finalización hasta que el propio proceso lo determine. Este enfoque resalta la interconexión y fluidez de la comunicación, donde cada signo y cada idea están íntimamente ligados y se influyen mutuamente. La comprensión de esta complejidad implica reconocer la continua evolución y transformación de los

mensajes a medida que se transmiten y se reinterpretan en un contexto comunicativo en constante cambio. Es a través de esta comprensión profunda de la comunicación como un proceso dinámico y en constante desarrollo que se puede apreciar su verdadera complejidad y aprehender su vasto potencial para la construcción de significado y la interacción humana.

Ya vemos que los hilos de la complejidad aparecen en cada reflexión vinculada con el arte desde la resistencia. La epistemología del arte militante es compleja tanto en su aproximación como en su forma de impulsar la transformación, en tanto como comprenderlo como parte del fenómeno social, político y cultural en el que se genera.

A consecuencia de lo dicho hasta ahora, podemos plantearnos una interrogante: ¿el arte militante puede ser comprendido desde el pensamiento complejo? Yo considero que sí. A la luz del paradigma de la complejidad propuesto como un camino distinto al pensamiento positivista y simplista en el que se fundamentan básicamente las posturas teóricas cartesianas clásicas, podemos abrirnos al diálogo del arte militante desde la complejidad. Y así decir que su manifestación es un tejido complejo de haceres, subjetividades y saberes.

3. Aproximación al arte militante

El artista que milita propone el mensaje desde la rebeldía de las formas divergentes y alternativas, consciente de que, para motivar la lectura social desde una perspectiva distinta, se requiere un código diferente para alcanzar la comprensión y establecer la conexión.

Contextualización del arte militante desde la mirada de las vanguardias artísticas

El término vanguardia fue utilizado por primera vez en “El artista, el científico y el industrial”²⁴. En este ensayo se hace referencia a la necesidad de que el artista se constituya en la manifestación de la vanguardia, dado que desde el arte existe un gran poder para alcanzar las reformas sociales, políticas y económicas. Esta consideración se relaciona con una de las principales características del vanguardismo: la libertad de expresión. A consecuencia de esto, muchos artistas del siglo XX se hicieron parte de este movimiento para crear y expresar sus ideas con libertad, incentivando a muchos otros artistas a sumarse con el pasar de los años. Y cuya forma de expresión perdura hasta la actualidad y en la que militan los artistas en rebeldía desde sus quehaceres y saberes.

Reflexionemos un poco respecto al arte militante desde la concepción de la vanguardia artística en el contexto de las

comunidades subalternas, en un escenario complejo dada la actualidad artística. La comprensión de subalternidad nace para exponer una “condición subjetiva de subordinación en el contexto de la dominación capitalista. Marx nunca usó la palabra subalterno, mientras que Engels, Lenin y Trotsky – para poner ejemplos representativos– la usaron con frecuencia en su sentido convencional” (Modonesi, 2010, p.26).

Las comunidades subalternas son reconocidas por las ciencias sociales como sectores marginales de la población. Yo comprendo y planteo esta marginalidad no como símbolo de inferioridad, como así proponen algunas concepciones que catalogan a los sectores marginales como la clase inferior de la sociedad, sino como los colectivos humanos que se encuentran al margen. Por ende, ocupan franjas territoriales que están ubicadas al “margen” de las zonas urbanas, al “margen” de las respuestas oportunas de las instituciones y de la sociedad que no comparte sus prácticas. A consecuencia de esto, viven en condiciones de precariedad, por la indolencia de un sistema que no responde a las necesidades de sus habitantes.

No obstante, estas comunidades generan desde sus prácticas lo que podría interpretarse como lógicas de resistencia. Entre estas, tienen acento las manifestaciones artísticas vinculadas con el mensaje de resistencia, atendiendo

a los movimientos en los que militan los colectivos artísticos. Al respecto de lo señalado, considero muy interesante interpretar la vinculación del arte militante en las comunidades subalternas con las vanguardias artísticas.

Una obra creada con intención de ser reconocida como artística es sometida al juicio crítico de los expertos, quienes estudian la obra y, de acuerdo a los elementos propios de esta, se estima su valor creativo en el ámbito de la estética. No obstante, se debe tener presente que una creación artística, así como lo revela la historia, no siempre es aceptada inicialmente. Tal es el caso de los diferentes movimientos artísticos surgidos durante las diferentes épocas de la humanidad.

Así pues, durante todo el siglo XX nacieron diferentes corrientes del arte contemporáneo en las que los artistas propusieron la prevalencia de lo original, el concepto y una nueva simbología desde el lenguaje plástico, resistiéndose al ideal de la belleza clásica según la estética del siglo XIX.

Cronológicamente se pueden enumerar más de quince tendencias, iniciando con el modernismo (1900), seguido del fauvismo (1904), cubismo (1907), futurismo (1909), expresionismo (1910), constructivismo (1914), dadaísmo (1916), Bauhaus (1919), abstracción geométrica (1920), art decó (1920), surrealismo (1924), realismo socialista (1932),

expresionismo abstracto (1940), pop art (1950), op-art (1960), arte de acción (1960), fluxus (1962), minimalismo (1965), arte povera (1970) y el hiperrealismo (1970).

Algunos de estos movimientos artísticos se concentraron en las artes plásticas, a diferencia de otros que, además, incluyeron la literatura (futurismo), sumada al cine (expresionismo) y otros, dada su naturaleza, se vincularon mayormente con el diseño arquitectónico (constructivismo).

Para avanzar en mi reflexión del arte en su vinculación con la política, es necesario abordar los movimientos vanguardistas desde su concepción. Estos surgieron durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) en un contexto convulsionado tanto en la política como en lo social y económico. En esta etapa, los artistas aspiraron a alcanzar la transformación social y corresponden a experiencias colectivas organizadas en las que los artistas se vincularon por medio de una agenda estética e ideológica, de tal manera que muchos declararon un manifiesto artístico. En estos documentos escritos, estos colectivos expresaron sus principios ideológicos y formales, haciendo lo propio al describir sus formas de ver la realidad y a lo que aspiraban a través de sus creaciones.

Entre las primeras vanguardias se encuentra el futurismo (1909-1918), cuyos manifiestos fueron redactados por Filippo

Tommaso Marinetti. En estos se destaca el ideal nacionalista y patriótico, y se exalta el futuro de la sociedad cimentada en la máquina. En el caso del cubismo, los manifiestos fueron escritos por Guillaume Apollinaire.²⁵

La pureza y la unidad nada cuentan sin la verdad que no se puede comparar con la realidad, ya que siempre es la misma, al margen de todas las fuerzas naturales que se esfuerzan por mantenernos en el orden fatal en el que no somos más que animales. Ante todo, los artistas son hombres que quieren hacerse inhumanos.
(Guillaume Apollinaire, Manifiesto Cubista)

El movimiento cubista impulsó la pureza del arte, planteando una visión conceptual de los objetos que intenta mostrar su esencia, sin imitar la naturaleza o la realidad. El manifiesto evidencia la concepción estética, formal y funcional del arte de esa época en atención a cambios significativos de los cánones artísticos, académicos y culturales establecidos. En relación con lo dicho en el manifiesto de Apollinaire, se puede interpretar que en el cubismo el artista crearía una obra que se diferenciaría de la antigua al dejar de ser un arte de imitación, conduciendo a todos los artistas hacia la creación y representación de una realidad interior.

Uno de los movimientos artísticos vanguardistas que considero entre los más importantes por la visión de una nueva

realidad transformadora es el dadaísmo. Este se desarrolló después de la guerra y se proclamó y expresó a través del manifiesto atribuido a Tristan Tzara en Zürich (Suiza). En dicho manifiesto se presenta el movimiento como un gesto y un estado de ánimo, y más como un "anti-arte", dado que buscó terminar con las formas del arte tradicional y el racionalismo de la época.

La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto; ni alegre; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, no debe divertir ni maltratar a las personas individuales sirviéndoles pastiches de santas aureolas o los sudores de una carrera en arco a través de las atmósferas. Una obra de arte nunca es bella por decreto, objetivamente y para todos. Por ello, la crítica es inútil, no existe más que subjetivamente, sin el mínimo carácter de generalidad. (Tzara, 1918, Manifiesto Dadá)

El Dadá del Dadaísmo no tiene un significado particular, distinto al de ser una forma de llamar al movimiento artístico Dadaísmo. Dicha frase onomatopéyica fue seleccionada por Tristan Tzara para denominar el movimiento vanguardista al que hace referencia. El manifiesto Dadá promulgó la libertad del hombre, así como la destrucción de las formas convencionales del arte. Los principales temas y motivaciones de este movimiento vanguardista fue la crítica social. Estos

artistas dadaístas fueron en esencia políticos en sus motivaciones y, desde su posición, rechazaron el concepto modernista de la autonomía del arte.

Entre estas vanguardias artísticas, además del cubismo y el dadaísmo, se encuentran el expresionismo, el futurismo, el suprematismo, el neoplasticismo y el surrealismo. En los manifiestos de las vanguardias artísticas cubismo, dadaísmo, futurismo y constructivismo, se percibe la necesidad de los artistas de estos movimientos de ser originales, innovar, progresar y, en especial, ser parte de la transformación de la humanidad. Así fue como estas vanguardias artísticas abrieron el camino a una forma diferente de arte, hacia nuevas técnicas y maneras de expresión. A pesar de las diferencias, las propuestas vanguardistas acabaron con lo estático del arte tradicional y se convirtieron en la voz de resistencia y rechazo a la violencia de la guerra, así como el renacer de una sociedad distinta, que trascienda desde las cenizas de esa etapa histórica.

En el contexto latinoamericano, el período de las vanguardias artísticas y literarias englobó una amplia variedad de corrientes creativas. Desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX, los artistas de la región dotaron a sus obras de matices innovadores, buscando romper con las estéticas clásicas europeas predominantes. Impulsados por la

necesidad de forjar una identidad propia y única, estos artistas adoptaron posturas audaces y manifestaron un claro rechazo hacia el legado del pasado. En su afán de explorar nuevas formas de expresión, se despojaron de las convenciones artísticas previas y exploraron territorios inexplorados, dando lugar a movimientos vanguardistas que enriquecieron el panorama cultural latinoamericano y dejaron una huella significativa en la historia del arte y la literatura.

Este periodo de efervescencia creativa y búsqueda de identidad refleja la complejidad y diversidad de la producción artística en Latinoamérica durante aquel tiempo, así como el compromiso de los artistas con la transformación y la redefinición del lenguaje artístico en su contexto sociocultural específico.

El vanguardismo latinoamericano tuvo su etapa de desarrollo, en especial en la literatura, en las que nacieron los “ismos”. Dos de los principales fueron el creacionismo y el ultraísmo. El creacionismo tuvo como padre al chileno Vicente Huidobro, y en este se defendía la creación de nuevas realidades. El ultraísmo fue un movimiento que apareció con el argentino Jorge Luis Borges. Aunque también nacieron el simplismo, el estridentismo de Manuel Maples Arce en México y el nadaísmo del colombiano Gonzalo Arango.

La resistencia vanguardista en las comunidades subalternas

Los jóvenes artistas en rebeldía se sumergen en las complejidades del pensamiento contemporáneo, sumado a las estéticas vanguardistas²⁶, proyectándose desde su acción militante a través de las manifestaciones artísticas para resistir en sinergia con el colectivo, activados desde los movimientos que surgen de la necesidad de romper esquemas limitantes, a fin de ser visibles a través de sus prácticas y subjetividades.

La vanguardia en el arte es una renovación de formas y de contenidos. Por tal razón, reinventa las formas de creación y se enfrenta a lo ya existente. En un principio, la vanguardia es minoritaria y suele generar rechazo por parte de los círculos tradicionales. El vanguardismo, en primera instancia, por ser una propuesta diferente, no fue muy aceptado en sus inicios y, por ende, surgió un rechazo que impidió que esta fuera reconocida como una manifestación artística por la sociedad. La divulgación de los manifiestos y el contexto en el que surgieron, así como las formas de lucha adoptadas por este movimiento, permitieron comprender y reconocer sus importantes aportes a la sociedad.

Las vanguardias surgieron como movimientos críticos y de resistencia, aunque en la actualidad se consideran terminadas.

Paradójicamente, hoy en día también han llegado a convertirse en formas de expresión consideradas conservadoras. No obstante, si nos enfocamos en su intención original de romper con lo impuesto y resistir, podemos vincularlas con los movimientos que buscan romper con estereotipos y opresiones hegemónicas. De esta forma, las vanguardias siguen siendo relevantes en la actualidad como un proceso de resistencia y lucha por la liberación. Por lo que, las manifestaciones artísticas en el marco de la militancia de las comunidades subalternas lo considero relacionado con este proceso de las vanguardias artísticas, pues estas se originan en las organizaciones comunitarias, impulsadas por las necesidades de los colectivos artísticos que tienen un mensaje que decir a toda la sociedad, en el que expresan su rechazo hacia las limitantes e imposiciones desde la hegemonía imperante.

Los participantes bien pudiéramos llamarlos militantes de estos colectivos, se presentan atendiendo a los límites de la práctica artística, experimentando y proponiendo nuevas formas desde una estética que milita, y desde sus subjetividades exponen su creación antes de que el observador pueda estar al día de lo que sucede con esa expresión. Las creaciones artísticas de esos jóvenes militantes se tiñen de los colores de

la vanguardia artística y de los manifiestos que no son nuevos, pero que sí lo son al contextualizarlos al territorio. Los colectivos artísticos militantes crean libremente y demuestran no estar sujetos a las reglas del arte académico, que eran tan populares en el pasado y, por lo tanto, desde sus propios símbolos representan el tema que militan y que no pueden ser instantáneamente reconocibles.

Los colectivos que hacen de su creación un motivo y acción política son artistas militantes vanguardistas en este mundo contemporáneo que todo lo cataloga o clasifica para comprenderlo, pero que, desde mi criterio, merecen el mismo nivel de respeto y atención que aquellos que se atreven a expresarse sin temor desde sus capacidades y prácticas empíricas del arte.

El arte sugiere, acompaña e invita a compartir ideas y comprender que, desde las diferencias, todos somos partes del mismo territorio que compartimos historia, cultura y formas. Un elemento fundamental de nuestra cultura latinoamericana, que a su vez está representada en el arte vinculado con lo social y la política, es la mezcla, es el mestizaje, etnias que se unieron para aportar distintos elementos, heredándonos una cultura única, distinta y al mismo tiempo diversa, rica y única. La rebeldía es y ha sido un tema que se vincula con los sectores

jóvenes que no están conformes con ciertas formas hegemónicas que consideran que les atañen directamente, afectando su desenvolvimiento y crecimiento como sujetos sociales. Ellos, como ciudadanos, tienen el derecho a desarrollar sus propias prácticas sociales, políticas y económicas, desde sus saberes y atendiendo a sus necesidades y a las del colectivo en el que militan.

Los jóvenes artistas en rebeldía toman los espacios públicos para mostrar lo que saben hacer. En el estudio de caso de la Red de Artistas y Activistas Populares de Bello en Colombia, tuve la oportunidad de acercarme y compartir espacios y dinámicas propiciadas por esos jóvenes que se identifican como artistas de la calle en permanente rebeldía.

La militancia de estos jóvenes artistas, desde sus inicios, al igual que otros jóvenes latinoamericanos, ha conducido a que sean “estigmatizados por una sociedad de estructura que encuentra en las diferencias un peligro que atenta contra sus bases y poder. Por ello, un joven malabarista, un actor de calle, y un músico de rap son marginados” (Jaramillo, 2021, p.273).

Estas diferencias son las que fortalecen su presencia en el ámbito de la acción social y son sujetos de la investigación social para dar cuenta de la memoria histórica de su ciudad. Por lo tanto, se destacan como parte de un fenómeno social

que, desde el arte protesta contra la violencia sin menoscabo de su forma de pensamiento e ideología.

Los jóvenes artistas que militan y se manifiestan en rebeldía se constituyen como parte de la heterogeneidad de la sociedad, la cual rescato no como forma de una realidad generalizada y que homogenice a todos los seres humanos, sino que den cuenta de “esas múltiples verdades que existen en la sociedad y que son construidas históricamente y que por ser verdades construidas históricamente también son verdades particulares” (Jaramillo, 2021, p. 273).

Esta afirmación fue expresada por la Doctora M.A. Galeano en una entrevista en el año 2014²⁷. La cual es una profundización de los quehaceres individuales. Desde la perspectiva de la investigación social, nos permite reconstruir la historia, esa misma historia que fue construida por prácticas individuales y grupales que ahora forman parte y se constituyen como parte de la identidad de los colectivos. De tal manera, existe una gran riqueza en el poder interactuar con grupos heterogéneos que comuniquen desde su complejidad diversa sus diferentes expresiones que sumadas atienden a una misma identidad colectiva de activistas populares.

"La verdad nos hace libres" es una expresión ampliamente citada en diversos ámbitos, aunque su relación directa con el

arte pueda no ser evidente. No obstante, su significado adquiere múltiples interpretaciones según el entorno en el que se utilice.

A partir de esta premisa, deseo adentrarme en una reflexión acerca de lo que podemos concebir como arte militante. Especialmente, dado el vertiginoso y complejo entramado de las dinámicas sociales contemporáneas, así como la inmediatez de la información a la que estamos expuestos. En este marco, cada individuo es un sujeto inmerso en realidades diferentes, y se vislumbra la existencia de múltiples verdades.

No obstante, si nos abrimos a comprender la realidad del otro y considerar sus perspectivas, podremos evaluar las consecuencias de nuestras propias posturas actuales. De esta manera, lograremos equilibrar la balanza para que la verdad, en su multiplicidad, nos brinde la auténtica libertad a todos los individuos involucrados.

Desde el paradigma de la complejidad, se hace imprescindible un ejercicio constante de empatía y apertura hacia las distintas concepciones que coexisten en nuestra sociedad, con el objetivo último de construir un entorno en el que la libertad y el respeto hacia la diversidad sean valores fundamentales.

¡Yo soy rebelde!. ¿Pero quién es rebelde y cómo se manifiesta en rebeldía? ¿Acaso es rebelde quien se resiste ante el yugo opresor, o lo es quien desconoce el marco que encierra su pensamiento? También lo es quien redime su obra y se expone al escrutinio público.

El enfoque crítico de mi reflexión no es una postura desde el proceso de investigación y reconstrucción de una memoria histórica, sino que, además, se conforma como la perspectiva social que me permite percibir y aproximarme a una interpretación de la actividad que, desde la base de las organizaciones, generan las diferentes manifestaciones artísticas de los colectivos que hacen parte de los movimientos sociales. Pues, comparto las mismas búsquedas, y como tal, quiero reflejar mi cercanía al arte como forma de expresión de resistencia.

La resistencia manifestada en la sociedad contemporánea desde sus diferentes complejidades, en la construcción de sus propios saberes y en defensa de sus prácticas, es diversa y, por tanto, está vinculada con elementos disímiles que la generan, la sostienen o la disuelven. Los medios de comunicación social nos acercan a estas acciones en las diferentes latitudes del sur global, suscitadas cada vez con mayor frecuencia. Por tanto, es innegable que gracias a esta era digital y tecnológica, podemos

presenciar las acciones de los diferentes movimientos sociales y la intervención artística militante, casi instantáneamente a consecuencia del efecto e intervención de las señales satelitales de radio y televisión, y las digitales de las “redes sociales”, convirtiéndose en una memoria digital del arte militante.

La información y el conocimiento permanente que proporcionan los medios de comunicación son parte de la globalización de la información. La globalización, vista desde esta perspectiva, apunta a una sociedad más informada, y por ende, con una mayor capacidad para responder y generar dinámicas que sirvan para forzar los cambios. Y dichos cambios, traducidos en fortalezas y oportunidades para todos los individuos, nos acercan a una sociedad más justa sin pensarla como una utopía, sino como una realidad creíble y alcanzable.

La inmediatez de la información también proporciona una ventana que propicia la interpretación relacionada con cada una de esas secuencias de actividades. La cual viene generalmente matizada de juicios y reflexiones que atienden mayormente al pensamiento cuadrado, cartesiano y fordista, que nublan las posibilidades del público de realizar una lectura más cercana, y poder alcanzar a esas subjetividades que generan el conflicto, y que lo conduzcan a comprender mejor

las diferencias e interactuar de forma crítica, pero con la intención de generar fuerzas equilibradoras del sistema en el que todos estamos inmersos.

El arte militante como proceso de comunicación

El presente siglo XXI es un mundo de complejidades en el que la incertidumbre es el elemento seguro y presente en la vida de los seres humanos. Los cambios surgidos en el contexto cultural, político y económico a nivel mundial, y en particular en el Sur global, dan cabida a paradigmas emergentes. Por lo tanto, las herramientas que sistemáticamente nos han enseñado, y que hasta ahora hemos utilizado, ya no se adaptan a las incertidumbres que conlleva un mundo complejo y globalizado. La realidad percibida a través de lo que se vive en la calle, en lo cotidiano, en la interacción diaria de las comunidades en el Sur global, nos permite reflexionar y comprender que es necesario crear nuevas herramientas para alcanzar nuestras metas como sociedad.

En esta diversidad de elementos complejos e incertidumbre, el arte en las comunidades viene retomando nuevas fuerzas y reencontrándose con la sociedad a través de prácticas artísticas desde las bases militantes en el seno de las

comunidades organizadas. El arte en el escenario político es un proceso que tiene entre sus líneas de acción el hacer público la denuncia, para lo que construye símbolos distintos - antihegemónicos-, y desde las subjetividades incentiva, propone y se hace eco de los movimientos sociales.

El arte militante como construcción del conocimiento debe estar relacionado con un proceso de sistematización, por lo que estaría sujeto a un objeto, un método y un lenguaje. Sin embargo, esta concepción es la que el paradigma positivista nos propone, en el que solo existiría un único método, el que nos señala que debemos interpretar la realidad de una sola forma y de acuerdo con las leyes del método científico. La propuesta del arte como conocimiento se alcanza al comprender que el arte militante es una red de relaciones que se producen en un entorno y situación particular de la historia.

El arte militante como concepto no es un constructo lineal; es un proceso de intercambio de mensajes y percepciones que sucede a través de una red interconectada en la que intervienen tres grandes escenarios vivos: el artista militante, la obra y el espectador, en una situación social y política particular (Figura 19). El arte militante es la confluencia de la creatividad de un artista sumada a su pensamiento y postura política, social y cultural. Por ende, podemos detenernos a interpretar esta

forma de expresión desde tres grandes puntos de vista.

En el primero se encuentra el creador, el artista, quien se identifica con los significados de una propuesta dentro de un movimiento social y desde esa postura construye y reconstruye un mensaje. La creación de la obra es subjetiva en sí misma, no obstante, está cimentada en el conocimiento de la práctica del arte, del fenómeno y de la disposición a generar un cambio a través de la percepción que su obra despierte en el espectador.

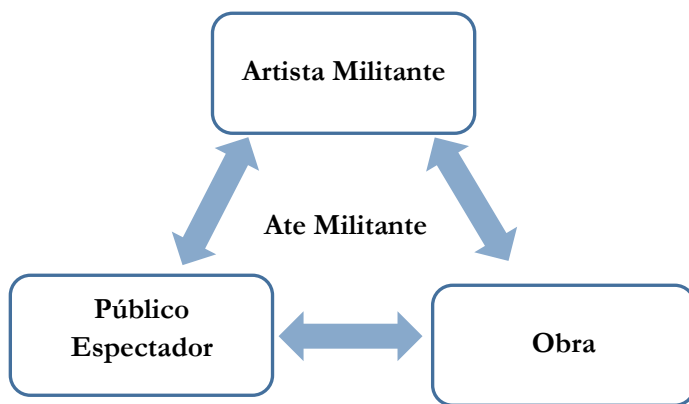


Figura 19. Registro fotográfico de grafiti en las redes

Para lograr ser creativo y construir conocimiento en el marco artístico, el autor de la obra, el bien llamado artista, fluye en un escenario de ideas, las cuales se concentran y dispersan de acuerdo con la interacción con el entorno. Así pues, el

artista se plantea un ejercicio cognitivo, en el que surgen las ideas para la comprensión del entorno. La obra interpretada de esta manera es la manifestación creativa del artista, su disposición a hacer público un mensaje a través de un lenguaje que pueda alcanzar a todos.

El tercer escenario corresponde al espectador, quien puede interactuar con la obra de tres maneras: contemplativa, interactiva y perceptiva. Pero en cualquiera de los tres casos, la percibe, conduciéndolo a la reflexión e interpretación de su propia experiencia estética. La obra del artista militante propone lecturas de diferente índole que confluyen hacia la creación de un modelo cognitivo, dado que el espectador observa, piensa y comprende lo que ve, y puede, de esta forma, construir un concepto del mensaje.

El arte militante propone relaciones no solo de la obra con el público, sino también del público con el artista, dada sus prácticas como integrante de una militancia que busca acercarse al público para que este logre comprender el verdadero mensaje que se encuentra en su obra. Podemos de esta forma aproximarnos a una concepción del arte militante como un proceso conformado por una red de interacción que atiende a una situación o realidad. En este sentido, para que exista arte militante, debe existir una militancia, una obra que

la representa y un espectador a quien está dirigido, los cuales atienden a las dinámicas de la realidad de un contexto social y político.

Te veo, te leo y te comprendo: el arte militante

Si lo defino, lo enmarco y establezco límites, por lo tanto, lo debo dejar libre y abierto a la interpretación.

Para comprender el arte militante, considero que, en primer lugar, se debe reflexionar sobre la concepción del arte. Por lo que es necesario aproximarnos a los teóricos tradicionales, modernos y contemporáneos, dado que lo que significaba arte en siglos pasados, hoy día no lo es. Al mismo tiempo, objetos que no podían entenderse como arte hoy ocupan un lugar de relevancia, incluso formando parte de colecciones en museos. Tal es el claro ejemplo de la obra vanguardista "La Fuente" firmada por R. Mutt del año 1917 (Figura 20), que fue presentada por Marcel Duchamp. Este afirmó que ese urinario fue seleccionado y adquirido por él y que, como tal, lo definía como una obra de arte, y que él como artista así lo reconocía.

El "Urinario" firmado por R. Mutt, conocido como un "readymade", es una imagen que se ha convertido en un referente temprano del movimiento artístico "dadá". Esta obra emblemática ejemplifica la esencia misma del arte encontrado,

donde un objeto común y mundano adquiere un nuevo significado dentro del contexto artístico. A través de la elección y presentación de este objeto cotidiano en un entorno artístico, se desafían las convenciones y los límites tradicionales de la expresión artística.



Figura 20. Urinario "readymade"²⁸

Al interpretar esta situación, nos acercamos a la percepción del artista y su sensibilidad ante un objeto creado con fines no artísticos, pero que fue presentado y aceptado como tal. Marcel Duchamp mantuvo una propuesta de obras elaboradas con

elementos diversos, que incluyeron fragmentos de revistas, elementos industriales, así como objetos cotidianos que llamó “ready-mades”. De esta forma, demostró que un objeto cotidiano en un escenario adecuado, como el caso de una galería o un museo, podía ser declarado arte y, a consecuencia de esto, ser aceptado por la sociedad como tal. Así ridiculizó la veneración pasiva y con limitada crítica de la sociedad burguesa de la época.

Las manifestaciones artísticas tienen componentes particulares que responden a los cambios de paradigma correspondientes a la época en la que se generaron. De esta manera, se basan en elementos universales, pero se adaptan a las particularidades del momento histórico, social, cultural y político en que surgen. La concepción actual del arte es el resultado de una matriz compleja que difiere de las manifestaciones simbólicas antiguas. Por esta razón, el artista en las organizaciones subalternas milita desde sus ideologías y subjetividades, y a través de su obra busca impulsar nuevas fuerzas que fomenten una sociedad diferente, en la que la realidad sea el respeto por las libertades y prácticas sociales en todo el territorio.

Mi definición de arte militante se basa en referentes más allá de los contemporáneos, sin pretender hacer un compendio

teórico profundo, sino más bien tratando de recrear una especie de esquema de los grandes pensadores clásicos, quienes dedicaron gran parte de su obra a la percepción de la estética en el pasado y, desde ahí, avanzaron a las posturas contemporáneas. Los autores clásicos más representativos son Platón, Aristóteles, Kant, Schiller y Hegel. Para Platón, el arte es apariencia, tal como se refiere en su obra "La República":

—No es difícil —contesté—, antes bien, puede practicarse diversamente y con rapidez, con máxima rapidez, si quieres tomar un espacio y darles vueltas a todos lados: en un momento harás el sol y todo lo que hay en el cielo; en un momento, la tierra; en un momento, a ti mismo y a los otros seres vivientes y muebles y plantas y todo lo demás de que hablábamos

—Sí —dijo—; en apariencias, pero no existentes en verdad.

Un ejemplo simple, pero no simplista, para comprender el arte como expresión de una realidad aparente es el siguiente: un espejo que gira refleja distintos aspectos de una escena, pero en sí mismos son apariencias, pues no representan una verdadera realidad. De esta forma, para Platón, el arte es el reflejo aparente de una realidad discreta.

En el caso de Aristóteles, filósofo que sometió a crítica las ideas de Platón, comprendió el arte como una imitación de la

naturaleza, traduciendo el principio “*téchne mimeítai phúsín*”, el cual permitió comprender durante siglos la mimesis aristotélica.

En una época en la que el arte no parece ser capaz de recuperar su vínculo con la experiencia vital humana, en la que la subjetividad sufre la amenaza de su disolución, en la que la visión instrumental de la técnica conduce a la destrucción de la naturaleza, la mimesis aristotélica se presenta como una referencia inevitable y una guía ante los desafíos presentes. (Suñol, 2012, p. 212)

Me alinee con este pensamiento de Suñol (2012) referido a su análisis del principio aristotélico, pues me resuena y me conduce a mirarlo dentro de las posibilidades necesarias para trascender al arte como concepción instrumental. Desde ahí, el individuo o el colectivo creador se resiste a la instrumentalización y a las limitaciones de la aplicación de técnicas y normas para crear, y de esta manera se permite ser libre para reflejar la realidad a través de sus creaciones en cualquiera de las diferentes prácticas artísticas. En este sentido, la creación con una estética militante y lectura social busca manifestar la realidad de las comunidades subalternas.

Con esto quiero decir que el joven de cualquier barrio o comunidad que se rebela y quiere demostrar su resistencia,

como militante de las bases políticas antihegemónicas, encuentra en la práctica de lo que le apasiona -la música, por ejemplo- un instrumento de resistencia. Asimismo, el canto, la plástica, el movimiento, el teatro e incluso el arte circense, con sus malabares, zanqueros, entre otros, todo esto atendiendo al reflejo de una realidad subalterna.

De acuerdo con la lectura e interpretación de las diferentes obras de historia del arte, pude identificar que muchos de los teóricos a los que se atiende desde la academia para aproximarse al arte tienen posturas bien diferenciadas. Y presentan la estética en relación con sus posiciones filosóficas, otros desde la historia y la crítica del arte, pero también desde otras áreas como el psicoanálisis de Sigmund Freud y desde la antropología de la mano de Lévi Strauss. Asimismo, no puedo dejar de lado la visión del arte haciendo parte de la práctica de la transformación social, en este caso son referentes obligados Marx, Engels, Mariátegui y Lunacharsky.

Así pues, existe una línea en la historia que enlaza la reflexión griega del arte con la concepción del arte desde la ilustración, lo que hace parte fundamental del juicio estético. En este sentido, Kant, en su obra *La Crítica del Juicio*, nos plantea el pensamiento que da apertura a la visión clásica del arte, el juicio del gusto.

Lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción 'universal'. Esta definición de lo bello puede deducirse de la anterior definición como objeto de la satisfacción, sin interés alguno. Pues cada cual tiene consciencia de que la satisfacción en lo bello se da en él sin interés alguno, y ello no puede juzgarlo nada más que diciendo que debe encerrar la base de la satisfacción para cualquier otro. (Kant, 1876, 46)

De acuerdo con Kant, el juicio estético está relacionado con la subjetividad, pero este fin subjetivo debe, a su vez, estar desvinculado del interés. Así pues, Kant distingue lo agradable, lo útil y lo bello, y postula lo bello como el efecto que se desprende de la realidad del objeto y no tiene intención. De acuerdo a la estética propuesta por Immanuel Kant, el arte es espontáneo y no representacionista y no tiene un fin.

Desde la filosofía kantiana, doy un gran salto histórico hasta nuestra época, no sin antes señalar que la definición de arte representa en sí misma una gran dificultad, dado que existen diversas definiciones surgidas durante las diferentes etapas de la historia del ser humano.

Yo atiendo a la concepción de arte dada por Tatarkiewicz²⁹, quien explica que el significado del arte puede referirse a un todo en general, pero también a lo particular. Pues nadie puede negar que existen diversas manifestaciones de arte, como

pintura, escultura, música, diseño, entre otras, que atienden a sus propias estéticas, lenguajes y formas, pero que en conjunto responden a un concepto generalizado de arte. Siguiendo a Tatarkiewicz (1997), este plantea seis ideas que nos ayudan a realizar una aproximación a la concepción del arte que puede dar respuestas a nuestra era globalizada y mediática.

1. “El rasgo distintivo del arte es que produce belleza” (p.56)
2. “El rasgo distintivo del arte es que representa, o reproduce, la realidad” (p.57)
3. “El rasgo distintivo del arte es la creación de formas” (p.57)
4. “El rasgo distintivo del arte es la expresión” (p.59)
5. “El rasgo distintivo del arte es que éste produce la experiencia estética” (p.59)
6. “El rasgo distintivo del arte es que produce un choque” (p.59)

El concepto de arte propuesto por Tatarkiewicz es la suma de las seis definiciones anteriores, es decir, que "el arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque" (Tatarkiewicz, 1997, p. 67).

El arte en nuestro mundo contemporáneo se concibe como aquel que se genera en nuestro presente, y responde a la cultura

de nuestra sociedad actual desde sus complejidades, como reflejo de las subjetividades de la etapa en la que se revela, pues esta manifestación es inherente al ser humano, y por ende, a su cultura.

El arte contemporáneo como movimiento artístico surge como respuesta al arte moderno, el cual terminó en los años sesenta del pasado siglo XX. No obstante, yo considero que la mejor aproximación a la definición del arte es que "el arte no solo adopta formas diferentes según las épocas, países y culturas; desempeña también funciones diferentes. Surge de motivos diferentes y satisface necesidades diferentes" (Tatarkiewicz, 1997, p. 63).

Aproximación al concepto de arte militante

Mi abordaje de la concepción del arte militante me permite comprenderlo, y así lo presento, como una creación artística no instrumental pública que en sí misma se hace objeto representativo de una realidad que se origina en las dinámicas sociales propias del territorio en el que el artista milita. De tal forma que no es estático, pues obedece a los cambios de la realidad de los movimientos sociales y a las necesidades que dicta el momento, por lo que también atiende a una temporalidad. El arte militante es vanguardista, pues se vincula

con la lucha y la resistencia que expresa un mensaje crítico, que no acepta las mordazas impuestas por la hegemonía.

En las comunidades, yo percibo que los artistas se hacen militantes y los militantes se hacen artistas, por ello prevalece en muchos casos el aprendizaje empírico, aunque esto no es restrictivo. Dado que muchos de estos jóvenes artistas estudian desde sus propuestas cómo atender a sus creaciones con mejores técnicas y usos de los recursos, generando conocimiento fundamentado en sus prácticas, así como elementos que, desde sus propias subjetividades, les sirvan para crear y lograr una mejor lectura de su práctica.

Por eso, considero que la música y el canto de resistencia atienden a las métricas, al tiempo y a las posibilidades de los instrumentos que aprenden a interpretar sin acudir a una institución, pues ¿quién mejor que la institución heredada de quienes aprenden “de oído” y se atreven a cantar en público y dar un mensaje? En este sentido, hago referencia al trabajo que realiza el colectivo artístico “Innata Disensión”, quienes se sumaron desde principios del siglo XXI en torno a actividades culturales y artísticas en espacios públicos del barrio El Mirador en Bello, Antioquia.

Estas acciones de apropiación del territorio para proponer los espacios públicos como territorios de paz. Este colectivo

atiende a la práctica de canto urbano, el Rap, movimiento que nació en los barrios de Nueva York como un estilo de música para resistir y luchar contra el sistema capitalista de ese país, con letras que reflejan la cotidiana lucha de los ciudadanos.

La letra de las canciones de la propuesta de “Innata Disensión” se divulga en “sus presentaciones, así como su canal de YouTube. El mensaje es claro, se presentan como un colectivo que resiste a la injusticia y promueve la unión entre todos los bellanitas para alcanzar una ciudad lejos de la violencia” (Jaramillo, 2021, p. 112). A continuación, la letra de la canción titulada “Resistencia y Unión”

Resistencia y Unión³⁰

Es la protesta y la propuesta juntas en esta ofensiva
Entre el sistema que apesta y que muestra disociativa
Nuestra lucha es respuesta, aunque cuesta esta
alternativa
Pero se respalda con actos con tinta letra y saliva
Donde escritos que a gritos son renglones
Se quejan somos entes cuyas diferentes mentes
Se despejan en relación a la opresión que el sistema
refleja
Resistir y escribir ha sido nuestra estrategia colectiva
Liberación para los barrios en penuria y falsa libertad
Avanzan por la centuria sangra la memoria herida por
la impunidad
Y qué es asesinada arquitectos de la verdad
Verseadores luchadores que vienen y van

Con el puño en alto talento innato como familia
guerrera del asfalto
Por amor al hip hop callejero amor al barrio entero
La materialista sollozante presente y los puntos
cardinales están tan distantes ante el arte definir en la
densa disensión de la gente migrante
Mentes vacías con narices empolvadas
Médico a la esquina y levantado a las patadas
Y aquí estamos nosotros bombardeando educación
Para transformar esta mierda no necesitamos balas de
comunidades
Entre heladeras caminando sus fronteras
Libres pensantes recorriendo estas tierras en la era de
la oscuridad
Hip Hop prende velas guiados por la ancestralidad
Raíces primero y tradición de los abuelos es la base y
el origen
Unidos caminando luchando contra la opresión
Es la escuela popular el futuro del hip hop
Dominación consumismo tácticas del gobierno
efectos del capital
Abren las puertas del averno el terrorismo es de
estado
Culpable es la humanidad por juzgar y meter preso a
aquel que exige libertad
Un batallón una familia una escuela información
Es un mismo pensamiento para formar una nación se
hace de corazón y utilizando la razón
Se necesita resistencia y trabajar con más unión
Verificaron las columnas sobre una estructura en
ruinas.
Se tuvieron como sirena con cadena con espinas
Rabia disensión activa máxima expresión verbal

La educación alternativa la unión y resistencia es
nuestra herencia unidos es la propuesta paz.

Asimismo, las artes plásticas encuentran en los murales los lienzos y en la pintura en aerosol el umbral de colores que el militante requiere para dar el mensaje. Es por ello que, desde mi reflexión como comunicador social, doy lectura a un grafiti muy poco elaborado, con trazos nada refinados, que no guardan relación con la estética académica, pero que transmiten el mensaje con carácter político. Se hace público y se utiliza un lenguaje visual, colores y espacios vinculados con la subjetividad colectiva, lo que constituye una práctica artística. Paralelamente, puedo leer un grafiti con un mensaje simbólico y una propuesta más estilizada, utilizando la técnica del estencil para dar cuenta de un mensaje político. En ambos casos, la manifestación artística se revela públicamente, no incita a la violencia sino a dar un mensaje para dar cuenta de una situación. No atiende al mercado (hegemonía, institucionalidad, estética idealista). Lo leo como arte militante.

La figura 21 presenta una propuesta política con un trasfondo social y artístico que emerge desde los colectivos artísticos y vecinos de las localidades La Candelaria³¹, en Colombia. Este mural, conocido como "no estamos pintados", representa la expresión tangible del compromiso de los

militantes y activistas del colectivo Pensamiento Acción y Movimiento frente a la desatención y la indiferencia del gobierno local hacia la juventud en dicho territorio. A través de su arte, estos jóvenes demandan el reconocimiento de su derecho fundamental a vivir dignamente en su propio entorno (Semanariovoz, 2022).



Figura 21. Grafiti “no estamos pintados”³². Foto: Colectivo Pensamiento Acción y Movimiento PAM

El mensaje transmitido por este mural es innegablemente político y se manifiesta como una práctica artística de carácter público. Mediante una estética subjetiva colectiva, esta expresión visual busca comunicar de manera efectiva la resistencia pacífica de la juventud y su exigencia de respuestas.

El lenguaje y los símbolos visuales empleados en la composición del mural adquieren un significado profundo y trascendente en su narrativa. En el contexto de la lucha por los derechos y la justicia social, el arte se convierte en un poderoso medio de expresión y movilización. El mural en cuestión no solo es un acto de protesta visual, sino también un llamado a la reflexión colectiva y a la toma de conciencia. A través de su presencia en el espacio público, este arte militante logra trascender las barreras y llegar a un amplio espectro de personas, generando empatía y solidaridad con las demandas planteadas.

La propuesta política representada en la figura 20 nos muestra cómo el arte puede convertirse en una herramienta de resistencia y transformación social. Desde una perspectiva académica, este mural nos invita a reflexionar sobre el poder del arte como medio de comunicación política y su capacidad para visibilizar y movilizar las demandas de los colectivos subalternos. A través de la combinación de estética, narrativa y simbología, esta expresión artística pública nos recuerda que la juventud tiene voz y está dispuesta a hacerse escuchar en la búsqueda de un cambio social y una sociedad más justa.

En la figura 22 se presenta una imagen impactante que evoca una profunda reflexión. Una figura femenina abraza una bomba en plena caída, sugiriendo un gesto de intento por

detener su poder destructivo. La expresión facial de la figura, en apariencia una sonrisa, revela una ironía subyacente ante las consecuencias que conlleva el despliegue de un arma de tal magnitud.



Figura. 22. Plantilla realizada por Banksy³³

Destaca un elemento simbólico en la imagen: un corazón en tono rojo. Esta representación despierta diversas posibilidades interpretativas, siendo el vínculo con las emociones y la sangre la primera impresión que se percibe.

La imagen en su conjunto nos invita a adentrarnos en un análisis más profundo de las tensiones presentes en la escena. La figura femenina, símbolo de la vulnerabilidad y la humanidad, contrasta con el objeto de destrucción que abraza. Esta yuxtaposición plantea interrogantes sobre el rol de la mujer en los conflictos armados, la violencia inherente al poderío bélico y las implicaciones emocionales que acompañan a estos eventos.

Asimismo, el corazón en tono rojo, además de su asociación con las emociones, puede ser interpretado como un llamado a reflexionar sobre las motivaciones y las consecuencias de la violencia: ¿Qué fuerzas impulsan a la humanidad a crear armas destructivas? ¿Cuál es el costo emocional y humano de tales acciones? Ante estas interrogantes, se nos insta a cuestionar la complejidad inherente a la naturaleza humana y a buscar alternativas que fomenten la paz y el entendimiento.

El corazón rojo, como símbolo central en la imagen, desafía nuestra percepción convencional de este órgano, trascendiendo su mera representación anatómica para adquirir

un significado más profundo y reflexivo. Nos confronta con la necesidad de explorar y comprender las raíces y las consecuencias de la violencia, y a su vez, nos motiva a buscar vías de transformación.

Desde una perspectiva académica, esta representación visual nos lleva a reflexionar sobre la relación intrínseca entre el arte y la sociedad, y cómo el lenguaje visual puede transmitir mensajes sutiles pero impactantes. Nos desafía a adentrarnos en los aspectos más profundos de nuestra condición humana y a asumir un compromiso individual y colectivo para buscar soluciones que trasciendan la violencia y promuevan valores de compasión, empatía y diálogo.

En definitiva, la imagen nos confronta con la dicotomía entre la fragilidad de la vida y el poder devastador de la guerra. Nos insta a reflexionar sobre la responsabilidad individual y colectiva en la promoción de una sociedad en la que la violencia ceda paso a la comprensión y la solidaridad. A través de su simbolismo visual y su carga emotiva, esta imagen nos incita a cuestionar los cimientos de nuestra existencia y a buscar caminos hacia un futuro más humano y pacífico.

4. Caminando en la estética del arte militante

La construcción propia de la obra nos señala el camino, convertido en la expresión de un arte para el pueblo y desde el pueblo. Que se abre caminos con pies calzados con el zapato del otro

Para caminar hacia la estética del arte en su acción como medio para transmitir un mensaje político, como paso previo, nos damos un paseo por el contexto histórico de la estética clásica. Para tratar de alcanzar a distinguir en este horizonte del arte contemporáneo que milita, la posibilidad de estéticas propias o que atienden a las concepciones de filosofía clásica, pero con tintes con pretensiones de nuevo.

Baumgarten fue el primero que hizo referencia a la *Aesthetica*, definiéndolo como “la ciencia del conocimiento sensitivo”³⁴. En estos términos, Baumgarten nos presenta la búsqueda de una ciencia que representa la perfección no del objeto, sino del conocimiento mismo. De esta manera, inicia un camino interpretativo del racionalismo que finaliza en la tercera crítica de Kant, la libertad de juego de las facultades del conocimiento. Entonces, ¿cómo respondemos a la pregunta: cuál es el objeto de la estética?

La estética es sensitiva, es decir, que su objeto se percibe. La estética idealista tomaba el arte como un medio para la

expresión del individuo, desde su memoria experiencial o la emoción. No obstante, el mundo contemporáneo se fundamenta en una cultura pública y mediática, en la que existen posibilidades para la comunicación desde las subjetividades, lo cual incluye al arte.

Siguiendo a Max Weber, en la actualidad como reflejo de la dinámica social, la reflexión estética pasa al mundo de lo humano desde donde se busca reinterpretar la transformación social y política, a través de una formulación política no convencional.

El arte ha evolucionado desde las vanguardias artísticas hacia un conjunto de movimientos y prácticas de experimentación estética que trascienden la idea clásica de representación. De esta manera, nos encontramos con una creación artística que propone formas y relaciones estéticas que son, al mismo tiempo, políticas y que cuestionan los sentidos y la realidad. Asimismo, las acciones artísticas contemporáneas sustituyen la noción de obra ya no como un objeto o producto representativo, sino que lo proponen como un signo, diluyendo el objeto en una experiencia estética que despierta nuevos significados de la forma. Estas prácticas contemporáneas anulan la diferencia conceptual entre realidad y representación. La distancia entre el objeto que se representa

y su imagen se difumina, por lo que se sobrepasa toda oportunidad de idea de representación.

El arte vinculado con la resistencia en el ámbito de la política, cuya base es la lectura social, tal y como he venido refiriendo, ha sido abordado como arte de denuncia o arte político. En opinión del pintor español Rafael Canogar, el arte político es una de las posibles consecuencias surgidas de un fenómeno social considerado conflictivo, en el que existen fuerzas que rechazan la violencia que puede estar vinculada con ese tipo de imposición ideológica. "Son manifestaciones artísticas que nacen y quieren representar a la parte dominada. Un arte donde el protagonista, al contrario del héroe histórico o del líder glorificado de los regímenes totalitarios, son las víctimas anónimas que sufren la opresión" (Canogar, 2014, p. 30). Canogar también afirma que "todo arte libre, renovador e investigador, todo arte que quiere hacerte reflexionar sobre la realidad, tiene en su raíz un carácter político y pedagógico. Político, sí, pero no político-militante" (p.28).

Coincido en parte con esta concepción del arte político, en cuanto a la relación que tiene el arte militante con los movimientos sociales y la representación artística de un mensaje para mostrar el lado del oprimido, a quien atiende en su militancia. No obstante lo anterior, discrepo en su acepción

de que no puede considerarse como político-militante, pues esto implicaría que no existe un arte militante.

El arte militante existe y se pronuncia a través de manifestaciones artísticas que, si bien son denominadas informales, en particular por parte de los artistas de la academia, considero que no por esto deben ser desdeñadas, en particular porque son una forma de comunicación. El hombre, en su proceso de comunicación, establece símbolos para codificar el mensaje, el cual generalmente atiende al contexto en el que se propone. De tal forma, puede ser considerado informal, coloquial, estilizado, académico, científico, etc. Análogamente, las manifestaciones artísticas de resistencia con evidente connotación política que nacen en el seno de las comunidades, de la mano de jóvenes empíricos, tienen sus propias formas de expresarse que están lejos de la academia. Esto se debe a que no cumplen con los parámetros elitistas del arte, pero de cualquier forma transmiten un mensaje que milita en los movimientos de las comunidades en las que participan.

En este escenario, surgen las representaciones simbólicas en las creaciones de las organizaciones artísticas que militan en los movimientos sociales que nacen en las comunidades subalternas. De esta forma, se puede dar una mirada y comprender la estética del arte militante como la relación

sensible que se establece entre las propuestas del mensaje que forma parte de la propuesta creativa, desde una lectura social, ya sea desde la militancia política o de producción subjetiva, cuyo fin último es generar fuerzas que resistan a la opresión sistemática.

En Chile, en el año 2019, se llevó a cabo una manifestación colectiva donde participaron activamente los habitantes de una comunidad, el Complejo Habitacional Salvador y Ampliación Ñuñoa, promovida por la artista Viviana Schneider (El Mostrador, 2019). La manifestación artística consistió en pintar aproximadamente doscientos balones con ojos rojos, simulando sangre, como respuesta a los hechos de violencia policial durante manifestaciones públicas. En estas, un ciudadano perdió la vista y casi doscientos ciudadanos más resultaron heridos en los ojos, de ahí la representatividad de la cantidad de pelotas.

En la imagen se interpreta la intervención del espacio desde una estética propia que atiende a la subjetividad y se relaciona con el mensaje político (Figura 23) Los balones fueron pintados por los miembros de la comunidad, sin intervención de artistas profesionales. El mensaje de la intervención fue: ¿Cuántos ojos faltan para que se abran los tuyos?



Figura 23. Intervención del espacio público con manifestación artística de una comunidad organizada motivado a la violencia policial³⁵

El discurso así propuesto es una postura política por parte de una colectividad en relación con un suceso que afectó a miembros de su comunidad. El mensaje político fue dado por una intervención artística del espacio público con una cantidad de balones que debieron ser retirados por la municipalidad. Este es un caso ejemplar de consolidación de un discurso político desde la estética como un gesto militante, como un

mismo principio, en un mismo modo de conocimiento. De esta manera, la creación artística se relaciona con la política convergiendo en una forma de conocimiento y de reconocimiento estético de la realidad.

Creación artística militante

La interpretación de la creación del artista como militante es una situación polémica, dado que existen distintas posiciones que, en general, se contraponen. Por lo tanto, toda aproximación a su comprensión forma parte de una dinámica dialógica que, considero, debe finalmente atender a un equilibrio entre todas las partes: artistas militantes, artistas desde la academia, instituciones (políticas, universidad), comunidades subalternas y la sociedad en general. De tal manera que estemos proponiendo una sinergia que facilite la construcción de alternativas para entender esas creaciones cuyo fundamento es la militancia y que, por tal razón, requieren ser En Colombia, en los años 80, en el caso de grupos armados, se utilizaban murales como una forma de advertir a los habitantes en los barrios de la periferia de la comuna 13 en Medellín, Antioquia.

En los 90, los colectivos motivados utilizaron el grafiti y hicieron lo propio, apropiándose de los murales en los barrios

las Independencia I y II, en los que los mensajes eran para promover la paz, lo que se dio a conocer como un proceso de transformación social a través del arte, siendo el origen de lo que actualmente se conoce como corredor turístico de la comuna 13 o “grafitour”. También se reconocen barrios subalternos en los que colectivos artísticos locales intervienen los espacios a través del grafiti, para embellecer la localidad, invitando a visitantes locales y nacionales a visitar el barrio para promoverlos como territorios de paz. Estas situaciones demuestran que las manifestaciones artísticas denotan militancia política y militancia desde las subjetividades. La creación artística vinculada con la militancia política implica que los artistas proyectan mensajes que denotan una posición ideológica sustentada en una tendencia política. Generalmente, estas militancias son antihegemónicas, dado que buscan la transformación social.

Por otra parte, si proponemos la creación artística militante desde la producción de subjetividades, estaríamos frente a la posibilidad de hacer una lectura de manifestaciones representativas de la subjetividad colectiva, de sus prácticas y desde su visión de la realidad. La subjetividad individual se refiere a lo que es propio del sujeto, es decir, que “implica un arreglo particular de la pulsión, la fantasía, de la relación de

objeto y del discurso del otro, en la realidad psíquica del sujeto” (Pedranzani y otros, 2013, p.2). Por lo tanto, lo subjetivo depende del artista, pues solo tiene valor para él. Pero cuando nos referimos a los colectivos, la subjetividad colectiva se refiere a las representaciones sociales, a los imaginarios y todos los escenarios que forman parte de la dinámica compartida que genera un lazo social, conformándose como una forma representativa de esa realidad.

El Grafiti como una manifestación militante es una lectura en diferentes sectores de Colombia. En efecto, en la Comuna 13, motivado por su localización geográfica, los habitantes de la comunidad sufrieron violencia sistemática por los actores armados al margen de la ley, convirtiéndose en un corredor para el tráfico de drogas y armas. Por tal razón, se produjeron operaciones de pacificación a principios del año 2000, cobrando vidas civiles y militares, homicidios, desapariciones, detenciones arbitrarias. Los jóvenes comenzaron a pintar con grafiti las paredes bañadas en sangre y llenas de perforaciones de balas; de esa forma, se alcanzó a desarrollar la exposición abierta de grafitis (grafitour).

Estos murales representan momentos o personas que trascendieron en la historia de la comuna (Figura 24³⁶). En la imagen de la entrada de la Comuna 13 se puede leer "Vida" y

"Comunidad en Resistencia". El término "vida" se destaca en color blanco como parte central de un círculo conformado por símbolos representativos de hojas y flores. Este es un mensaje que el colectivo propone como una bienvenida tanto para locales como para visitantes.



Figura 24. Graffiti a la entrada de la Comuna 13, Medellín, Colombia³⁷

El mensaje puede interpretarse como la declaración de un territorio que quiere mantener la paz (color blanco de las letras), ya que se busca mantener un escenario que no implique actos de violencia de propios ni de parte de las autoridades

policiales, para mantener la sana convivencia y por ende, la vida de sus pobladores. Además, representa una comunidad unida, dada la simbología del círculo, aunque están abiertos a la dinámica social pacífica, como se refleja en los colores verdes de las plantas dentro del círculo, recordando que la naturaleza es tranquilidad, armonía y también fuerza.

En el mural destaca la simbología vinculada con la iconografía ancestral étnica, lo que revela la identidad colectiva de los pobladores en relación con la fuerza de los primeros pobladores de estas zonas, indígenas que resistieron en su momento ante las fuerzas de la colonización. Esta manifestación artística presenta un mensaje político leído desde la dinámica de la sociedad a la cual atiende, la Comuna 13.

En el caso de la frase "Comunidad en Resistencia", se interpreta un mensaje político, lo cual está a la vista de todos, como recordatorio a locales y como un manifiesto a los visitantes. Los pobladores de la Comuna 13 de Medellín se declaran en un estado permanente de resistencia y para ello utilizan la práctica artística, en la que participan todos los miembros de la comunidad, artistas o no, pero que comparten las mismas necesidades y atienden a una ideología que milita, pues se resiste al control de la hegemonía.

En América del Sur, hay casos de militancia como producción de subjetividades. Esta lectura la pude identificar en el caso de Uruguay, país donde el arte callejero se asoció principalmente a la promoción de mensajes para pedir reivindicaciones políticas, y también se vincula a los procesos relacionados con el fútbol. En tal caso, diversas manifestaciones se despliegan por el país, en particular en Montevideo -la capital-, asociadas a militantes políticos y a las hinchadas de fútbol, mayoritariamente a las de Nacional y Peñarol (Figura 25).



Figura 25. Graffiti realizado por hinchas de Nacional, en Montevideo³⁸.

La imagen anterior presenta una estética que se aleja de los estándares clásicos del arte, y en cambio, utiliza símbolos y

elementos propios de la cultura popular. Esta técnica de apropiación de la iconografía popular es común en el arte contemporáneo, especialmente en movimientos como el pop art y el arte urbano.

En la figura 24, se observa la simbología de un estandarte o escudo con las siglas C.N. de F, que son las siglas del Club Nacional de Football, institución deportiva fundada el 14 de mayo de 1899 en Montevideo. El uso de esta simbología del Club Nacional de Football sugiere una identificación con la institución deportiva, convirtiéndose en una muestra de militancia y pertenencia.

La presencia de hojas de cannabis, por otro lado, puede ser interpretada de diversas maneras, dependiendo del contexto cultural y social en el que se encuentre el espectador. En cualquier caso, la imagen plantea la idea de que la militancia no se limita exclusivamente a la política o a los movimientos sociales, sino que puede tener lugar en diversos ámbitos, como el deporte.

La utilización de una estética que se aleja de la formalidad del arte tradicional también puede interpretarse como un llamado a la democratización del arte y a la inclusión de formas de expresión diversas y accesibles a todo público.

Reconocer el arte militante

Yo milito en las calles, en las paredes desnudas, en las brechas llenas de polvo. Acompaño y me acompañan, no estoy solo. Yo declaro a viva voz nuestro manifiesto, escribo, canto y bailo, me hago presente y enarboló la bandera de los invisibles, para dar cuenta de la identidad que nos une y nos conduce.

La conexión del público con el mensaje se logra gracias a que el artista militante crea una obra para que esta proponga sus propios símbolos y lógicas para su lectura. La imagen simple, los colores fuertes y las formas cotidianas forman parte de estas expresiones o manifestaciones. De tal forma que el público no necesita remitirse a ningún referente o conocimiento especializado para dar lectura del mensaje. En este sentido, la libertad con la que estos artistas usan materiales, colores y narrativas es muy utilizada para enjuiciarlos y poner en entredicho su ética relacionada con la dignidad de aquellos que son representados en sus obras.

El paradigma vanguardista vinculado con este movimiento artístico da cuenta de una ruptura con formas preconcebidas, por lo que el artista se siente libre de utilizar elementos que no están enmarcados en sistemas clásicos para cada una de las vertientes. Así se crean nuevas formas para que luego se las

identifique y caracterice. En este caso, si están huyendo de los estereotipos, ¿por qué crear uno nuevo para enmarcarse? Si al romper un patrón, luego se toman las piezas para incorporarlas y armar la propuesta como un rompecabezas, se termina presentando un mensaje que resulta ser sistemático, dado que en esencia sigue el mismo orden atendiendo a las fuerzas de estas mismas piezas.

En el mundo global contemporáneo, la política se presenta desde una estética que se asocia a la representatividad. Esto significa que se vincula con símbolos que representan ideas que buscan organizar la sociedad teniendo como centro alguna tendencia o forma ideológica particular.

El arte militante es un arte público, por lo que tiene ciertas características que nos permiten identificarlo. En primer lugar, este tiene una clara connotación social, está intencionado para ser presentado en la calle, es de carácter colectivo, se puede interpretar como situacional, por ende, está vinculado con una situación en particular, y está creado bajo una connotación política.

El arte militante tiene un nexo irrompible con sus creadores, quienes, además de ejecutar la obra como activistas, también son militantes y atienden a su compromiso político y trabajan en consecuencia a sus principios ideológicos.

En este sentido, el artista militante es un artista y militante que considera que la manifestación artística de la que hace su pasión es una herramienta de acción política que apuesta al trabajo colectivo en la búsqueda de acercar su obra a los sectores populares. El artista militante es, en efecto, una persona que además de ser poeta, pintor, músico, bailarín, entre otras formas de manifestación del arte, también comparte ideales de orden político y social y milita o forma parte de algún movimiento que busca manifestar una resistencia a las fuerzas hegemónicas.

Lo anterior significa que, a través del arte, el militante busca comunicar un mensaje desde una estética propia, es decir, que se abre a todas las posibilidades que desde su proceso formativo el artista desarrolla sus prácticas. El artista que es militante expresa sus ideas a través de sus obras, de tal forma que un muralista crea a través de escenas en los muros la expresión de un mensaje y lo hace público, dirigido al pueblo sin ningún tipo de distinción.

La estética militante se hace presente cuando la manifestación artística se convierte en un hecho político. El oprimido se libera a través de sus propios medios y lógicas, ya que de otra forma estaría utilizando los métodos de opresión para liberarse.

El arte de la resistencia propone representaciones que pueden ser percibidas e interpretadas de manera diferente por el público, ya que proyectan mensajes y símbolos que exploran ideas que resisten a las fuerzas opresoras. Estos mensajes se entrelazan con lo conocido y lo desconocido y pueden hacer uso tanto de la estética clásica, considerada como lo bello, como de la vanguardista, que también puede ser leída desde la complejidad.

El arte militante es un proceso integrador, multidimensional y diverso. Sus principios se sustentan en los valores del ser humano como sujeto social que necesita ser atendido, pero también de atender, ya que no se limita a la demanda, sino que se activa y milita en las ideas y en la construcción que transforma. Un artista que construye un mensaje político lo hace de forma activa, no se detiene en la pasividad de la contemplación de la obra en sí, sino que la hace dinámica, por lo que es posible que utilice símbolos que transforma para que adquieran otro significado al contextualizarlos.

Las manifestaciones artísticas militantes abren espacios para reconocer verdades a partir de símbolos, expresiones gráficas, musicales y de todo orden que son una reconstrucción de la historia social y política. Los elementos que constituyen el arte militante en sus distintas expresiones (visuales, corporales,

musicales, entre otras) dejan huellas que generan preguntas, para que sean respondidas por los ciudadanos y por el pueblo. Es así como este arte viene a recordarnos la importancia de la lucha como colectivos y su trascendencia a lo personal, para la generación de cambios en el presente y un futuro distinto, en el que se tienda a mayores libertades y menos a la pobreza sistemática de las comunidades subalternas.

El arte militante es un proceso dialéctico, en tanto que impulsa los movimientos sociales y, a su vez, es impulsado por estos. Desde esta perspectiva, el artista detrás de cada obra se sumerge en los esfuerzos de un colectivo y propone un lenguaje simbólico para denunciar los hechos que giran en torno al conflicto. De esta manera, establecen un canal de comunicación entre las demandas y el pueblo, a quienes, como espectadores, solicitan su apoyo para fortalecer, desde su cotidianidad, la resistencia.

5. Principios del arte militante como forma de expresión de la comunidad en rebeldía

El acercarnos a la experiencia del arte militante desde el pensamiento complejo necesario para reinterpretar los movimientos sociales del presente siglo XXI requiere tomar en cuenta los principios que sustentan esa complejidad, y de tal

forma comprender las posibilidades en la creación enmarcada en el pensamiento socio-político. De esta forma, tomo como referencia los planteamientos de Edgar Morin, quien en su trabajo nos obsequia tres principios: a) el principio dialógico, b) el principio de la recursividad organizacional y c) el principio hologramático.

En el primer principio del pensamiento complejo, el dialógico, se formula como la posibilidad de lograr un equilibrio entre las dualidades que pueden surgir desde la unidad. Tal y como el hombre es lógico, también lo es creativo, por lo que se requiere de un diálogo entre ambas lógicas de interpretación para dar lectura a la dimensión que, como ser individual, puede proponer ante su entorno. De tal forma que la dialógica nos ayuda a relacionar lo que antagoniza, pero que al mismo tiempo se complementa.

Ya he planteado que la dialéctica como forma dialógica es el fundamento para establecer una comunicación en la que se le da importancia a todos los participantes que antagonizan, y que desde la crítica reflexiva podemos construir soluciones que nos ayuden a transformar y cambiar los viejos paradigmas hegemónicos, hacia una apertura de la conciencia social que, desde las prácticas de las bases, nos conduzca a mejores logros. Cuando nos preguntamos qué relación o cómo puede primar

la dialéctica como principio orientador del arte militante, podemos señalar con certeza que existe un diálogo que se establece entre el público y la manifestación artística.

Esta comunicación se fundamenta en la percepción de quien lo recibe, tomando en cuenta que cada individuo tiene la autonomía de percibir e interpretar el mensaje desde su propia cosmovisión, entendida esta como su forma personal de ver, comprender y sentir el mundo y su realidad. De esta manera, el artista atiende al principio de lo dialógico en su obra, pues de cualquier manera que esta sea creada, busca establecer esa conexión y hacer complementario lo antagónico.

El principio de la recursividad organizacional nos lleva a la comprensión de lo que somos como sujetos sociales que nos sumamos a una cultura, sin perder nuestra individualidad. La recursividad significa que el elemento que es productor también es producido en sí mismo. En la sociedad, este principio de recursividad organizacional implica que el individuo es la fuente y generador de la dinámica social, pero al mismo tiempo es impulsado por estas fuerzas que lo conducen y lo transforman, haciéndolo un miembro activo en un ciclo permanente de interacción. "Si no existiera la sociedad y su cultura, un lenguaje, un saber adquirido, no seríamos individuos humanos" (Morin, 1990, p.107), una acertada

expresión. Los seres humanos somos sociales por naturaleza, nos agrupamos, interactuamos, y para lograr esa interacción requerimos de un lenguaje, y nos hacemos parte del colectivo a través de las relaciones que se generan en el espacio cultural.

El joven inquieto y rebelde se identifica como parte del colectivo y por la dinámica de éste, se siente impulsado a manifestarse. Por lo tanto, se apropia del mensaje y lo expresa a través de lo que concibe como su arte. Puede manifestarlo a través del canto militante, de la plástica, del teatro itinerante, en la toma de las calles a través del baile en las concentraciones públicas, entre muchas otras maneras que se enmarcan en el arte emergente. Se organizan como colectivo, hay una ignición en el movimiento que se explora y se reproduce. Se amplifica hasta lograr una mayor fuerza, la cual se espera que regrese transformada al colectivo.

El principio holográfico es tan complejo como lo es la biología y lo social de los seres humanos. Éste representa el todo como una partícula, pero en sí mismo lo es todo. "No solamente la parte está en el todo, sino que el todo está en la parte" (Morin, 1990, p. 107). Morin señala que todos somos partes de un todo, pero que como individuos atendemos a esa unidad. Los saberes y las prácticas sociales nos mantienen unidos a una identidad colectiva, pero es como individuos que

generamos los conocimientos emergentes. Éstos surgen transformados y renovados para alimentar al colectivo, quien a su vez los reinterpreta, los asume y los retorna a su centro.

El joven artista militante es parte del colectivo y de las ideas del movimiento, y las refleja en su obra creativa en la que se proyecta como individuo y al mismo tiempo como una imagen representativa del colectivo, de sus prácticas y posturas políticas. Entonces, es posible comprender esta expresión activa que milita en el hecho de que somos imágenes únicas e individuales de un todo (Figura 26).

La figura 26 muestra una interesante dinámica entre el individuo y el colectivo dentro del contexto del arte militante. En ella, se puede apreciar cómo el joven artista no solo representa su propia identidad y singularidad, sino que también se convierte en una imagen simbólica del colectivo al que pertenece.

Esta dualidad entre lo individual y lo colectivo es un aspecto fundamental en el arte militante, ya que refleja la interacción entre la voz individual y la búsqueda de objetivos comunes. El artista se convierte en un portavoz de las ideas y posturas políticas del movimiento al que pertenece, y su obra creativa se convierte en un vehículo para transmitir mensajes y generar conciencia.

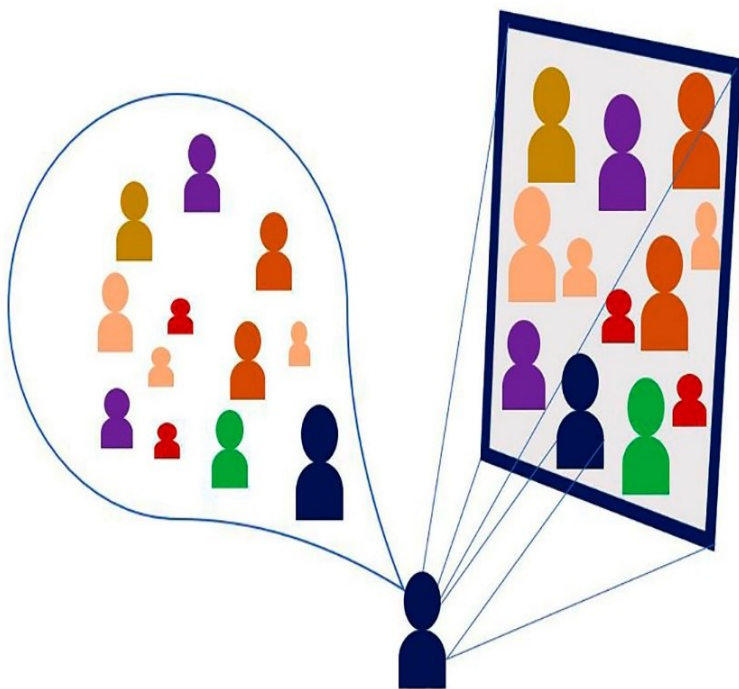


Figura 26. El artista militante se refleja y proyecta en su creación artística

La imagen individual del artista dentro del colectivo también nos invita a reflexionar sobre la importancia de la diversidad y la multiplicidad de voces dentro de un movimiento. Cada individuo aporta su perspectiva única y su experiencia personal, enriqueciendo así la visión colectiva y ampliando las posibilidades de transformación social. Pudiera decirse que el arte militante es una expresión colectiva en la

que se fusionan las identidades individuales para formar un todo unificado. Es a través de esta interacción entre lo individual y lo colectivo que se logra generar un impacto significativo y promover cambios en la sociedad.

Las expresiones relacionadas con el arte se convierten en una gota que contiene toda la sal del mar, o en la hoja que representa una planta en particular, cuyo color, olor y composición son característicos y representan a esa unidad. De tal forma que un grupo de jóvenes con instrumentos elaborados con material de desecho que percuten y generan sonidos acompasados para acompañar el canto, el cual denuncia y narra sus actividades o necesidades desde sus individualidades, se organizan para representar a un colectivo.

Siguiendo el ejemplo anterior, si se excluye la narrativa del canto y nos centramos en el mensaje musical, estos jóvenes empíricos que, sin ser conocedores de las métricas, de la teoría y solfeo, hacen música que se convierte en un impulso y una motivación propia y para los demás, y que son el medio de expresar un mensaje. Esta es la representación holográfica de un colectivo resiliente, que se expresa con lo que dispone. Ellos representan esa comunidad que denuncia la falta de atención al sector que crea y cree en la música como una forma de expresión.

Las manifestaciones artísticas protagonizadas por niños y adolescentes del continente africano han adquirido una amplia difusión mediática, capturando la atención del público a través de la expresión de sus cuerpos notoriamente desnutridos pero llenos de energía. Estos jóvenes transmiten una impresionante vitalidad al danzar y cantar al ritmo de envases plásticos y metálicos, creando sonidos y cadencias propias de su cultura. Su rostro, cubierto de tierra, nos contagia su sonrisa mientras se expresan artísticamente, utilizando el arte como medio para comunicar una profunda necesidad de cambios en las políticas de sus países y en las organizaciones internacionales, y como una forma de hacerse visibles en una sociedad que suele ignorar sus voces.

Cuando nos referimos al concepto de "Sur global", trascendemos las fronteras de Latinoamérica, ya que este término abarca también a las comunidades subalternas presentes en otras regiones del mundo, como los niños africanos mencionados anteriormente. Estos jóvenes han encontrado en el arte una poderosa herramienta para expresar sus deseos de transformación social y para reclamar su lugar en la agenda global. A través de sus manifestaciones artísticas, se hacen visibles, rompiendo con la invisibilidad impuesta por un sistema que marginaliza y excluye a los grupos más vulnerables.

Es importante destacar que el conocimiento y la comprensión de la realidad se enriquecen a partir de la construcción conjunta de diferentes perspectivas. En este contexto, cada artista militante aporta su propia voz y expresión artística, contribuyendo al movimiento social y formando parte de una compleja célula de cambio. Desde cada una de estas expresiones individuales, se genera un tejido social que impulsa transformaciones significativas en la búsqueda de una sociedad más justa y equitativa.

CAPÍTULO 3

COLOMBIA: ARTE MILITANTE Y EXPRESIÓN

La resignificación del arte desde la mirada profunda de aquellos que, con su acción creativa en colectivo, aspiran a transformar una cotidianidad melancólica y sumisa en libertaria.

1. Reflexiones del Capítulo

Los jóvenes militantes a través de sus manifestaciones artísticas podría compararse con una gota en un gran océano de complejidades, que al vincularse y organizarse están generando ondas que se proyectan desde lo local hacia lo nacional, conscientes de vivir en un mundo globalizado.

La historia contemporánea de Colombia converge en diversos momentos de violencia, cuyas consecuencias han sido heredadas por las nuevas generaciones. En las comunidades populares de los diferentes departamentos que conforman este gran y hermoso país, los jóvenes disienten de esta cultura de violencia.

En estas comunidades subalternas, vienen creciendo desde mediados del pasado siglo prácticas artísticas vinculadas con la militancia como una fuerza de resistencia transformadora de

ese legado, para lograr los cambios que la sociedad colombiana necesita y pide a gritos.

En Colombia, así como en toda Latinoamérica, la violencia ha sido el denominador común. Las fuerzas dominadoras imperantes tejen sus hilos para mantener controlado a un pueblo que ha madurado y que ya no está dispuesto a seguir tolerando las diferentes formas utilizadas por los gobiernos, o más bien podríamos decir desgobiernos, de violencia y opresión.

El país posconflicto de este siglo XXI está matizado con fuertes cromas de violencia cultural. En este sentido, al revisar los objetivos e ideologías de los grupos armados artífices de esa herencia, nos encontramos con pensamientos libertarios cuyas acciones violentas fueron validadas por las comunidades que, en ese momento, las identificaron como la respuesta más pronta ante sus necesidades, alejadas cada vez más de un Estado sin la capacidad de responder efectivamente.

No obstante partir de ideologías socialistas cuya pretensión era devolver un estado de equidad y de oportunidades para todos los ciudadanos, los procesos y las prácticas dieron como resultado la validación de la violencia, lo que condujo a más sufrimiento, agudización de las prácticas delictivas, desplazamientos forzados, y una gran cantidad de pérdidas en

vidas humanas. La capacidad de comprender un fenómeno que parte de un problema vinculado con la cultura de la violencia preocupa a muchos, pero desde mi perspectiva es poco estudiada, sobre todo cuando la posibilidad de respuesta parece ambigua.

Más aún, si a este proceso de reflexión se le añade como ingredientes principales el arte militante, esto significa que se abre un compás para alcanzar el cambio en las ciudades y pueblos desde espacios no tradicionales. Por ende, lejos quedan los espacios tradicionales vinculados con las representaciones artísticas, tales como los teatros y museos, y se abre la calle sin telones de fondo ni luces especiales a los "colectivos culturales que desde hace ya casi una década vienen encendiendo el fuego de una lucha reivindicativa a través de la denuncia, buscando además representatividad en el ámbito político" (Jaramillo Quintero, 2021, p.13).

En este apartado, presento mi reflexión sobre las formas de expresión del arte militante como procesos organizados que atienden a las necesidades de las comunidades subalternas, desde el centro de las ciudades hacia las periferias en Colombia. Estos procesos obedecen a sus propias estéticas y hacen públicos sus mensajes rebeldes y vanguardistas que se vinculan con las eventualidades propias de las comunidades subalternas.

Los símbolos y narrativas de las diferentes manifestaciones artísticas militantes como vanguardias son representativas de la identidad colectiva y de los propios significados involucrados con la cosmovisión proyectada a través de ellas.

La aproximación al escenario de arte militante en Colombia la describo a partir de mi zona más próxima, teniendo como centro de origen el territorio en el que milito, como un espiral que se abre y apunta hacia todas las latitudes del país.

La cercanía a los procesos y dinámicas antioqueñas es mi fundamento, tal y como he venido señalando. Sin embargo, la lectura de todas las evidencias y representaciones en todas las regiones del país aporta indicios que me permiten asociarlas, pues guardan grandes similitudes y son muy cercanas, lo cual no podría ser de otra forma, ya que comparten la misma violencia cultural heredada de los conflictos de la historia de nuestro país.

2. La violencia cultural heredada

La violencia cultural heredada de los conflictos armados es el escenario donde la semilla del arte militante florece, y con la fuerza de su crecimiento impulsa las dinámicas sociales como una forma de resistencia pacífica.

Estos procesos militantes comparten el mismo fin: expresar a través de sus estéticas vanguardistas el mensaje relacionado con el momento histórico y coyuntural de su comunidad. Haciendo público sus necesidades, para sumar fuerzas que resistan a la opresión sistemática.

La legitimación de la violencia ha encontrado su camino en muchos países de Latinoamérica en las distintas esferas políticas, económicas y sociales; entre ellos se encuentra Colombia, donde los conflictos armados han sido causa de violencia y cuyas consecuencias aún resuenan en la sociedad posconflicto.

La teoría de Johan Galtung en relación con la violencia se sustenta en los tres vértices de un triángulo. Cada uno de estos representa un tipo de violencia: estructural, cultural y directa. Este concepto de "triángulo de la violencia" fue acuñado por Galtung para explicar las razones del surgimiento de la violencia y las lógicas para combatirla (Galtung, 2003).

En la figura 27 muestro una representación del triángulo de la violencia de Johan Galtung, en el que se superpone la imagen de tres lados a la de un iceberg. Uno de sus vértices apunta hacia la parte superior de la montaña de hielo, el cual representa la violencia directa o visible, ya que este tipo de acciones se encuentra a la vista de todos y puede ser identificado sin la necesidad de interpretaciones. Este tipo de violencia es fácil de reconocer, dado que los actores que la ejercen son reconocibles y pueden ser identificados. Se concreta a través de comportamientos manifiestos que implican generalmente algún tipo de agresión física, verbal o psicológica.

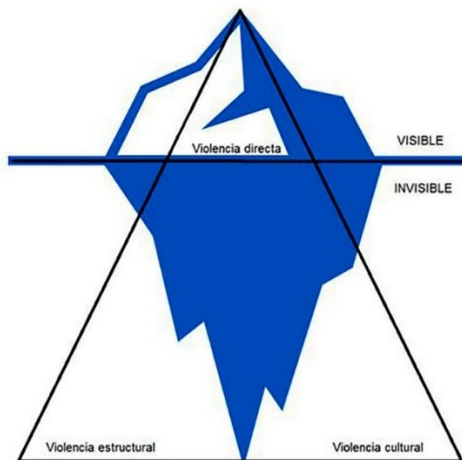


Figura 27. Representación del triángulo de la violencia Galtung (2003)

Un ejemplo claro de este tipo de violencia en Colombia es la guerrilla, el paramilitarismo, la delincuencia y la criminalidad (Figura 28 y 29). Por otro lado, la violencia estructural y la cultural se ubican en los dos vértices que constituyen la base del triángulo y se encuentran ocultas en la parte sumergida del iceberg. Estas últimas son consideradas las más profundas y con mayor incidencia en la sociedad, pero debido a sus procesos, son más difíciles de identificar.



Figura 28. Comandantes de las FARC-EP durante los diálogos de paz del Caguán (1998-2002).³⁹



Figura 29. Combatientes de las FARC-EP ⁴⁰.

En el caso de la violencia cultural, esta crea un marco legitimador de la violencia directa o estructural, lo que significa que la justifica y se concreta en actitudes. A esta clase de violencia pertenecen los aspectos de la cultura que son

considerados simbólicos en la práctica del individuo, los cuales se pueden materializar en la religión, la ideología, la lengua, el arte, las ciencias empíricas y formales.

Interpretando la propuesta de Galtung (2003), la cultura de la violencia o violencia cultural se puede entender como todas las situaciones y acciones a las que el individuo atiende como consecuencia de cambios en sus prácticas y entorno, dada una percepción distinta al normal desenvolvimiento que surgen de conflictos. Es decir, que se tiene como una respuesta “normal” actuar con violencia ante la violencia.

La violencia estructural, también conocida como indirecta, se cimienta en un conjunto de estructuras, por lo que está presente en los sistemas políticos, económicos y sociales. Al igual que la violencia cultural, no tiene un actor claro o visible asociado a este tipo de acciones violentas. Estudiando a Galtung, se entiende que la violencia estructural es la que podría considerarse más peligrosa, ya que propicia la legitimación e institucionaliza la violencia desde las estructuras de poder, limitando el desarrollo de las capacidades de las personas, lo que podría conducirles a la falta de disfrute de beneficios en áreas tan importantes como la salud, la vivienda, servicios básicos como el agua, además de la educación, entre otras; lo que finalmente puede traducirse en desigualdad social.

De tal forma que, para combatir la violencia directa, es necesario hacer lo propio con la violencia cultural y la estructural.

Al profundizar en el análisis de la violencia para alcanzar soluciones a las situaciones de conflicto, me atrevo a interpretarla desde la perspectiva propuesta de Galtung. Me siento cómodo al mirar la violencia desde una postura positiva, de forma que esta pueda asociarse a un escenario donde prevalezcan acciones que busquen alcanzar soluciones constructivas como respuesta ante los conflictos. Visto así, en la comunidad, los pobladores pueden estar en conflicto, pero no en una situación de violencia.

Para comprender la violencia cultural o cultura de la violencia heredada en Colombia, necesitamos volver la mirada a nuestra historia. En el país, para mediados del siglo XX (1950), surgieron pandillas conformadas por civiles en tiempos de la etapa conocida como la “Violencia”. Las razones del surgimiento de estos grupos son variadas y, en ocasiones, incluso han reemplazado al Estado al lograr satisfacer necesidades sociales que este no ha podido, dada su incapacidad y evidentes debilidades institucionales.

En este sentido, me parece pertinente mencionar lo señalado por Koessl (2015), quien aduce que el papel del

Estado, en general, se limita a mantener la formalidad para reconocer y proteger los derechos y obligaciones de los ciudadanos a través de instituciones como tribunales, policía e instituciones de reclusión, entre otras. Sin embargo, en la práctica, esto no es percibido de esa forma por la población, quienes en su mayoría no aceptan la existencia de la institucionalidad, dado que no se sienten amparados. Este escenario ayudó a consolidar políticas favorables basadas en la cultura de la violencia, legitimando la acción de los grupos paramilitares.

La violencia cultural en Colombia tuvo su génesis con el paramilitarismo de los años 70, cuya historia trasciende desde sus inicios hasta hoy (figura 30). Para finales del siglo XX, en la década de los 80, el paramilitarismo tomó fuerza como parte de una estrategia contrainsurgente, sin embargo, el gobierno no lo reconoció como una forma de política. Este fenómeno surgió de las ideas anticomunistas compartidas por un sector importante de miembros de las fuerzas armadas.

El paramilitarismo cobró importancia y trascendió a las estructuras del poder, de tal forma que se configuró como proyecto político, militar, social y económico en Colombia. Esta estrategia, potenciada como un proyecto nacional, fue impulsada y promovida como una respuesta a las actividades

de la guerrilla. Esto impulsó la proliferación de las acciones de violencia que irrumpieron en toda la geografía del país, presentada como una lucha para alcanzar la pacificación.

Cronología del Paramilitarismo



Figura 30. Cronología del paramilitarismo en Colombia

Pero contrario a lo esperado, esto se caracterizó por una dinámica de muertes selectivas, masacres colectivas y el desplazamiento de la población civil de sus comunidades, estigmatizados como colaboradores de la guerrilla.

El paramilitarismo en Colombia es un fenómeno que debe explicarse no solo como respuesta al crimen, la violencia y la guerrilla, porque la evidencia muestra que es parte de la racionalidad del Estado, una práctica mafiosa que controla el destino de la nación y determina el suyo propio. El estatus se obtiene a través de la actividad delictiva. Esto permitió transformar el país, incidiendo en la transición a una cultura mafiosa asociada a problemas demográficos y necesidades insatisfechas de la sociedad.

Como consecuencia de esta situación, se consolidó la cultura del lucro fácil en el ámbito social, familiar y personal, prevaleciendo de esta manera la agresividad, la extravagancia y la eficiencia de todos los medios para alcanzar sus fines. Además de reforzar una moral política basada en el alarmismo, la corrupción, la dependencia armada y la violencia, se contribuyó a la polarización de la sociedad colombiana. El paramilitarismo ha sido objeto de estudio dada la relevancia de sus consecuencias sociales.

El auge del paramilitarismo refleja un cambio en algunos grupos de autodefensa que cuentan con el apoyo legal del gobierno para contrarrestar y acabar con la insurgencia de grupos guerrilleros que posteriormente dio paso a grupos armados dedicados a la criminalidad, con una mezcla de

intereses. Este fenómeno desapareció formalmente en 2006, lo que abrió una etapa para el análisis de su desarrollo y de esta manera identificar y describir su relación con diversos grupos sociales, así como con el narcotráfico y las Fuerzas Armadas.

Creo necesario enfatizar que el paramilitarismo surgió ante la incapacidad del Estado para resolver los problemas suscitados a raíz de los actos guerrilleros, además de no contar con una estrategia oportuna para reaccionar y solucionar los problemas de orden público y los conflictos que se presentan en el orden social por la violencia expresada por la insurgencia de la guerrilla. Para avanzar hacia la reflexión del arte enraizado en la cultura de la violencia, les presento un esbozo cronológico del paramilitarismo en Colombia propuesto desde tres vértices principales, como las tres protagonistas dinamizadoras del proceso. En el primero se encuentra el sector al cual pertenecen los terratenientes, así como el de la ganadería, minas y agrícola. El segundo punto focal está conformado por las fuerzas armadas y finalmente, el tercer vértice es el narcotráfico.

Para la década de los años 60, más del 50% de la población colombiana vivía en zonas rurales sumergida en una crisis económica agraria, lo que fomentaba las actividades económicas alternativas evidentemente ilegales: el contrabando

y el narcotráfico. Sin embargo, los campesinos, terratenientes, ganaderos y mineros, en su lucha contra la insurgencia, propiciaron la conformación de grupos paramilitares que les proporcionó los medios para proteger sus intereses. En este ámbito, destacaron grupos vinculados con el sector de la minería de esmeraldas conocidos como grupos militares esmeralderos, quienes zonificaron las áreas mineras con la finalidad de asirse del control de la producción de esmeraldas.

El segundo pilar que representa el fenómeno paramilitar en Colombia son las fuerzas armadas. Los militares colombianos respetan la decisión del gobierno democrático, pero las minorías radicales se han acercado a los grupos paramilitares. Estos grupos son autónomos en organización y funcionamiento y, en comparación con las fuerzas armadas, se caracterizan por la fragmentación y estar vinculados con el narcotráfico como fuente de financiamiento, por lo que su organización no corresponde a un estatus aceptado por el Estado.

Hoy en día, los grupos paramilitares colombianos se han disuelto, en apariencia, para cumplir el acuerdo de Santa Fe de Ralito. Este pacto fue firmado en el año 2003 como resultado de un proceso nacional en el que intervino una Comisión Exploratoria de Paz con el propósito de lograr la paz nacional

y fortalecer la gobernabilidad democrática. Al respecto, se podría hacer una lectura de esta situación considerando que no es absolutamente cierto, pues a la mayoría de los integrantes de estos grupos se le reintegró a la vida ciudadana a través de leyes en las que se soslayó el escenario delictivo al que estuvieron vinculados.

Asimismo, se ha producido una recuperación de la confianza por parte del sector ganadero y de los terratenientes en la capacidad del Estado para velar por soluciones oportunas a los problemas, lo que ha promovido el fortalecimiento de las instituciones. No obstante, los fuertes lazos entre estos grupos y el narcotráfico degradan esta desmovilización, impidiendo una total satisfacción, dado que, sin el financiamiento por parte de éstos, no habrían logrado tal desarrollo. El narcotráfico y su participación en el conflicto colombiano, así como su vinculación con los paramilitares, impulsaron su auge de diferentes maneras, lo que impactó y aún trasciende en todos los órdenes de la vida del colombiano.

En la investigación histórica del fenómeno del paramilitarismo nos encontramos con un hecho importante que se debe reconocer: a través de este se logró pacificar zonas donde la violencia acarreada por la guerrilla afectaba sobremanera a la población. Pero, paralelamente, en otras

regiones, sus lógicas de acción se tradujeron en formas de violencia que no habían existido hasta ese momento. Estas formas potenciaron el logro de acuerdos surgidos y mantenidos por la violencia directa y no por el orden, y mucho menos por la institucionalidad.

El paramilitarismo se desbordó basado en su potencial de control anti-insurgente y con el respaldo y financiamiento de los grupos mafiosos, dando paso a su presencia política, la cual fue negociada hasta la disolución y entrega de las armas en el año 2006 en el departamento del Meta⁴¹. La cultura mafiosa en Colombia forma parte de la forma de institucionalizar la violencia, haciendo parte a su vez de la violencia cultural, dado su impacto en las estructuras de poder, tanto a nivel jurídico como político.

Los ejes orientadores de esta violencia cultural, desde el enfoque de Mejía Quintana, que se encuentra cimentada en una cultura mafiosa, se hacen parte de la identidad nacional, dado que, al sustentarse en una cultura política tradicional, se logra legitimar este tipo de violencia. Oscar Mejía Quintana, doctor en Filosofía, define en su artículo “Cultura política mafiosa en Colombia”, publicado en 2010, que los ejes principales de la cultura mafiosa en Colombia "son sustancialmente que la cultura mafiosa se basa en una cultura

política tradicional y carismática, y que, al ser este tipo de cultura política predominante en Colombia, la mafiosa es parte constitutiva de nuestra identidad nacional" (p.23).

Mejía Quintana aborda profundamente este fenómeno y su vinculación con el paramilitarismo, así como su incidencia en la violencia cultural heredada. Mi interpretación con respecto a la definición del concepto de cultura mafiosa es que esta se refiere a una dinámica que se basa en la utilización de la fuerza para obtener los fines del grupo que maneja los intereses de los individuos que la integran. La fuerza implica violencia y alienación de los derechos ciudadanos y humanos, amparada en la postura de la frase proverbial "el fin justifica los medios".

La violencia heredada de la cultura mafiosa ha sido el caldo de cultivo para las prácticas que se han enraizado en la sociedad como un fenómeno histórico, dada la ausencia de instituciones representativas y, por ende, de un imaginario nacional. Las formas de violencia han permeado a la sociedad colombiana como una cultura del atajo, evidenciándose en la cotidianidad.

El fenómeno del paramilitarismo es objeto de estudios y análisis de diversas organizaciones nacionales dada la importancia para la sociedad actual posconflicto. En este sentido, hago referencia al estudio realizado en 2017 por la Coordinación Colombia Europa Estados Unidos - Nodo

Antioquia sobre la "Presencia de grupos paramilitares y algunas de sus dinámicas en Nordeste, Norte, Urabá y Valle de Aburrá de Antioquia". El informe refleja una interpretación de estadísticas obtenidas durante los años 2016 y 2017, y sostiene que, para esa fecha el paramilitarismo aún estaba operando en el país, ya que las estructuras que surgieron posterior al proceso de desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) (2003-2006) se transformaron, pero aún ejercían su poder territorial y, por ende, continuaron sus actividades vinculadas con la violación de los derechos humanos.

En la actualidad, estos grupos tienen estrategias sofisticadas para el ejercicio del poder, relacionándose con agentes estatales, instituciones públicas y representantes de grandes empresas, entre otros. De esta manera, la población es vulnerada a través del control económico, social y cotidiano de esas estructuras, tras la encomienda de preservar el orden social.

En mi entorno más cercano a la lectura social de la violencia cultural en Colombia, hago referencia al departamento de Antioquia, además porque este ha sido uno de los territorios con mayor representatividad en el marco del conflicto político, social y armado en el país. Este departamento alcanzó según el CCEEU para el 2017 un 96% de los 121 municipios que lo

conforman con reportes de presencia de grupos paramilitares. Para ese mismo año, se identificaron al menos 500 bandas criminales (BACRIM) en el Valle de Aburrá, concentrándose al menos 350 grupos en Medellín (CCEEU, 2017, p.9).

En Medellín, existen los denominados "combos", que obedecen a la Oficina del Valle de Aburrá (OVA) o las Autodefensas Gaitanistas de Colombia (AGC), lo cual es una situación que se mantiene, tal y como lo revela el informe "La Paz Confinada"⁴² del 2020.

El Estado colombiano insiste que estas estructuras son Bandas Criminales, Grupos Armados Ilegales o Grupos Organizados Delincuenciales, argumentando que su principal fin es el económico ignorando la relación entre estas estructuras y la imposición del modelo económico extractivista, la preservación de los poderes políticos locales, regionales y nacional, el control de la vida civil y las agresiones contra defensores de derechos humanos y organizaciones sociales. (CCEEU, 2017, p.3)

Las evidencias indican que los grupos paramilitares en Colombia, además de poseer intereses económicos, también ejercen control recurriendo a prácticas en el orden social, coerción y disciplinamiento. La presencia de estos grupos armados en los distintos territorios se sostiene en las comunidades, quienes no denuncian los constantes atropellos,

evidencia de la violencia cultural heredada de los conflictos armados en el país.

Las prácticas contrainsurgentes no se presentan de manera homogénea en los territorios, pero es preciso comprender que uno de los efectos que ha traído la estrategia paramilitar a lo largo de los años en las comunidades, es la autocensura de organizaciones y comunidades, quienes luego de ser sometidas al terror, han optado por silenciarse o cambiar sus formas de trabajo (no denunciar) para no ser objetivos militares. De allí que existan barrios, comunas, veredas y corregimientos que, con un alto número de graves violaciones a los derechos humanos cometidas por parte de paramilitares, no tengan denuncias. (CCEEU, 2017, p.98)

Para esa etapa, la violencia cultural condujo a la normalización de las acciones, llegándose a extremos de restar total valor a la vida. "Ese mismo sábado se fue a la boutique de su amiga Esther de Torres a quien le comentó con un dejo de humor: 'necesito unos jeans porque me voy a una comisión delicada, seguramente para que me maten, voy a estrena'⁴³ (Centro de Memoria Histórica, 2013, p. 362). El 18 de enero fue asesinada en la masacre de La Rochela⁴⁴.

De esta forma, el silencio ante la violencia directa se arraigó en las comunidades subalternas y se hizo parte de la cultura, y se normalizó. Por lo tanto, la resistencia pacífica se traduce en

la conducción de acciones de una cultura de paz que se enfrente y minimice las lógicas remanentes de una cultura de violencia heredada de hace más de setenta años. Las evidencias de las dinámicas de la sociedad posconflicto en Colombia requieren de acciones para la minimización paulatina de los efectos de la cultura de violencia heredada de los conflictos armados, y que aún se encuentra inserta en las comunidades e instituciones a través de prácticas diferentes, pero que de igual manera atienden a la violencia.

Al respecto, me atrevo a señalar que resulta imperativo atender estas lógicas de acción violenta a través de la cultura de la paz, la cual debería ser conducida principalmente por los propios miembros de las comunidades subalternas. Pues, desde la lectura que he podido realizar de la acción social de los colectivos artísticos de Antioquia, en particular, y de toda Colombia, ellos son los actores más cercanos.

Dado que, desde su cotidianidad, son mayormente afectados por las fuerzas hegemónicas y las diferentes formas de violencia de la cultura heredada. De tal manera, que el arte militante es una lógica de resistencia y, a su vez, una manifestación de las prácticas sociales y culturales propias de los distintos territorios. Quienes tienen la capacidad de manifestar sus necesidades a través de una identidad colectiva, orientando

sus esfuerzos hacia la búsqueda de una construcción social de paz.

3. El arte militante como dinamizador de las fuerzas sociales

La juventud se atreve, desde su militancia, a ser rebeldes y tomar como símbolo de lucha la manifestación artística aprendida en la calle, surgida de su sensibilidad y la fuerza de la creatividad

En Latinoamérica, desde épocas ancestrales, los pueblos dejaron como herencia la memoria de su cotidianidad y de una época donde los problemas se traducían en la obtención de alimentos y la adaptación al entorno. Esto significa que las manifestaciones artísticas se han hecho presentes en el transcurrir de la historia como forma de construcción de memorias y, consecuentemente, de expresar situaciones, fenómenos y acontecimientos que afectan lo humano desde una visión constructiva. De esta forma, las distintas manifestaciones del arte militante se han convertido en parte de la memoria local y de la cultura de la paz.

La complejidad de la sociedad actual, aunada a la dinámica de los conflictos sociales y armados, se suma y permea a las prácticas dentro de las comunidades. De tal forma que la

generación de jóvenes de las últimas dos décadas del siglo pasado se consolidó como los principales actores de las guerras urbanas y rurales en Colombia, agravado por la incapacidad del Estado para intervenir con propuestas eficaces y responder positivamente a los sectores marginados de la sociedad.

Sin embargo, de esta época de conflicto también surgieron y siguen sumándose jóvenes que, al disentir de esta cultura de violencia, se resisten a participar en este orden que se estructuró en torno al fenómeno del paramilitarismo y grupos delictivos en los barrios. Lo que les motivó a encontrarse y aferrarse a las prácticas militantes, de la mano con las manifestaciones artísticas, como una forma de resistencia para escapar del estigma de "juventud de pillos y violentos que se había logrado construir" (Jaramillo Quintero, 2021, p. 11).

Y de esa primera generación de finales del siglo XX, que sembró una semilla de resistencia pacífica, han surgido diversas acciones militantes en las comunidades por parte de los jóvenes de este siglo XXI que aspiran a construir nuevos sentidos a través de procesos artísticos en su búsqueda de la transformación de la sociedad colombiana posconflicto, basada en una cultura de paz que resiste a las fuerzas hegemónicas. El trabajo de estos jóvenes ha sido muy importante y significativo para los distintos municipios de los

territorios de la violencia cultural heredada en el país. Las agrupaciones artísticas en las comunidades subalternas se manifiestan a través de diferentes formas, obedeciendo a prácticas y estéticas propias que generalmente se vinculan con el entorno o territorio.

De tal forma que se proyectan a través de la música, la política y la ideología, y buscan denominadores comunes, permitiendo así unirse a través de una identidad colectiva y salir al encuentro de la sociedad. En este encuentro generan dinámicas que tienen como finalidad sumar a todos los actores que se identifiquen con sus necesidades y que compartan la percepción del arte militante como una forma de sumarse al movimiento antihegemónico y a la cimentación de una cultura de paz, desde la cohesión.

La visión del arte militante ante la cultura de la violencia significa adoptar una postura como forma de resistencia, y es así como las comunidades subalternas lo utilizan como medio de denuncia. De esta forma, presentan los hechos y consecuencias de toda acción que atenta contra los derechos del individuo, es decir, su forma de vida, el entorno, sus prácticas sociales, políticas y culturales.

El arte militante es una puerta abierta que le permite a todos los miembros de la comunidad hacer una lectura social desde

el mundo interno del artista. El artista militante hace una interpretación de los acontecimientos atendiendo a la complejidad de su pensamiento vinculado con las ideologías políticas en las que milita, manifestando a través de una expresión artística aquella situación que requiere ser atendida.

De esta forma, la comunidad como territorio se convierte en un centro de encuentro, marcado por sus propios intereses, comportamientos y estéticas culturales, lo que resulta muy atractivo para los jóvenes, porque ofrece cosmovisiones alternativas y va más allá del imaginario tradicionalmente establecido. Los jóvenes, al apropiarse de los espacios públicos dinamizados por las manifestaciones artísticas, se comunican a través del color que proporciona el "graffiti", delimitando y declarando espacios "para la paz", y generando dinámicas para el intercambio de saberes y haceres musicales, poéticos y de malabares, lo que potencia e impulsa la transformación del territorio a través del arte militante.

Las manifestaciones artísticas en las comunidades se generan en respuesta a los hechos o situaciones de mayor relevancia en un determinado momento histórico. Estas acciones suelen ser organizadas principalmente por la militancia juvenil y los líderes comunitarios reconocidos como defensores de causas sociales, quienes se convierten en

impulsores y motores de diversas actividades dentro de los colectivos. En consecuencia, los artistas que comparten una misma visión de paz y resistencia se unen y se organizan con el objetivo de mejorar la distribución de recursos y alcanzar metas comunes.

Es en las bases comunitarias donde nacen los colectivos y redes de artistas militantes, y es desde allí donde se originan y se llevan a cabo los eventos planificados y dirigidos por estos artistas comprometidos. Estos eventos pueden incluir encuentros, movilizaciones, fogatas y otras manifestaciones artísticas que buscan promover la participación activa de la comunidad y transmitir mensajes de cambio y transformación social.

Colectivos artísticos militantes

La herencia cultural de violencia en los territorios colombianos cuenta con la memoria histórica cimentada en las manifestaciones artísticas militantes de los colectivos, todo ello a través de diferentes elementos de expresión, manifiestos, poesía, música y canto, murales, grafitis, entre otras formas. La primera década de este siglo ha sido prolífica en el surgimiento y consolidación de movimientos colectivos de artistas que unifican esfuerzos para apoyar a la resistencia social

comunitaria. Gracias a esta dinámica, en estos procesos de agrupación heterogéneos se unen tanto artistas que cuentan con formación desde la institucionalidad académica como los artistas urbanos empíricos o también llamados amateurs.

En diversas ciudades de Colombia existen mayores evidencias de la violencia heredada de los años de los diferentes conflictos armados (paramilitarismo, guerrilla, narcotráfico). Los artistas militantes dialogan en torno al significado de la violencia a través de imágenes y narrativas en los pueblos y barrios de todo el territorio. Los colectivos de artistas militantes nacen como una respuesta a coyunturas locales de orden político, económico y cultural que afectan directamente a las comunidades, en particular, dadas las condiciones de un país con una cultura de violencia que requiere atención.

La ideología política hace parte de la dinámica de estos procesos artísticos, pues fortalecen las líneas de acción de sus militantes, quienes se atreven a expresar el descontento de un barrio o comunidad reaccionando artísticamente en los espacios públicos a través de grafitis, con el fin de apropiarse de los territorios e inspirar al movimiento social al que atienden.

No obstante, es usual que sean percibidos como transgresores a la vista de las instituciones, dado que actúan en

contra de la norma social instaurada, haciendo público la verdad que se pretende ocultar. Los discursos de los colectivos artísticos militantes están matizados de mensajes que denuncian la incoherencia que persiste entre lo que manifiesta la institucionalidad y lo que verdaderamente sucede en los espacios y caminos que conforman los barrios del país. La violencia, la delincuencia, los servicios, la educación y, en general, la falta de apoyo para las comunidades subalternas, suceden bajo la mirada esquiva de la mayoría.

El mensaje de los colectivos artísticos militantes es vanguardista y se aproxima a categorías reconocidas como emergentes. Esto forma parte de las distintas dinámicas que pueden ser observadas en el trabajo de los grafiteros, los músicos urbanos, los colectivos de teatro comunitario y muchas otras tendencias que emergen de acuerdo con las prácticas propias de cada localidad.

Por tal razón, la percepción de los lectores de sus creaciones puede ser contraria, dado que las interpretan utilizando los modelos ideales que definen la estructura general. Es decir, se encargan de moldear el discurso de las representaciones artísticas desde una estética que atiende a la belleza y la armonía de las formas, y es muy posible que no sean bien entendidas. La comunidad de artistas militantes está ligada a la política, por

lo que el proceso se basa en todas las formas de expresión artística: desde los murales, la música, la danza y el circo de las distintas regiones. El trabajo de la organización de estos colectivos es la movilización, impulsar la acción reivindicativa, la desobediencia civil desde la no violencia y la resistencia social que se da en cada región del país. De tal manera que es a través del arte que se activan y dinamizan estos otros sentidos para el cambio social.

En relación con el concepto de hegemonía de Gramsci, considero que esta se relaciona con la adquisición o preservación del poder. Lo que enfatiza la posibilidad de crear una hegemonía que sustituya al sistema dominante existente y debe lograrse a través de diferentes grupos, donde prevalezca el consenso entre los actores sociales que intervienen.

Redes de artistas militantes

Inicio este apartado con la afirmación de que el arte es una alternativa para la construcción de sentidos, y lo abordo uniendo las diferentes piezas del rompecabezas que conforman las redes artísticas que he podido identificar y que a continuación presento. En mi tesis doctoral, hice una aproximación a esta temática con el estudio de caso centrado en la Red de Artistas y Activistas Populares (RAAP) de Bello,

en el Departamento de Antioquia. Ellos se mantienen activos desde su conformación en el año 2021.

Una red, por definición, está constituida por varios hilos unidos a través de nudos, convirtiéndose en un solo objeto. No obstante, la utilización del término puede ser trasladado a diferentes escenarios. Es así como te encuentras frente a una red para pescar, la red eléctrica, una redcilla para indumentaria, red de artistas, red de distribución, entre otras. Todos estos apuntan hacia una misma concepción: un total de diversos elementos que confluyen y se unen en distintos puntos. Lo que más llama mi atención es que la fortaleza de la red no solo depende del tipo de material usado para elaborar el hilo, sino también de la acción de las fuerzas que interactúan entre estos nudos, para de esta forma mantener su unión y resistir ante la acción externa.

Una red de artistas es un escenario que abre espacios para la construcción de sentidos desde las diferentes miradas de aquellos que voluntariamente hacen parte de ella. Los artistas militantes populares, urbanos o comunitarios que deciden enlazar su acción, plantean metas desde sus diferentes expresiones, como el baile, la música alternativa, el grafiti, el circo, teatro callejero, entre otras, que los conduzcan a tener una mayor participación en el ámbito político, popular y de

gestión alternativa. De esta forma, pueden hacerse visibles y sumarse como una fuerza que resiste a la violencia en todas sus vertientes, pudiendo incluso participar en cargos de elección popular.

Red de Antioquia

La acción de colectivos y grupos de artistas militantes pone de manifiesto su expresividad y creatividad en los espacios públicos que son convertidos en escenarios para sus propuestas. La reunión de los luchadores sociales y artistas militantes surgió como una manifestación del descontento ciudadano que imperaba en el municipio antioqueño a finales de los años 90, por la falta de compromiso de las instituciones municipales con la comunidad en relación al desarrollo cultural.

La violencia a la que se sometió la comunidad al sentir que se le arrebataban espacios, como el caso de la Casa de la Cultura del municipio Bello, por una reubicación inconsulta y que, además, de acuerdo con la comunidad bellanita, no representaba la práctica social de sus habitantes, fue un detonante que impulsó a las fuerzas sociales a movilizarse en los barrios. Adelantaron acciones pacíficas cuya frase emblemática fue “no queremos un sótano para la cultura”

(Jaramillo Quintero, 2021, p.80). Esta frase nos permite hacer una lectura que indica la lógica de opresión sentida por los miembros de la comunidad al expresar su identificación con un sótano como un lugar para desplazar lo que no debe estar a la vista, un espacio donde se almacena lo que no es útil. Esto revela un mensaje de denuncia y de no aceptación ante un hecho que vulnera los derechos culturales amparados por el artículo 70 de la Constitución Política de Colombia.

Artículo 70. El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional.

La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación. (Constitución Política de Colombia , 1991)

Los activistas culturales así conformados comenzaron a crear y proponer actividades de acción para los colectivos y grupos desde diferentes manifestaciones artísticas populares, con el fin de tomar los espacios públicos como territorios de

paz. Estos espacios se han estigmatizado y caracterizado por presentar un ambiente cargado de actividades que giran en torno a la cultura de la criminalidad, recordando su vinculación con los combos y grupos delictivos heredados de la violencia cultural. De esta forma, comenzaron a verse por las calles y barrios grupos de jóvenes con zancos y caras pintadas realizando toda suerte de piruetas y malabares, lo que dio pie a que se sumaran paulatinamente no solo en esta suerte de arte circense, sino además actores itinerantes.

La aparición de la primera red que agrupó a diferentes núcleos artísticos se llamó Reunión de Artistas y Trabajadores de la Cultura de Bello (REARTE). Esta se conformó con trabajadores artísticos que ya venían desarrollando acciones artísticas potenciando la cohesión social para la cultura de la paz como resistencia a la violencia. Entre estas expresiones destacan las Fogatas y los Encuentros de Arte Joven, Festivales de Teatro Comunitario. Esta iniciativa generó el nacimiento de nuevos espacios para la resignificación del territorio como un esfuerzo articulado para alcanzar la transformación social.

REARTE impulsó a grupos artísticos como el caso de Casa-Teatro TECOC, tal y como lo explica Atehortúa Castro (2001) en su investigación sobre el movimiento cultural del municipio de Bello. Por este laboratorio de teatro pasaron muchas

personas redes que demostraron “una gran sensibilidad y quienes han dado cuenta de lo que significa un proceso artístico cultural y también político en la medida en que el arte y la cultura son una herramienta para el encuentro y para la convivencia” (Atehortúa, 2001, p.48). REARTE se disolvió en el año 1997, sin embargo, su labor se refleja en la semilla que sembró en todas las acciones que hasta hoy se mantienen como parte de la resistencia de la juventud militante de los distintos colectivos artísticos de las diferentes comunas del Valle de Aburrá.

Todo este antecedente forma parte de la reorganización de los artistas populares que confluyeron y se comprometieron en constituir, en el 2011, la Red de Artistas y Activistas Populares de Bello (RAAP) (figura 31). Esta red nació para impulsar procesos cimentados en el arte militante, con el fin de alcanzar la resignificación del territorio. Para esto, articularon los diferentes colectivos e individualidades de hombres y mujeres que comparten un ideario colectivo que busca una convivencia pacífica y manifestar, a través de las estéticas vanguardistas, un camino de resistencia lejos del consumismo, de la fragmentación social y de la violencia (figura 32). Los caminos de los miembros de la red coincidieron en metas y lógicas desde prácticas sociales y culturales.



Figura 31. Miembros fundadores de la RAAP, año 2012⁴⁵.



Figura 32. Mensaje simbólico para la construcción de nuevos sentidos (Grafiti) de la red (RAAP) con el mensaje simbólico para construir sentidos.

La RAAP es una manifestación del arte militante cimentada en la resistencia, cuya fuente impulsora es la violencia sistemática y la vulneración de los derechos a la que se encuentran sometidas las comunidades más vulnerables. Al interpretar esta acción de la red desde la perspectiva de la globalización, se mira como una propuesta localizada en un territorio que viene a representar la realidad de una comunidad desde la periferia, que se concibe como vulnerada en relación con muchos otros en la misma situación.

Recordando a Boaventura de Sousa, “para dar cuenta de las relaciones de poder asimétricas en el interior de lo que llamamos globalización, he sugerido que distingamos cuatro modos de producirla: localismos globalizados, globalismos localizados, cosmopolitismo y herencia común de la humanidad” (De Sousa Santos, 2009, p. 231).

En este sentido, las redes organizadas de acción local como la RAAP son frente de resistencia que favorece la inclusión de los distintos actores de la comunidad ante la violencia desbordada, a través de una lucha por la resignificación del territorio. Esto se logra a través de la suma de esfuerzos de todos sus integrantes, que coinciden en la misma militancia para alcanzar como movimiento un frente antihegemónico desde el arte militante.

La teoría de Laclau a la que hice referencia en el primer capítulo me permite hacer una reflexión respecto a la resignificación del territorio a través de la acción del arte militante de estas redes. Para Ernesto Laclau, no se puede reivindicar las demandas desde el movimiento populista, pues si las necesidades son para un grupo o movimiento social en particular, esto no refleja demandas distintas a las de su entorno. Sin embargo, este caso es diferente, pues existen denominadores comunes entre los distintos territorios, por lo que un movimiento nodal, visto como un gran sistema de redes, impulsa a la generación de fuerzas que se suman y que confluyen para que, desde la realidad de cada territorio, se hagan parte de movimientos mayores desde sus propias prácticas sociales y estéticas militantes.

A partir del año 2015, dada la expansión del movimiento, la RAAP se transformó en la Red de Artes y Cultura del Valle de Aburrá (RACVA), la cual se define como "una plataforma de construcción colectiva con un fuerte componente ideológico, donde se mantiene al arte y la cultura como el proceso de transformar los territorios, construir paz y nuevas ciudadanías" (Jaramillo Quintero, 2021, p.90). En esta nueva praxis, la ahora RACVA logró articular diferentes movimientos cuya meta es el desarrollo social y mantener la resistencia contrahegemónica,

cuya meta es la cohesión social, a través de la búsqueda de nuevas alternativas de vida para las comunidades subalternas.

Las redes de artistas militantes se transforman en una fuente de ondas que se proyectan desde su localidad territorial hacia las zonas próximas, permean y se transforman en nuevas propuestas que atienden a las prácticas de esa zona. Estos nuevos nodos se suman y se convierten en transmisores y se repite la dinámica, sumando fuerzas (Figura 33).

En relación a lo anterior, esta red es una expresión dinamizadora del movimiento social de sus miembros, cuyo cimiento son las acciones organizativas propuestas desde la militancia que la conforma, constituyéndose además en una fuerte estrategia de participación para la comunidad. No solo efectivamente se constituye como una epistemología nueva, con claras dimensiones del saber y el poder, potenciando el abordaje del significado de las realidades desde la subalternidad.

La lectura del proceso generado por la acción de la organización de los colectivos artísticos en redes de resistencia, como se muestra en la imagen de la figura 33, es un escenario que propicia recordar la vinculación del arte militante con la ecología de los saberes De Sousa (2009), la cual propone la interacción de los saberes con los conocimientos para generar

nuevas interpretaciones. Por lo tanto, esta red es una expresión dinamizadora del movimiento social de sus miembros, cuyo cimiento son las acciones organizativas propuestas desde la militancia que la conforma.

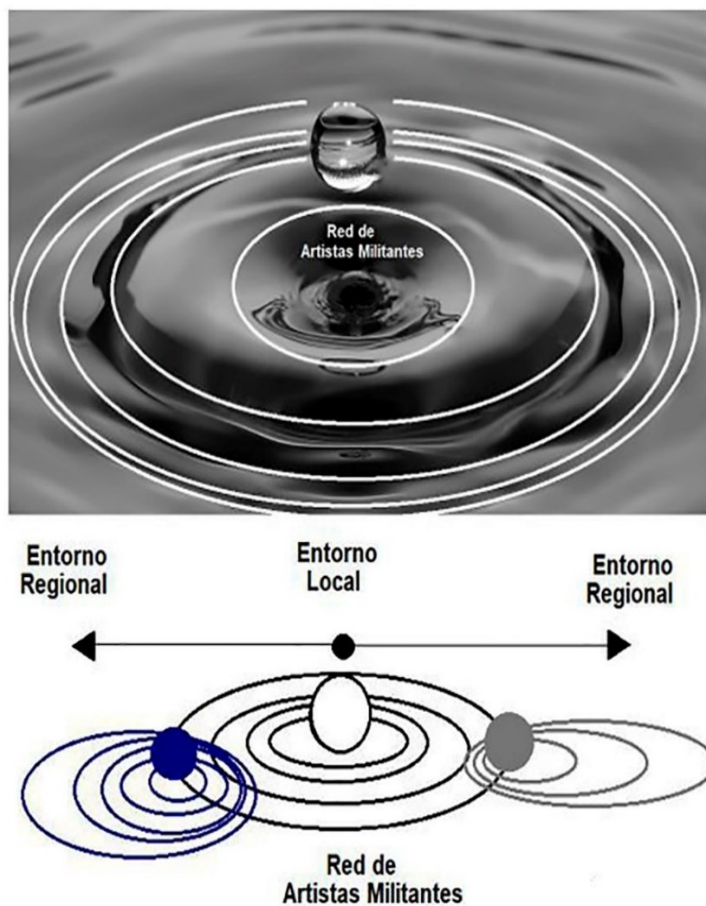


Figura 33. Acción dinamizadora social de las redes de artistas militantes desde lo local.

Además, se constituye como una fuerte estrategia de participación para la comunidad y efectivamente como una epistemología nueva, con claras dimensiones del saber y el poder, potenciando el abordaje del significado de las realidades desde la subalternidad.

Red del Suroccidente Colombiano

La Red de Artistas Populares del Suroccidente Colombiano, RAPSO, se construyó como respuesta de los artistas militantes para construir una nueva sociedad basada en actos contra la violencia cultural desde las manifestaciones artísticas, al igual que la RACVA.

El trabajo de la RAPSO se intensificó en la primera década del presente siglo y se conformó por artistas de los departamentos del Cauca y Valle del Cauca. Sus actividades se extienden desde lo local hasta lo regional, liderando encuentros donde participan no solo los artistas populares, sino también gestores, cultores y luchadores sociales que confluyen para la construcción. La acción de esta red es propiciar e impulsar encuentros de reflexión entre los diferentes artistas militantes para alcanzar la construcción de un modelo basado en principios de paz, a través de una plataforma de lucha permanente que resista desde la práctica social.

La RAPSO se ha mantenido en la lucha y la resistencia, contando entre sus participantes jóvenes luchadores sociales que, a través del Hip-Hop, logran expresar narrativas de denuncia. Lo que ha generado descontento entre los grupos violentos organizados, quienes han atentado contra sus integrantes a través de acciones de sicariato. Tal y como señalan sus miembros, ellos apuestan al arte a la cultura para la transformación social, pues “el arte engrandece el espíritu de la sociedad, y ese espíritu hace parte de nuestra cotidianidad, la cual es reflejada y vivida en obras y acciones para lograr el buen vivir de nuestro pueblo”⁴⁶.

Las redes de artistas militantes: organización

Las redes de artistas militantes se construyen para lograr una cohesión social, dado el proceso de desfragmentación que forma parte de las comunidades como herencia de la cultura de violencia y dada la vulneración sistemática de sus derechos por parte de las fuerzas hegemónicas instauradas.

Esta propuesta se puede comprender tomando en cuenta los principios de Boaventura De Sousa en “Nuestra América: Hegemonía y Contrahegemonía en el siglo XXI”: 1. La redistribución, a través de la cual se puede lograr un proceso de equidad. 2. El reconocimiento, pues a través de este se

combate la segregación, la cual se hace evidente en la percepción de que existen diferencias entre los individuos.

Por lo tanto, es posible, a través de un manifiesto colectivo, crear hilos de unión desde la solidaridad para las luchas, que pretenden ser distintas, pero que en realidad solo están fragmentadas, pero que todas atienden a una misma meta: el arte militante como dinamizador de la lucha social para lograr la verdadera transformación. En las redes de artistas militantes, se puede observar una organización que nace de la lucha social y que es conducida por jóvenes luchadores que están comprometidos con su comunidad y manifiestan sensibilidad y empatía, pues comparten el mismo escenario.

El luchador social es el hombre o mujer que posee firmes convicciones para combatir todo proceso que atente contra la tranquilidad de la gente en todos los aspectos.

La convicción se sustenta en la sensibilidad que posee, que le permite desde la empatía padecer el mismo dolor del otro, hasta convertirse en el otro, y desde allí levantarse y encontrar el camino para ir tras las soluciones, teniendo en el arte y la comunicación las herramientas para lograr la transformación. (Bedoya, Comunicación personal, 10 de diciembre 2019)

La estética militante está vinculada no solo con la sensibilidad, sino además con el compromiso, el cual es el

potenciador de su trabajo y expresión artística. Su mensaje simbólico se mantiene alineado con la ideología de la búsqueda de la transformación social, que garantice los derechos de las comunidades subalternas, en particular el derecho a desarrollar sus prácticas sociales, lo que les permita alcanzar el desarrollo integral como seres humanos.

Los procesos que dinamizan las agrupaciones que forman parte de estas redes de artistas militantes están caracterizados por su heterogeneidad, elemento necesario para que se pueda analizar la acción de estas como parte de un movimiento social. No se está hablando de un actor, sino de diferentes actores que atienden a distintos procesos que se unen a través de motivaciones comunes. Haciendo una lectura social y política, estas diferencias cobran importancia dentro de la comunidad.

En este siglo, los movimientos sociales ya no se enfrentan a una sola lógica de dominación, sino que tienen que lidiar con diferentes sistemas de dominación que buscan la discriminación, la explotación, la invisibilidad, la marginación, entre otros poderes y circunstancias que profundizan los problemas y repercuten en una fuerza contraria: la resistencia. Esta fuerza se manifiesta con demandas y acciones, resignificando el arte militante para dar respuesta con lógicas y estéticas distintas, que nacen en la cosmovisión de cada

comunidad. La contrahegemonía permeada desde los artistas militantes de las redes supone la generación de fuerzas de resistencia capaces de transformar las conciencias subjetivas, promoviendo así un cambio que trascienda a la aceptación por parte de las comunidades subalternas de una nueva visión política y social. El cambio se constituye a través de los colectivos que conforman como clases subalternas, pero no únicamente a través de ellas. Ser antihegemónicos es lograr la ampliación del mayor grado de consentimiento posible entre la población.

La aproximación a las redes de artistas militantes me permite identificarlas como parte de un proceso social y, al mismo tiempo, constituidas como una organización que obedece a la lógica de los movimientos sociales de Latinoamérica. El modelo de organización de estos colectivos es horizontal, donde las decisiones se toman considerando la participación equitativa de todos los miembros de la red. Esto permite interpretar que en esta plantea la participación y la autonomía personal, sin estar sometidos a un líder, y desde allí dinamizar e impulsar las acciones de cada uno de los colectivos que la conforman. La red de artistas militantes es una epistemología que se construye tomando en cuenta la dinámica propia de cada uno de los participantes que constituyen sus

nodos. Mi cercanía con la RACVA me permite compartir la estructura de esta (Figura 34) para dar cuenta del proceso de articulación del tejido social que se genera a través de esta propuesta de red de artistas militantes, y que desde su creación ha venido creciendo y avanzando en el territorio atrayendo con su fuerza de gravedad a otras comunidades fragmentadas, para compartir desde sus experiencias y logros nuevas posibilidades para la acción antihegemónica desde el arte militante.

La lectura del modelo presentado en la figura 33 nos conduce a interpretar la red como la confluencia de tres nodos bien identificados que interactúan y generan la dinámica social desde y para la RACVA. Estos comprenden todos los municipios del Valle de Aburrá. Estos nodos (Centro, Norte y Sur) se organizan de acuerdo con sus prácticas territoriales, sin embargo, coinciden en la conformación de comités, los cuales se encargan de programar las acciones de acuerdo con las necesidades vinculadas con las coyunturas políticas y sociales históricas de cada comunidad.

Las fuerzas internas surgidas de los procesos propuestos por todos los colectivos de la red de artistas militantes se proyectan como una forma de resistencia, las cuales reaccionan en sentido contrario.

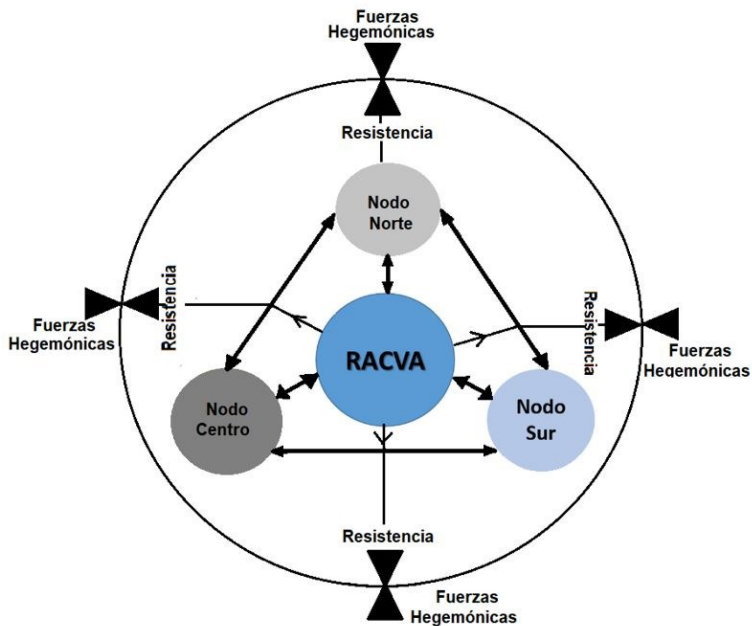


Figura 34. Estructura de la red RACVA

Entre las organizaciones de artistas militantes de la RACVA se encuentran Lazos de Libertad (luchadores sociales, militantes de base), Innata Disensión (Hip-Hop), Barulé (música), La Huerta (militantes ambientalistas), Metámoles Mano al Barrio (colectivo de la periferia urbana), La Casa de Botones (trabajo cultural con niños), entre muchos otros, que participan en los Encuentros, Fogatas, grafiteros, malabaristas y movilizaciones en las calles.

Las manifestaciones del arte militante en territorios estigmatizados por la violencia dan cuenta de que permanecen

activos en su acción de resistencia. La comunidad organizada a través de colectivos y redes de artistas militantes es la fortaleza para perdurar en el tiempo y lograr que sus voces sean escuchadas. Redes como la RACVA y RAPSOL son las semillas de nuevas formas y lógicas para impulsar la dinámica social, desde lo local hacia lo regional, nacional y más allá, compartiendo, gracias a las facilidades de esta era tecnológica, sus haceres y prácticas con el mundo globalizado. De esta manera se fortalecen e impulsan a otros jóvenes luchadores, militantes que se descubren y construyen día a día en las comunidades.

4. Simbología y discurso del arte militante urbano como resistencia

El arte militante no es un concepto cerrado, es un proceso que atiende a la complejidad de la sociedad contemporánea

La comunicación se fundamenta en símbolos, los cuales son interpretados de acuerdo a lógicas determinadas. En el caso del lenguaje escrito, las letras conectadas de una forma en particular forman palabras y estas, a su vez, forman frases para expresar las ideas y pensamientos de quien las piensa y expresa de forma oral o escrita. En el caso de las expresiones artísticas,

los símbolos son las formas, líneas, colores, texturas, entre otros, que nacen en el mundo interno del artista militante que busca exteriorizar sus sentimientos e ideas para que sean interpretadas y comprendidas por quien los contempla. Los colectivos artísticos aprovechan los símbolos y colores para diseñar propuestas que los identifiquen y, a su vez, expresar el mensaje de resistencia de forma evidente y clara.

Debo destacar que muchos jóvenes hoy en día se identifican con los símbolos y narrativas de los grupos armados que se desmovilizaron en el país, pero que, al formar parte de los procesos civiles, se mantienen activos. En particular, los símbolos vinculados con la resistencia, el socialismo, así como con personajes que trascienden como revolucionarios y luchadores sociales.

En la figura 35, la lectura del logo de un colectivo de música urbana militante (Innata Disensión) es un ejemplo claro del mensaje que quieren expresar. Mi interpretación de estos símbolos lo resumo de esta forma:

a) Un joven con el rostro cubierto, con un micrófono en la mano, indica que son militantes que expresan a través de las letras de sus canciones mensajes de denuncia y resistencia ante los hechos que los vulneran. Dado que estas letras pueden generar susceptibilidades, se cubren el rostro para no ser

identificados y evitar ser privados de su libertad. Esta simbología es la consecuencia de la violencia cultural legada de la imagen de guerrilleros armados con caras cubiertas para evitar su identificación, ya que su lucha se considera al margen de la institucionalidad (Figura 36).



Figura 35. Logo del colectivo de Innata Disensión, Lema: “Unión y resistencia”. Fotografía: Innata Disension



Figura 36. Miembros del Ejército de Liberación Nacional ELN. Fotografía⁴⁷

Resulta evidente el símbolo de la resistencia desde la paz, dado que se cambia un arma de fuego por un micrófono, siendo este último el medio para lograr la transformación.

b) La utilización de colores distribuidos en franjas horizontales forma una bandera, lo que indica que estos jóvenes se perciben como un grupo organizado, con objetivos y una misión clara ante la sociedad. Los colores rojo y negro en Colombia están vinculados con ideologías de izquierda, leninistas y marxistas, lo que podría significar que estas son las líneas ideológicas de este colectivo.

c) Las imágenes utilizadas en el diseño del logo del colectivo se sustentan en la representatividad del uso de un estencil. Esta técnica artística utiliza una plantilla para aplicar pintura y lograr el reflejo de la imagen de forma rápida y eficaz. El uso del estencil se relaciona con los artistas rebeldes, dada su generalizada utilización para transmitir un mensaje de resistencia y con características auténticas. El logo de Innata Disensión puede ser transferido de forma rápida en paredes para generar un llamado de atención hacia la construcción de la paz a través del arte militante.

La lectura de la imagen de la figura 31 me da la oportunidad de introducir la narrativa simbólica de los artistas militantes a través del lenguaje escrito y oral. El logo proporciona

información del nombre del colectivo inmerso dentro de la imagen del joven, lo que significa que quieren ser reconocidos por la comunidad, lo cual es la búsqueda de la identificación colectiva, percibirse y generar esa percepción de que estamos compartiendo el mismo escenario, que nos podemos convertir en una unidad más fuerte.

En relación con esto, destaca la frase "unión y resistencia" que viene a ser el lema de este colectivo. Esta expresión manifiesta la construcción de una cultura de paz a través del encuentro y fortalecimiento de las acciones para desmitificar el arte militante y su verdadera importancia, dada su incidencia positiva en la reconstrucción de las comunidades fragmentadas por la violencia directa y estructural.

Los artistas militantes buscan dialogar de forma permanente, en primer lugar, dentro de sus núcleos creativos, abriendo espacios hacia la comunidad en los que hacen vida y de ahí a todo el territorio, volviendo así de lo local hacia lo globalizado. La seriedad y compromiso de estos colectivos se registra en sus Manifiestos. Entre las lógicas de resistencia contrahegemónica se tienen los nuevos Manifiestos, los cuales se proponen, tal como refiere Boaventura, en acciones concretas para movilizar de forma positiva a las comunidades⁴⁸. La interpretación del manifiesto de la RACVA

como parte de mi aproximación a las narrativas del arte militante me permitió conocer que estos jóvenes dialogan desde su estética militante enfocados en la comunidad a la que atienden, sin por esto perder de vista su postura militante y su acción de fortaleza.

A continuación, les comparto el Manifiesto y la lectura de esta narrativa, la cual considero no es una interpretación única, sino que es una perspectiva abierta a reflexión que trasciende a todas las posibilidades de colectivos de artistas militantes que proponen la lucha social a través de la representatividad artística como un compás abierto al diálogo, al encuentro y la reflexión, dando igual oportunidad a todas las prácticas con el compromiso de unir y respetar las diferencias.

Somos artistas defensores de la alegría, sensibles y pensantes, amorosos y solidarios caminantes de nuestros barrios. Constructores de sueños y utopía, conocedores de nuestras carencias e historia aberrante, también de nuestra memoria rebelde incendiaria, somos semillas de fogata, cantos nocturnales, guitarras insumisas que componen las letras del amanecer que se avecina.

Espíritu sin tregua, somos el diábolo y la clava que se mece que se mece entre esquina y esquina entre el verdugo y entre la esperanza. Somos las risas fraternales que se burlan del egoísmo y la mísera indiferencia.

Somos un caudal de fuerza creadora levantando mundos libertarios, somos generosos, hombres y mujeres que compartimos la fresca savia de la hermandad. Somos unas manos que no cesan de buscar la dignidad, amasamos e interrogamos cada día para reclamar nuestros terruños arrebatados.

Nos abrazamos sin telones, nos miramos a los ojos sin temor, pintamos sobre el lienzo de la vida, con colores de amor y lucha. Alzamos nuestras velas para seguir navegando hacia un horizonte de transformación.

No nos da miedo retumbar con los tambores por las calles repicando las tonadas que irrumpen el silencio, declaramos que esta es nuestra trocha, pedregosa, gozamos esta ruta con la certeza de que vendrá la miel de otros tiempos más igualitarios, más felices, más humanos, más justos con la tierra, somos el pueblo, somos el grito, somos volcanos erupcionando de ideas. (Jaramillo, 2021, p. 138)

En el Manifiesto, los integrantes del colectivo se autoproclaman artistas y se reconocen como defensores de la alegría. Por tal razón, son sujetos sociales que se manifiestan a través de diversas expresiones artísticas y que se consideran capaces de defender la alegría.

Esto podría interpretarse como una defensa de la paz, ya que quien se siente capaz de sentir alegría. Asimismo, se declaran solidarios y amorosos, lo que nos acerca a una narrativa que busca expresar un mensaje claramente pacífico,

dado que su defensa se logra a través de procesos en los que intervienen la música, la poesía y el color, lo que es compartido en el territorio conformado por la calle, el barrio y los espacios públicos.

En relación a lo anterior, al interpretar el diálogo que se propone en el Manifiesto, existen señales de que los artistas militantes son sujetos sociales que se encuentran inmersos en las mismas realidades del territorio que transitan y que, desde el "nosotros", buscan involucrar a todos aquellos a quienes alcance su mensaje. En esta narrativa, el argumento principal de los miembros del colectivo es que se reconocen como artistas y al mismo tiempo como sujetos que defienden la alegría. Me detengo en este término de "alegría" porque, siendo la alegría una emoción, se puede comprender la propuesta estética militante propia de este colectivo, ya que surge de las emociones personales. Esto impulsa a los miembros del colectivo artístico a militar y avanzar a través de sus propias vanguardias y dinámicas asociadas con emociones positivas, valiéndose de la sensibilidad generada desde el amor y la solidaridad. Quiero destacar que considero la solidaridad un elemento de vital importancia en la lucha social, ya que los líderes se sustentan en ella para caminar hacia dinámicas sociales y culturales, invocando sentimientos profundos

enraizados en la identidad colectiva y en el sujeto, para que así se pueda lograr una mayor movilización.

Los artistas militantes en las comunidades y barrios colombianos son luchadores sociales que van de la mano con las expresiones artísticas. Desde su creatividad, llevan a cabo proyectos que buscan generar espacios de libertad. Estos procesos denotan mayormente estar cimentados en valores, por lo que sus actividades son inclusivas y respetuosas de las diferencias, enfatizando la importancia de la unión y la hermandad. En las organizaciones y colectivos culturales y artísticos que nacen en las comunidades subalternas, la dinámica que plantean tiene como finalidad generar cambios. Por lo tanto, deben mantenerse asidos a la solidaridad, generosidad e igualdad, a fin de tener la fortaleza para actuar.

La intervención de espacios públicos

En diversas ciudades de Colombia existen mayores evidencias de la violencia heredada de los diferentes conflictos armados (paramilitarismo, guerrilla, narcotráfico). Los artistas militantes empíricos dibujan grafitis y dialogan en torno al significado de la violencia a través de imágenes en sus pueblos y ciudades. El arte en el espacio público trata de involucrar a los transeúntes en las prácticas y procesos de la comunidad.

Estas se concretan como intervenciones artísticas que, a través de prácticas musicales, visuales, audiovisuales, dialogan con la realidad social presentada e interactúan con las personas que transitan por el lugar. El arte público tiene lugar en espacios, calles o callejones cerrados o inexistentes y ofrece la democratización del espacio "público" desde un punto de vista estético. La acción de los colectivos artísticos en la intervención del espacio público busca la resignificación de los territorios, para de esta manera potenciar la recuperación de espacios para y por la paz. De tal forma que atiendan a la práctica social y cultural de las comunidades, quienes necesitan generar los procesos desde su propia cosmovisión. "La ciudad que queremos es una ciudad democrática, incluyente, sostenible, educadora, habitable, esto es que sea segura frente a la violencia y luego naturales, y que además sea saludable, donde se pueda convivir, y se reconozca la diversidad ese es el sueño de la ciudad que queremos"⁴⁹.

Los miembros de los grupos de artistas militantes alientan a las personas a que se apropien de sus territorios. Estas operaciones se realizan en las ciudades y en los barrios de las periferias. Durante estos años de resistencia, las coaliciones y procesos, los diferentes colectivos han impulsado dinámicas para crear nuevos sentidos desde la comunicación, a través de

las diferentes expresiones artísticas y culturales, creando nuevas sinergias, y con esto llevando esperanzas a la sociedad. Existen diversos procesos de resignificación del territorio, los llamados "encuentros" en espacios abiertos, que se han transformado en escenarios emblemáticos para los jóvenes y artistas militantes.

Estos encuentros promueven la intervención de los espacios a través de la poesía, la música e incluso la utilización de símbolos naturales como el fuego. En este último caso, es ejemplar el Movimiento Fogatero, nacido en la década de los 90 y que ha sido fortalecido por los distintos actores de la militancia artística del territorio antioqueño.



Figura 37. Movimiento fogatero. Fotografía: Cristian Bedoya

Los espacios públicos se convierten en los lienzos improvisados para recibir los símbolos que construyen un mensaje. Se revelan, pues, matices de denuncia entremezclados con la memoria de las comunidades que se resisten a olvidar, dejando grabados los nombres de aquellos que perdieron la vida por estar en el lugar y momento equivocados, porque la violencia los alcanzó en su cotidianidad (Figuras 38 y 39).

Sin embargo, también se convierten en un homenaje a los luchadores sociales, nombres que permanecen en la memoria de las localidades. En las siguientes imágenes podemos hacer una lectura de un mensaje explícito, pues corresponden a las siluetas de hombres y mujeres luchadores sociales que enmarcan los nombres de aquellos con quienes compartieron el mismo destino, a consecuencia de los conflictos armados. Estas imágenes pueden formar parte de cualquier región, pues comparten las mismas condiciones de efectos producto de la cultura de violencia.

Los murales y grafitis se erigen como auténticas manifestaciones de arte público que trascienden los límites convencionales, conformando genuinas galerías urbanas que transforman el entorno y enriquecen la experiencia de quienes transitan por ellos. A diferencia de las expresiones artísticas tradicionales que se adhieren a formalidades académicas y

representaciones hegemónicas, el grafiti desafía las normas establecidas, rompiendo con los espacios comunes y las formas dominantes. Su naturaleza insurrecta se desarrolla en un espacio social históricamente receptivo y consolidado, impregnado de códigos específicos, así como diversas formas y procesos de organización y participación colectiva.



Figura 38. Mural de los nombres de víctimas de la violencia armada, en Caldas

El grafiti emerge como un poderoso estandarte del arte militante en Colombia, encarnando la esencia misma de los

trasciende los límites del arte convencional y abraza el poder transformador del arte público comprometido con su contexto sociopolítico.

A consecuencia de este proceso, los territorios que anteriormente fueron reconocidos y estigmatizados a nivel internacional como la cuna de la violencia, ahora se proyectan como territorios para la paz, gracias a las dinámicas y los procesos de los luchadores sociales que median a través del color y las estéticas militantes. Estas localidades son La Comuna 13 en Medellín, el barrio Getsemaní en Cartagena y Bogotá, los cuales se han transformado a través de la estética de los artistas que militan y muestran sus perspectivas de la realidad del país expresadas a través del grafiti.

CAPÍTULO 4

EL ARTE MILITANTE EN LATINOAMÉRICA: CONSTRUYENDO UNA NUEVA REALIDAD

La realidad de Nuestra América se transforma y construye atendiendo la identidad colectiva propia de cada pueblo.

1. Reflexiones del Capítulo

Latinoamérica es Nuestra América, un mundo complejo conformado por un pueblo multiétnico y pluricultural, nacido de encuentros y desencuentros cuyas dinámicas sociales, culturales y políticas han impulsado a las generaciones desde el siglo XX a transformarse y dejar de lado las formas hegemónicas impuestas para reconstruir las propias.

El arte, como acto creativo, ha sido un propulsor de vinculación del hombre con la sociedad en la historia de América Latina. Esta ventana abre una oportunidad para mirar desde las experiencias de otras mentes inquietas que han encontrado indicios de una gran riqueza sobre este tema. Es cierto, sin embargo, que puede ser algo difícil dada la cantidad de información que muchos investigadores han proporcionado al respecto. El deseo de reinterpretar los

hechos a cada paso de mi caminar militante se ha convertido en parte vital de la espiral intelectual que constituye mi inquietud inquebrantable para comprender y compartir la lectura desde lo simbólico y representativo del arte militante.

En este cuarto capítulo, les comparto una visión del arte militante tomando en cuenta el escenario de algunos países latinoamericanos, pues en el marco del arte político, la historia reciente constituye una amplia representación de acción social que se combina con el arte en la búsqueda permanente de la transformación social, impulsando la representatividad de los más vulnerables a fin de hacer públicas sus necesidades y demandas.

Al continuar la secuencia de construcción de los sentidos y la lectura del arte militante, comienzo con un hilo histórico de los movimientos latinoamericanos más representativos como parte de la resistencia, pues considero que van de la mano con el simbolismo de cada grupo representado en su arte.

De esta forma, al seguir los pasos de las acciones colectivas propias de las naciones latinoamericanas, el sur representado por Bolivia, Chile, Argentina, Ecuador, Colombia, y más hacia el norte nos encontramos con México, cuyos legados se basan en el poder de las voces de una nueva generación (Figura 40). Debido a las divisiones que se dan en cada región, en las

organizaciones juveniles, la energía utilizada coincide con el descubrimiento de nuevas formas de representar nuestra cotidianidad, de comunicar nuestros mensajes como parte del arte que todos desarrollamos para plasmar la memoria de las personas: memorias del pasado y del futuro que imagina la sociedad.



Figura 40. Países vinculados por su resistencia ante la hegemonía colonizadora

Así, el arte vinculado con la política y el momento histórico en el que se genera, ofrece una experiencia estética para coquetear con los diversos sistemas de gobierno que afectan a la sociedad desde el ámbito político. Despierta distintas respuestas dependiendo de la percepción del artista, su dimensión humana, las formas posibles de expresión y comunicación a su alcance, y su propia capacidad de práctica artística militante.

El camino continúa al presentar los vínculos que se generan en las dinámicas sociales, culturales y políticas, en un escenario tradicional que nutre el camino del artista en su militancia hacia su oposición de frente a una institucionalidad que se basa en fuerzas hegemónicas asfixiantes. Estas transformaciones surgieron en la modernidad para los pobladores de Latinoamérica, que se enfrentaron a sistemas autoritarios profanadores de costumbres, tradiciones, prácticas sociales y formas de vida. La década de los años 70 marcó un proceso que abrió las puertas a las prácticas artísticas vinculadas con su entorno social, en especial como instrumentos para mediar y potenciar las luchas sociales a través de la intervención de los espacios públicos.

El artista militante latinoamericano genera estrategias fundamentadas en la movilización, en la apropiación de los espacios públicos y en la resignificación de los territorios. Las prácticas artísticas de finales del pasado siglo se sumaron a los movimientos sociales para decir basta al deterioro progresivo de la cotidianidad de las comunidades subalternas. De tal manera que las vanguardias se reflejaron en las creaciones de artistas que, desde todas las áreas, se sumaron; algunos se desligaron de sus creaciones desde las concepciones estéticas convencionales, reorientándose al arte político. Otros fueron más allá y se sumaron a las prácticas militantes, que denuncian y antagonizan en los conflictos para alcanzar resultados y soluciones reales. El nuevo significado establecido por estas generaciones permea nuestra sociedad moderna, en la que un artista militante es un activista, por lo tanto, un participante activo en las dinámicas sociales y políticas de hoy. Sostener tal proceso de construcción rompe la espiral del silencio y la invierte, haciéndola que promueva la legitimación de nuestras prácticas sociales y culturales americanas.

El encuentro de pueblos distintos fue marcado históricamente con la llegada de los europeos a estas latitudes americanas, provocando cambios que, sin duda, estuvieron acompañados de violencia. El objetivo de esos imperios fue

precisamente imponer otras formas de vida a los que consideraron sus súbditos y conquistados, desde su posición de considerarse los dominadores, legitimando la desigualdad según un orden hegemónico de poder abrumador. En la actualidad, sin embargo, el equilibrio de poder está estrechamente ligado a la legalidad y la costumbre de nuestra propia creación.

Ahora, la lucha de resistencia parece haber cambiado y se trata de intentar escapar de la única visión que nos han enseñado: la que nos pone la piel blanca, la que afirma que la ciencia es el único conocimiento verdadero y nace en laboratorios artificiales. Se olvida de las cualidades que nos ha dado la naturaleza y que nos enseñaron nuestros ancestros sobre lo que es bello y lo que no, algo que no corresponde a los sabores y costumbres de las culturas andinas y sureñas. El escenario es otro, el encuentro es una identidad colectiva y cultural que trasciende las limitaciones geopolíticas, ofreciendo la práctica artística popular latinoamericana como una expresión positiva para lograr el cambio en un mundo globalizado, pero sin la marca colonial. El arte militante emergió como un mediador, revelando el orden desigual de los pueblos latinoamericanos y convirtiéndose en una memoria activa en la lucha y resistencia antihegemónica.

Esta visión resulta de mi búsqueda de elementos que ayuden a ver de forma más simple la complejidad de las distintas formas de vinculación en Nuestra América para alcanzar la comprensión y extensión del arte militante desde mi mundo local hacia los distintos nodos de la gran red de subjetividades que militan en esta. Este capítulo lo presento como una reflexión final que, en lugar de cerrar definitivamente el abordaje, busca dejar abierta la puerta a nuevos espacios de comunicación e interacción desde mi forma artística de expresión: la prosa. Este es mi compromiso, pues queda aún mucho por recorrer para ir desentrañando los finos hilos que establecen esta gran red de comunicación a través de las manifestaciones artísticas propias que nos mantienen conectados y vinculados en la subalternidad.

2. Latinoamérica vínculos de resistencia: arte, política y comunicación

La prevalencia de la dinámica cultural y prácticas sociales de los pueblos originarios en Latinoamérica da cuenta de una resistencia histórica ante los procesos del dominio colonizador. La simbología de sus mensajes se convierte en el eco de las voces que nos impulsan a no detener la lucha pacífica por una sociedad distinta que atienda a la realidad de Nuestra América.

El arte militante, tal y como yo lo he podido comprender, se manifiesta como la expresión más genuina de los habitantes de las comunidades subalternas, trascendiendo desde lo cotidiano y la cosmovisión propia de cada localidad hacia lo globalizante de la sociedad al hacerlo público. Estos haceres y saberes de cada conglomerado humano se construyen alrededor de una cultura heredada, la que avanza desde nuestros inicios como pueblos originarios, seguido al proceso de colonización, y que adelantó permeada de nuevas tendencias y descubrimientos.

Al acercarnos a las formas de vida de los artistas militantes subalternos, nos encontramos con raíces profundas y arraigadas en nuestros ancestros, los pueblos indígenas, que resistieron, dejando una huella imborrable a través de una simbología que hace parte de nuestra herencia cosmogónica y que marca la presencia de Nuestra América, tal y como nos mostraron Boaventura de Sousa y José Martí. El arte militante se nos presenta como una secuencia de avatares históricos que constituyen la memoria de nuestros pueblos. De tal forma, que considero de gran importancia reconstruir la historia de los movimientos indígenas en Latinoamérica que fueron la semilla de los movimientos sociales que aún mantienen su antorcha encendida en Nuestra América.

El movimiento de los pueblos originarios latinoamericanos como símbolo de resistencia

Las movilizaciones de los pueblos originarios de América Latina se han dado por diversos procesos de nueva participación ciudadana y democratización, lo que ha motivado las diferentes acciones de resistencia ante fuerzas hegemónicas que desde tiempos de la colonia trataron de invisibilizarlos. Por ende, en la historia reciente y en términos de su postura como defensores de sus derechos y reivindicaciones, han encontrado sustento en marcos internacionales como los impulsados por la Organización de las Naciones Unidas, y en el marco legal, institucional y político de sus naciones.

A este respecto, convengo en señalar que la ONU permanece vigilante ante todo el escenario de los derechos humanos, tal y como se evidencia en el informe del año 2013. En este se declaran los derechos inherentes de los pueblos indígenas a la luz de un convenio internacional para asegurar la coordinación permanente entre todos los países miembros de las Naciones Unidas para garantizar su debido cumplimiento.

En este se señala "que los pueblos y los individuos indígenas tienen derecho a pertenecer a una comunidad o nación indígena, de conformidad con las tradiciones y costumbres de

la comunidad o nación de que se trate, y a determinar su propia identidad" (ONU, 2013, p.2).

Los pueblos indígenas no necesitan ser reconocidos, pues son descendientes de grandes grupos humanos originarios de las latitudes que conforman todo nuestro gran continente americano. No obstante, por estar en un mundo globalizado, todos como sujetos sociales somos reconocidos y nos hacemos visibles como una forma de mantener una línea armoniosa de convivencia pacífica entre quienes ostentan diferencias en su cosmovisión.

Ellos son nuestros ancestros, nuestro pasado que se hace presente toda vez que caminamos por las tierras que en su momento ellos recorrieron. Así tenemos la memoria cultural de los Incas en América del Sur, en gran parte de lo que hoy se conoce como Perú, Ecuador y algunas zonas del sur de Colombia. Sin embargo, tuvieron presencia en Bolivia, Chile y el noroeste de Argentina. Estos pueblos fueron una de las civilizaciones con mayor complejidad en América del Sur, poseían lenguaje, grandes construcciones, sistemas de riego y manejo de la pintura como expresiones artísticas, de las que se conservan muestras en murales y textiles.

En la zona que hoy conocemos como México se encontraba en auge el Imperio Azteca a la llegada de los españoles.

Disponían de su propio sistema de escritura, por lo que legaron gran parte de su historia. Asimismo, desarrollaron un estilo de arte vinculado con sus creencias y prácticas religiosas. Por otro lado, el Imperio Maya ocupó los territorios al sur de México, y lo que se conoce actualmente como Guatemala, Honduras y la península de Yucatán. Todas estas grandes civilizaciones, al momento de la llegada de los europeos, sufrieron cambios culturales y prácticas dada la dinámica vinculada con el proceso conocido como la colonización, llegando incluso a desaparecer.

Esta memoria ancestral nos propone vínculos culturales enraizados en formas de vida que se dieron en siglos pasados y que hoy se mantienen de alguna forma presentes en la cotidianidad del mundo contemporáneo, a pesar de estar separados por límites políticos y geográficos, por estar ubicados en uno u otro país. Tal vez no en la lengua, dado que adoptamos el idioma impuesto por España o Portugal, este último en el caso de Brasil, pero sí en la forma de resistencia que sobrevive, que se adapta a nuevas realidades y se armoniza con los cambios, pero manteniéndose fieles a sus prácticas y tradiciones.

Ahora aterricemos en la contemporaneidad, dando un gran salto desde esta etapa de la vida colonial a las últimas décadas

del siglo pasado. Esta última fue marcada por el reconocimiento internacional de los pueblos indígenas como actores políticos y sociales con derechos propios de su cultura. Sin embargo, estos pueblos, o mejor, nuestros pueblos, se han levantado y movilizado para resistir ante las fuerzas hegemónicas que desde la colonia los han quebrantado.

Las movilizaciones de las organizaciones representativas de los pueblos indígenas han recurrido a las instancias legales tanto locales como internacionales para que de forma pacífica se hagan efectivos sus derechos y, de esta forma, hacer público las falencias de los gobiernos y su incapacidad para dar respuestas a las solicitudes de mejoras en las condiciones de vida además de sus prácticas colectivas propias.

Los movimientos étnicos en América Latina, arraigados en su cultura, no lograron separar sus acciones políticas de las prácticas que provocaban resistencia y, por lo tanto, podrían indicar que los movimientos indígenas eran políticos. Como grupo, se distinguen de aquellos a los que se oponen en función de la lucha por su identidad, lo que los empodera para lograr resultados exitosos al incorporar los temas en su discurso. La naturaleza de su lucha les da la oportunidad de reflexionar desde sus prácticas culturales sobre cómo se sienten todos como seres humanos y la voluntad de escuchar

y debatir con quienes representan la oposición al establecimiento político.

La movilización desde las organizaciones de los pueblos indígenas es un proceso de transformación social que evoluciona lentamente, pero descansa sobre una sólida base cultural. Por lo tanto, enfatiza que ha habido una ruptura entre la percepción de este sector como subordinado, al ser enfocado desde la subalternidad, ante los sectores que históricamente fueron considerados como dominantes. Las organizaciones internacionales mantienen su existencia a través de instituciones y procedimientos que legitiman el poder de la misma organización y su cultura.

El impacto político del compromiso de los grupos étnicos no se limita a las instituciones, sino que existe una clara evidencia de que este activismo ha sugerido un retorno a sus tradiciones culturales, dado su enorme esfuerzo organizativo para ganar reconocimiento político. En las últimas décadas, los movimientos sociales en la región latinoamericana surgieron como una combinación de movimientos políticos basados en su cultura en el escenario de Nuestra América.

Entre estos, me gustaría destacar aquellos que sobresalen por sus motivaciones y aportes sociales, como el levantamiento de los 90 en Ecuador, así como el movimiento cocalero en

Bolivia, el cual impulsó a uno de sus representantes hasta alcanzar la presidencia del país, respaldado por un partido político con ideología socialista. Por otro lado, en el proceso de institucionalización de la diversidad cultural y resignificación política, destacó en 1994 la rebelión zapatista en México. Este levantamiento, surgido en el mismo año en el que México firma un tratado de libre comercio con Estados Unidos y Canadá, cambió profundamente el imaginario político de Nuestra América. Este sector surgió como un actor social dinamizador del proceso globalizador iniciado por ese país.

Tabla 3. Movimientos indígenas latinoamericanos fuerza cultural de resistencia antihegemónica

Movimiento	Año	Lugar	De Nuestra América surgen acciones
Levantamiento indígena	Década de los 90	Ecuador	Este significó una interpelación a la sociedad ecuatoriana.
Movimiento Cocalero		Bolivia	En respuesta a la violencia
Revolución Zapatista	1994	México	“Trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz” ⁵¹ .
Movimiento Indígena Caucaésico	Década de los 90	Colombia	Sentido de pertenencia y defensa del territorio

El movimiento cocalero surgió como una forma de resistencia ante la violencia y el hostigamiento sostenidos hacia el sector de sembradores de la hoja de coca en el país, a instancias de fuerzas hegemónicas nacionales e internacionales, ya que se conformó como un objetivo prioritario en la lucha antidrogas, recayendo en Latinoamérica el proceso de mayor control por ser países productores de la hoja.

Dicho proceso consistió en la acción dividida en tres ejes prioritarios: el primero, potenciar una legislación que atendiera este objetivo; segundo, la sustitución paulatina de la economía sustentada en el cultivo de la coca por cultivos alternos y, tercero, un control institucional por parte de la fuerza policial y militar para la erradicación. Este último eje fue decisivo en la movilización, dada la violencia y el hostigamiento potenciados para los fines de los sectores hegemónicos que encontraron nuevas formas de mantener a la población bajo su dominio.

Los cocaleros resistieron porque el cultivo de la hoja es una forma de economía, especialmente por ser parte de la cultura andina tradicional. Por lo tanto, la política de erradicación de América del Norte fue un ataque a la forma de vida y las costumbres andinas. Este país perdió de vista que la hoja de coca, más que un insumo para fabricar una droga, es una cultura andina tradicional asociada al mal del páramo, la

medicina tradicional y diversas ceremonias religiosas. Sin embargo, el movimiento cocalero logró una redefinición gracias a su lucha ideológica para liberar a la hoja de coca de su asociación con el narcotráfico y la cocaína, creando una cadena de equivalencias que transformó el significado de la hoja de coca como símbolo ancestral, "la hoja de nuestros antepasados", a un símbolo de defensa de la dignidad nacional.

La lectura social de este movimiento me permite interpretar la hoja más allá de una simple planta, sino como el símbolo identitario de una nación, y de la resistencia de las prácticas sociales y económicas andinas ante la intervención hegemónica.

Estos movimientos desde los grupos organizados relacionados con pueblos ancestrales se expanden en su activismo político, con la intención de transformar las prácticas dominantes, aumentar la conciencia social e impulsar la inclusión de los grupos marginados.

Cuando leo este escenario histórico, encuentro, desde mi perspectiva, que esta lucha se vincula directamente con la intención manifiesta del artista militante contemporáneo, dado que comparten el mismo objetivo, teniendo en común formar parte de los grupos que han sido sistemáticamente dominados y que, a través de sus acciones, hacen público la incapacidad

institucional representada por ese mismo sistema hegemónico. Los movimientos indígenas colombianos son vistos desde diferentes perspectivas, pero resultan solo aproximaciones como fenómenos sociales resultantes de la observación de las prácticas políticas de estos y de las realidades que construyen. En este sentido, en Colombia se busca identificar los movimientos con sus prácticas de preservación de costumbres tradicionales.

El carácter político del movimiento originario del Cauca ha sido históricamente analizado como un acto de resistencia común a otros movimientos de América Latina, caracterizado en este caso por: a) surgir de un sentido de pertenencia y defensa del territorio, b) obedecer a una resistencia permanente y responder a un fin político colectivo, en defensa de la identidad y autonomía de sus prácticas sociales y culturales. No obstante, destaca que en las últimas décadas las movilizaciones y acciones se han orientado en un escenario pacífico fundamentado en la acción comunitaria de sus miembros, por lo que han encontrado el apoyo de otros sectores de la sociedad.

Como ya he adelantado, considero que los movimientos indígenas son fuente impulsora de la resistencia antihegemónica, dado que se convierten en potenciadoras de

las acciones teniendo como partida su identidad colectiva. Así, la cultura ancestral es central en la vida de estas organizaciones como un solo ser orgánico, y es este poder el que las impulsa a buscar la justificación cultural a partir de representaciones simbólicas que las identifiquen como seres humanos, en contraste con sus actividades políticas asociadas a ellas, y a partir de ahí se fortalecen como movimiento.

En los últimos años, los movimientos indígenas latinoamericanos han competido por espacios en el campo social de las sociedades que integran, haciendo público el alcance de soluciones que el sistema no ha podido legal o institucionalmente. Por tal razón, he destacado los casos de los movimientos en México, Bolivia y Colombia, donde los movimientos se valieron de marchas, bloqueo a las vías de comunicación, entre otras con "fuerte componente simbólico, donde además surgen lemas, palabras que matizan un discurso donde prevalece la identidad cultural, reforzada por el uso de trajes y accesorios distintivos de los miembros del movimiento" (Jaramillo Quintero, 2021, p.58).

Lo tradicional, institucional y lo moderno: una estructura dinamizadora del arte desde la dimensión socio-cultural y sociopolítica en América Latina

Las estructuras artísticas tradicionales, institucionales y modernas se entrelazan en dinámicas desde las dimensiones socioculturales y sociopolíticas en América Latina

El hombre en la escena social puede manifestarse a través de los medios artísticos. Por lo tanto, independientemente de la expresión artística, debe explicarse a través de la presentación de la obra. Incluso un artista se abre paso en sus obras, críticas, condenas sobre lo que cree que está mal y en lo que puede mejorar en alguna medida. Los artistas siempre han ayudado a describir y capturar varios momentos históricos en la sociedad. América Latina no ha olvidado esta situación. Al remontarnos a sus habitantes ancestrales, nos encontramos con los pueblos originarios, quienes han dejado huellas de su esencia y cotidianidad a través de representaciones simbólicas, utilizando barro, petroglifos y otras técnicas memorables para representar su cotidianidad y cultura.

Lo que es un tema de investigación permanente y de actualidad en el estudio de los sistemas de símbolos heredados. Cuando de tradición se trata, nos podemos centrar en la memoria histórica legada por nuestros ancestros, identificada con materiales propios de las regiones de América del Sur, como fibras, ladrillos o arcilla. Algunos artistas actualmente

utilizan estos materiales originales para rendir homenaje a estas culturas. De tal forma que artistas contemporáneos, herederos de esa cosmovisión, aplican y utilizan técnicas y materiales identitarios, convirtiéndose en una forma de revivir las prácticas sociales y culturales ancestrales en América Latina.

Si bien cada país ha jugado un papel diferente en la historia reciente, países como Argentina, Uruguay o Chile comparten algunos elementos comunes en la cultura del continente, donde el arte juega un rol protagónico. Por su parte, Colombia, Bolivia, Perú o Paraguay tienen una tradición cultural con mayor arraigo en lo ancestral. Al respecto, comparto la reflexión de Marta Traba quien, en su trabajo incansable vinculado con el arte en todas sus manifestaciones, los clasificó acertadamente en áreas abiertas y cerradas. Los países con mayor permeabilidad cultural presentan más elementos comunes entre sus prácticas, como el caso de los primeros (Argentina, Uruguay y Chile), contrariamente a los que pertenecen a las "áreas cerradas", en las que no permean fácilmente prácticas sociales y culturales de otras regiones, porque tienen más tradiciones culturales indígenas, y el nivel de movilización de migrantes es mucho menor al compararlas con los países de "región abierta".

Las áreas cerradas corresponden a países, donde predominan las condiciones endogámicas, la clausura, el peso de la tradición, la fuerza de un ambiente, el imperio de la raza india, la negra, y sus correspondientes mezclas con la raza blanca, el «área abierta» está pautada por su progresismo, su afán civilizatorio, su capacidad de absorber y recibir al extranjero, su amplitud de miras y su tendencia a la glorificación de las capitales. Más que por países, la periferia del área abierta está formada por capitales. (Traba, 1973, p.37)

La lectura de las manifestaciones artísticas militantes de los países latinoamericanos nos revela sus procesos internos, tal y como señaló Marta Traba en su momento. La cultura cerrada o abierta es la que permite a los colectivos el desarrollo de formas de manifestarse de acuerdo con sus prácticas culturales y sociales. Si se comparan las coyunturas políticas y sociales de Nuestra América, podemos identificar esos vínculos, en particular, los que comparten espacios cercanos dada su localidad geográfica. Así pues, las manifestaciones y movilizaciones sociales han encontrado el apoyo de los grupos y organizaciones artísticas, quienes se han sumado por estar identificados colectivamente con estas mismas necesidades y demandas.

La expresión y manifestación del arte militante está alineada con una causa que lo impulse a simbolizar el mensaje. Dicha motivación puede ser momentánea, en el caso de luchas propuestas que alcanzan una meta en particular, pasando a otros esfuerzos o formas de simbolismos, siempre alineados con la lucha permanente de las comunidades subalternas. Esto significa que primero debe haber ciertos eventos en la sociedad que influyan en el artista y lo animen a comprometerse, expresar su desacuerdo o contar una historia, porque las sugerencias aleatorias no se pueden crear de la nada.

Cuando ocurren una serie de eventos relacionados en la sociedad, estos alientan al artista militante y a sus expositores a tratar de integrar su trabajo en la sociedad. Por esta razón, se puede interpretar la acción del artista que parte de un punto escogido previamente para llegar a un tema concreto, influenciado por su entorno, contexto social, político u otro que le sea cercano, llevando la obra por una senda para que finalmente se pueda materializar una idea.

Partiendo de la coyuntura, el artista llega a un determinado tema bajo la influencia de su entorno social, político u otro contexto cercano a él, para llevar la obra por el camino que finalmente lleva a la realización de la idea. La diversidad de expresiones artísticas refleja parte del conocimiento teórico del

artista combinado con algunos conocimientos sociales previos en el campo, lo que ayuda a madurar su forma de pensamiento y generar propuestas que logren influir en la sociedad y su historia; siendo su objetivo principal crear alguna reacción o sensación en el público espectador.

Si el artista militante pretende transmitir un mensaje específico a través de su Si el artista militante pretende transmitir un mensaje específico a través de su creación, debe emerger de los patrones lineales de producción en masa para convertirse en una obra con un código de comunicación único que contenga un pensamiento simbólico con un mensaje, retrayéndose así de la institucionalidad y desplegándose hacia la expresión desde una estética propia vinculada con lo político.

Muchos colectivos militantes han encontrado en la manifestación artística una herramienta duradera, un método para revelar momentos de la historia y dejar hilos de memoria colectiva, a través de símbolos distintivos incrustados en cada obra, a veces más fáciles de leer y otras un poco más ocultos. Al respecto, Scott señala en una frase una dimensión que considero es una lectura necesaria del arte militante: "hacer público una parte del discurso oculto vuelve a transgredir el orden establecido y exponerse a severas represalias"

El artista militante suele estar rodeado de mensajes y contextos sociales que lo influyen de una forma u otra, lo que hace que sus representaciones artísticas estén saturadas de diferentes elementos. En este sentido, cuando se trata de subjetividades y la construcción de nuevos sentidos, el observador es completamente libre de interpretar estos elementos atendiendo a su propia cosmovisión, compartida o no con el que lo propone. Sin embargo, esta lectura no debe ser desatendida, ya que como militante busca dar a conocer un mensaje vinculado con una situación coyuntural local o nacional. Por lo tanto, es importante considerar de alguna manera la experiencia estética de la sociedad a la que está dirigido.

La percepción que se obtiene de las manifestaciones artísticas militantes en Latinoamérica está cargada de simbolismo ya que, en la búsqueda de las mejores estrategias para captar la atención, las comunidades subalternas se dan a la tarea de inventar formas de resistencia, enfatizando el uso del lenguaje. Los seguidores utilizan el lenguaje como arma defensiva, pudiéndose involucrar en la ambigüedad y el doble discurso.

Esta reconstrucción de la codificación del lenguaje, es propuesta por Scott (2002) como la “criptografía de

supervivencia", la cual se fundamenta en la ambigüedad, lo que puede dar lugar a interpretaciones engañosas.

En mi reflexión sobre la importancia de reconocerse en las vanguardias del arte militante y la simbología de los mensajes, no solo desde la pintura, sino también desde la narrativa, he echado un vistazo a través del lente de Pierre Bourdieu (2008) reconsiderando que “no existen palabras neutras” (p.15). Esto se debe a que las palabras se fortalecen y toman sentido con una fuerte connotación social y, por ende, políticas, que se expresan mediante simbolismos unidos a la identidad cultural. En relación al poder del lenguaje en un discurso en su obra, Bourdieu (2014) afirma que:

El poder de las palabras no es sino el poder delegado del portavoz, y sus palabras —es decir, indisociablemente, la materia de su discurso y su forma de hablar— son como máximo un testimonio más de la garantía de delegación de que está investido (p. 87)

Desde esta perspectiva, nos encontramos así con manifiestos y narrativas que nacen en las bases militantes y que son reexpresadas a través de las manifestaciones artísticas, manteniendo esa fuerza y connotación que permite la comunicación fundamentada en el lenguaje. De esta manera, se asocia con lo propio sin tomar en cuenta lo institucional,

pues lo que se quiere es alcanzar representatividad y la visibilidad de las prácticas subalternas construidas con sus propias estéticas.

Independientemente de la secuencia cronológica, el artista también se convierte en un sujeto político que utiliza su obra como herramienta para expresar una idea o una determinada situación social, pues su obra creada es parte del sentir y, en muchos casos, también de las comunidades enteras que se transforman en la memoria histórica de la localidad.

Cuando el arte toma una posición crítica y militante, deja de ser decorativo, algo solo estético o utilitario, para pasar a tomar una imagen socialmente significativa, porque allí toma una posición política. El arte es un vehículo para expresar nuevas propuestas, así que los artistas militantes con nociones teóricas o empíricas, siendo académicos o sin haber pasado nunca por una institución, salen al encuentro de la lucha social transformados en líderes que representan momentos en la historia del grupo.

La institucionalidad del arte, en particular el visual -la pintura como máxima representación-, se ha vinculado históricamente con los museos, sitios dedicados a exponer el trabajo artístico. El espacio que normalmente se conocía para presenciar exposiciones como resultado del trabajo artístico

eran los museos. Sin embargo, esta supremacía cambió para fines del siglo XX en Latinoamérica, cuando comenzaron a surgir otras formas de manifestaciones artísticas, donde el espacio público se convirtió en un nuevo escenario. Se asume que el arte juega un papel sociopolítico y sociocultural importante en la sociedad, por lo que proliferaron manifestaciones desde la práctica de la imagen, como los murales, para transmitir información al público.

A finales de la segunda mitad del siglo XX, comenzaba a surgir la primera etapa del grafiti vinculado con un nuevo significado de la cultura urbana o callejera. En este proceso, la dinámica de los movimientos se perfiló fundamentalmente en salir a la calle como una forma de contracultura para revelar un mensaje militante desde los grupos subalternos.

En Latinoamérica, el movimiento y la lucha social comenzaron a proyectarse como una acción política a través de las manifestaciones artísticas. De esta forma, en diferentes países de Nuestra América se produjeron acciones colectivas en las que destacan nuevas formas simbólicas de expresión fundamentadas en los sentidos y formas (color, sonido, expresividad) para la construcción de experiencias estéticas. Es decir, la acción colectiva trata de presentar un sentimiento o una necesidad al público y se manifiesta a través de un

simbolismo que lo exprese de cierta manera. Mientras tanto, en el uso del espacio público, las muestras de arte ayudan a esclarecer la posición del elemento contra la institución.

De esta forma, el arte militante abandona la sola función puramente estética, transformándose y adoptando la crítica con fuertes resistencias, y la calle se convierte en una nueva opción de sala de exposiciones. Algunos agravios se hicieron más claros y envalentonados por varios grupos que entendieron el mensaje y utilizaron las luchas del arte como banderas de afirmación sociocultural. Con estas prácticas comenzaron a exigir un cambio social que ya no era solo el arte por el arte, sino una forma de expresar el significado social con vinculación política.

Hasta ahora, el cimiento de la tradición y la institucionalidad como dinámicas impulsoras del arte militante en Latinoamérica se puede leer en los movimientos de la lucha social del pasado siglo. El arte militante se enmarca en la modernidad, en particular con los movimientos artísticos vanguardistas.

Cuando el colectivo militante ayuda a expresar ideas a través de su manifestación artística, actúa como una vía de comunicación para que las comunidades subalternas se identifiquen, convirtiéndose en una práctica representacional. A pesar de no ser un arma directa y fiable frente a situaciones

sociales opresivas, se propone como un instrumento de presión cuando una persona comienza a ocupar una determinada posición en la sociedad y expresa su disidencia a través del arte. Aunque el arte se utiliza para expresar ideas, no es un medio de comunicación en sí mismo. Una de las muchas funciones de una obra de arte es propiciar el diálogo en torno a problemas sociales específicos, logrado a partir de símbolos que pueden dar lugar a diferentes interpretaciones, y de ninguna manera son mecanismos de comunicación.

La importancia de la influencia artística del Cono Sur a fines del siglo XX no es solo la gama de movimientos que influyeron y a su vez fueron influenciados, sino también de las intenciones originales expresadas y reflejadas en los mensajes que contenía. Estas formas de expresión destacan como medio de comunicación de los creadores como actores sociales abordados desde su representación simbólica.

En los grandes procesos sociales y políticos que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo pasado, los artistas del continente latinoamericano dejaron su huella principalmente y plasmaron en sus obras una parte de la realidad circundante: el arte como medio de expresión. En las calles, los sentimientos simbólicos se transmiten a las personas de manera más abierta y las obras ya no están encerradas y son percibidas solo por

ciertos grupos de personas, sino que son de fácil acceso para cualquiera. El lenguaje de estas prácticas es rebelde, a veces crudo, mientras que en otras son más simbólicas y buscan evocar recuerdos y sentimientos que despierten la percepción contraria.

En la década de 1960 hasta 1970 se produjeron varios eventos en América del Sur que involucraron a los artistas vinculados con movimientos sociales que lucharon por reivindicaciones en un ambiente político convulsionado, como algunas dictaduras, acompañadas de un comportamiento inconsistente en su efecto reaccionario, que se reflejó en las obras de muchos artistas. Presenciado y asistido en estos puntos de inflexión históricos. Para Latinoamérica, esta fue una etapa en la que imperaba el totalitarismo, lo que impulsó a los artistas a potenciar la simbología y la metáfora.

Las acciones artísticas vinculadas con las coyunturas sociales que surgieron en América Latina presentaron una marcada dimensión política, lo que condujo a impulsar su fuerza desde la crítica y transformarse en formas de producción para respaldar la resistencia y oposición a regímenes opresores. En la mayoría de los casos, este proceso se evidenció entre los años 1970 y la década de los 90. Esa vertiente fue la semilla de una necesidad que se prolonga en el

tiempo de vincular el arte como un mecanismo capaz, con las mayores oportunidades de mostrar las desigualdades, injusticias y violencia del entorno. Esto cobra una mayor importancia en la dimensión social y cultural, saliendo al encuentro de la problemática política.

Las dictaduras de Chile, Argentina, Uruguay y Brasil potenciaron estas prácticas artísticas en vinculación con los movimientos sociales para confrontar y articular subjetividades, a fin de articular la solidaridad como resistencia a la represión sistemática. En Latinoamérica, se plantearon espacios de singularidad atendiendo a la identidad y cultura propia de cada región.

La percepción y el trabajo de los artistas militantes de esta etapa latinoamericana son los pilares sobre los que se construye y transforma el arte en su relación con la política. En este sentido, traigo al presente el trabajo de Ricardo Carpani, quien desarrolló su obra con el convencimiento de que el arte debía servir para impulsar la transformación social. En su caso, se tradujo en estar al servicio de la revolución en el marco de las luchas en Argentina, lo que se evidenció en sus denuncias.

El camino continúa al presentar los vínculos que se generan en las dinámicas sociales, culturales y políticas en un escenario tradicional que nutre el camino del artista en su militancia hacia

su oposición a la institucionalidad que se basa en fuerzas hegemónicas asfixiantes. Transformaciones que surgieron en la modernidad de los pobladores de Latinoamérica que se enfrentaron a fuerzas antagónicas representadas por gobiernos autoritarios.

A finales de la década de los años 60, surgió en Chile un colectivo de artistas muralistas integrado por la juventud comunista. El colectivo se conoció como Brigada Ramona Parra. Los murales se realizaban de forma clandestina, interviniendo los espacios públicos a través del uso de una simbología fundamentada en la iconografía propia de la ideología comunista: el puño, la espiga, la estrella, pájaros, entre otros (Figura 41). Durante la dictadura de Augusto Pinochet, dos colectivos artísticos apoyaron activamente la lucha social: el primero fue el Centro Cultural Tallersol (1977) y el segundo, la Agrupación de Plásticos Jóvenes (1979-1987). Estos colectivos coordinaron acciones para dar cuenta de la resistencia a través de la música y la elaboración de carteles en apoyo a las organizaciones políticas. La relación entre el arte y el activismo político y las prácticas artísticas se interpretan según Longoni (2009) como producciones colectivas que disponen de recursos artísticos con intención política. Así que la utilización de materiales gráficos elaborados desde la visión

de los colectivos artísticos formó parte de la acción en Latinoamérica.



Figura 41. Mural elaborado por la Brigada Ramona Parra en la sede central de la Central Unitaria de Trabajadores.⁵²

El lenguaje gráfico se incorpora también como una de las formas para impulsar la resistencia, por lo que adquirió un sentido distinto, sumándose a la acción política. De esta manera, las paredes pasaron a ser la base de mensajes simbólicos y directos de los afiches emblemáticos de los colectivos artísticos. El arte vinculado a la resistencia se abalanzó como una fuerza indetenible, dejando caballetes y espacios de preparación cotidiana para el arte, y cambiando los lienzos por paredes y telas por la calle. Se dejó la pasividad del arte político, que presenta de forma simbólica la crítica y

construye la memoria, al hacerse partícipe de la acción social que moviliza, que llama y conecta con la gente en sus espacios cotidianos y sus prácticas, encarando directamente las coyunturas de su momento histórico.

Los nuevos sentidos construidos por esas generaciones permearon en nuestra sociedad contemporánea, de forma que el artista militante es un participante activo de las dinámicas sociales y políticas contemporáneas. De tal forma que se mantiene un proceso de construcción que rompe la espiral de silencio y lo invierte, transformándolo en un espiral que promueve y se abre hacia la visibilización y legitimación de las prácticas sociales y culturales propias de Nuestra América.

Cuando hablo de la espiral del silencio, traigo a colación la teoría propuesta por Elisabeth Noëlle-Neumann en el año 1977, la cual explica aspectos vinculados con la opinión pública. Sin embargo, puede leerse en cuanto al silencio autoimpuesto por las comunidades subalternas basado en el miedo. De acuerdo con Noëlle Neumann⁵³, la opinión pública se sustenta en fuerzas que se imponen unas sobre otras. De esta forma, los individuos atienden al escenario social y conocen cuáles son las tendencias, en cuanto a opinión se refiere. De esta forma, se genera una fuerza mayor para cohesionar la opinión hacia aquellas que no signifiquen

antagonismos. Dicho de otro modo, esta teoría se basa en que la mayoría de las personas le temen al aislamiento, por lo que generalmente se suman a las opiniones de la mayoría consensuada para evitar ser los contrarios.

En la figura 42 se muestra la espiral basada en la teoría del silencio, en esta participan las fuerzas de la posición mayoritaria que se fortalece con el tiempo, contrario a la posición minoritaria que se debilita. Estas posiciones se deben a la percepción preestablecida de mayor o menor fuerza que les son otorgadas por la mayoría, lo que conduce al individuo a guardar silencio. Las fuerzas de la opinión pública han sido muy estudiadas por politólogos, sociólogos, comunicadores, entre otras áreas, por la fuerza que tienen las masas en los momentos de respaldar movimientos, ideologías o gobiernos. En particular, por la susceptibilidad de ser manipuladas por los medios de comunicación, siendo estos los mayores representantes de fuerzas dominantes que, de no ser bien orientadas, pueden ser causas de situaciones de conflicto.

Recordemos la técnica propagandística de Paul Joseph Goebbels: una mentira repetida mil veces se convierte en una verdad. En este escenario, se debe tener en cuenta los símbolos en el proceso de comunicación. A ese respecto, Noëlle Neumann (1977) nos dice que “colocarse un pin en la solapa

o poner una pegatina en el coche también son modos de hablar; no hacerlo, aunque se tengan firmes convicciones, es una manera de quedarse callado” (p.42).

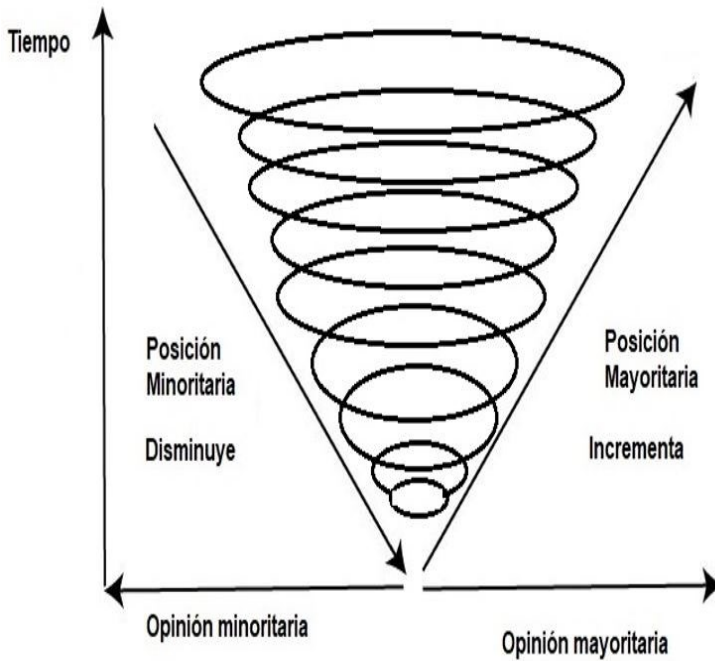


Figura 42. La espiral del silencio representativa de la teoría de Noëlle Neuman

La simbología de esta percepción se puede leer como la decisión del individuo de expresar su opinión sobre una situación tal vez no directamente, pero sí utilizando un símbolo que entrega el mensaje de forma indirecta.

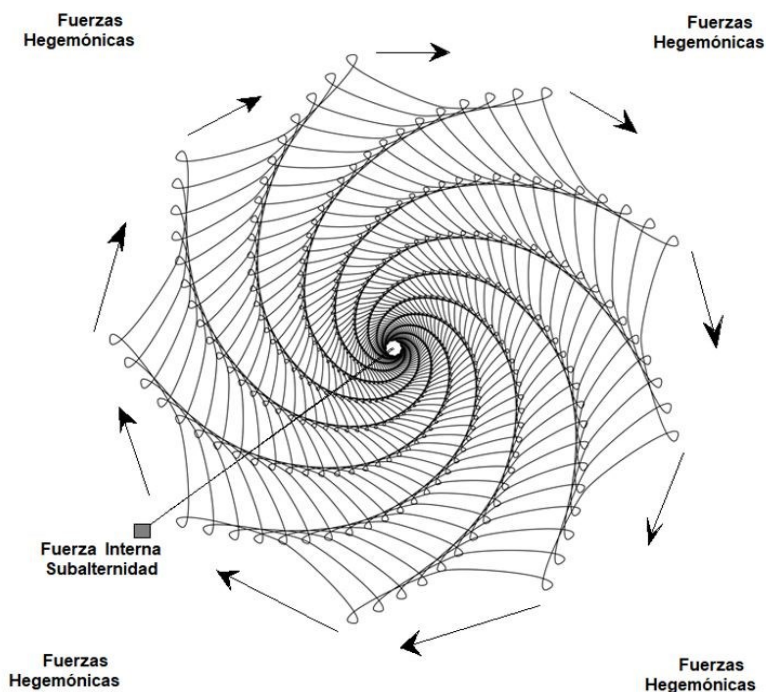


Figura 43. La espiral de micro fuerzas desde el arte militante

El oprimido, desde sus propias convicciones, tiende a hacerse eco del miedo al antagonismo con las fuerzas hegemónicas. Es allí donde el arte militante, desde sus acciones, potencia la inversión de esas fuerzas, desmitificando el temor del subalterno, que desde su posición desconoce que lo es. Como consecuencia, se proyecta y transforma en un espiral de micro fuerzas (Figura 43). Desde el interior de las

comunidades, expone públicamente el mensaje a través de sus prácticas artísticas, invirtiendo el espiral. De lo poco a lo mucho, desde el silencio, lo transforma en comunicación abierta, sin obedecer a las fuerzas externas más que a las internas.

La lectura de la figura 44 implica reconocer que, particularmente en la región y gracias a los sucesos señalados anteriormente, se empezó a gestar una fractura de la línea artística y cultural que se conocía hasta entonces. En ese momento de quiebre, empieza a existir un cuestionamiento personal del artista y sus trabajos, que no solo fueron transgresores de la institucionalidad, sino que también hicieron propuestas renovadoras que inspiraron a nuevos movimientos latinoamericanos, fortaleciendo el escenario de la modernidad.

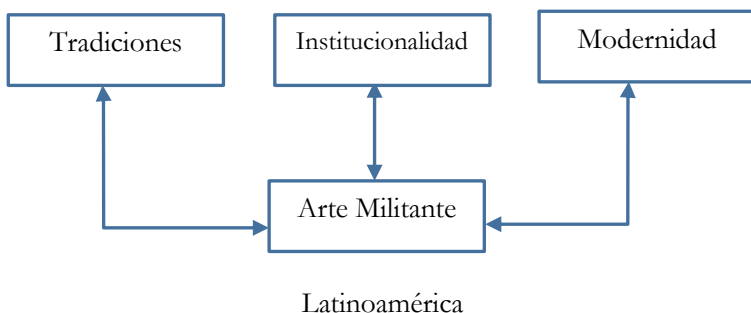


Figura 44. Países vinculados por su resistencia ante la hegemonía colonizadora

Desde ahí, el arte empezó a ser la bandera de muchos de estos colectivos que comprendieron los procesos de cambios de lo tradicional a lo moderno. Todos estos movimientos populares se cimentaron como fundamentales transformaciones sociopolíticas y socioculturales en América Latina.

El discurso y el arte en el contexto social ayudan a comprender diferentes perspectivas y actitudes frente a una misma realidad regional y así contribuyen a una construcción cultural más amplia. Parte de la oposición de la población al statu quo imperante representa algunas minorías que no se reflejan en la mayoría, y quienes se oponen a esto expresan una contracultura que sirve para encarnar las ideas de ciertos grupos, a pesar de que ocuparon posiciones políticas significativamente más pequeñas. Buscan alguna forma de afirmación social. Si bien en un momento solo se incluyeron visiones tradicionales del arte en ciertas normas y estructuras culturales, las visiones modernas discuten alternativas relacionadas con aspectos socioeconómicos, políticos, institucionales o universales, desafían los sistemas establecidos y están hechas para resistirlos; como parte de una apuesta artística por romper estereotipos impuestos previamente.

De esta manera, la institucionalidad hegemónica fue retada por estos movimientos, dado que las comunidades subalternas

cada vez más se alejaban de sentirse representadas y acercándose proporcionalmente a la falta de asistencia por parte de sus gobiernos, en particular por los gobiernos dictatoriales impuestos en algunos países suramericanos. Las minorías subalternas, al sentirse excluidas de las normas establecidas, mantenían una percepción vulnerable frente a las políticas de las instituciones imperantes, las cuales favorecían a las clases dominantes.

Esto fue el detonante de las movilizaciones por parte de estos sectores menos favorecidos. Fue en este escenario que los colectivos artísticos se vincularon con las comunidades, proponiendo sus herramientas como son el color, el sonido y la simbología a favor de la militancia, de tal forma que se constituyeron como una herramienta para manifestar las disconformidades sociales y culturales como resultado de las fuerzas hegemónicas.

De esta manera nos encontramos con "los grupos desvalidos niegan y hasta invierten las ideologías dominantes mediante un proceso de reconstrucción discursiva que puede tomar la forma de una acción política (defender sus derechos) o religiosa" (Scott, 2002, p.5).

La modernidad en Latinoamérica, interpretada como una dinámica social y cultural del arte militante, nos permite señalar

que la libertad de expresión debe ser defendida y que las personas que sienten que sus derechos están siendo violados exigen reivindicación. Los diversos grupos no alienados y contrahegemónicos son así grupos que ejercen presión política para lograr objetivos de necesidad social; estos se manifiestan a través de diversas expresiones artísticas, las cuales producen desde sus prácticas y estéticas propias. Estos procesos se construyeron desde cero para generar propuestas de comunicación utilizando el simbolismo del arte, para desafiar las instituciones existentes, hacer sugerencias sobre hegemonías institucionalizadas. De esta manera, los artistas militantes desempeñaron un papel antihegemónico al proporcionar una gama más amplia de ideas en la cultura social.

La sociedad de ese momento se encontraba inmersa en una realidad de tipo institucional con una lógica lineal fundamentada en la desigualdad, que en su momento fue controvertida. El arte tuvo que ver todas las estructuras impuestas desde su propia cosmovisión y desde otros lenguajes y métodos, para de esta forma apoyar la configuración progresiva de la transformación social. Esta tensión entre tradición y modernidad conforma la estructura dinámica de la sociedad, la cultura, el arte y las instituciones del arte, y ofrece alternativas que fortalecen la conexión entre estos públicos y

movilizan las instituciones, recordando que el conocimiento y las ideas no son estáticas. En torno a ellos surgieron propuestas que brindaron la construcción de nuevas reglas para quienes tradicionalmente han consumido en relación con la cultura.

3. Acción y manifestación desde al arte militante

Las acciones de los artistas que militan en Nuestra América están caracterizadas por la multiplicidad de estéticas militantes propias de cada región. Sin embargo, desde estas diferentes subjetividades se potencia e impulsa el surgimiento de nuevos movimientos que antagonizan y resisten a los sistemas considerados dominantes

Apropiación del espacio público como territorios militantes

La apropiación del espacio público a través de la intervención de las diversas manifestaciones artísticas militantes es uno de los mecanismos que ha proliferado, convirtiéndose en un elemento fundamental para las comunidades y organizaciones subalternas. La comunicación se produce así a través de imágenes, en el caso del grafiti, o por medio de las palabras de la narrativa y el diálogo presentes en los cuentacuentos o actores itinerantes; así como en la poesía hecha canción.

Estos procesos representan las dinámicas para la formación de nuevos sentidos desde la militancia, para la recuperación de espacios para las comunidades que son desplazadas por sus prácticas. En las plazas públicas se recupera el territorio como una avanzada pacífica donde los jóvenes se reúnen para realizar bailes urbanos o malabares, música y cantos, o para reflexionar en espacios de cabildos abiertos donde la reflexión y la ideología son protagonistas.

Los espacios públicos son extensiones del territorio, específicamente en las ciudades. Estos, según la Conferencia sobre Vivienda y Desarrollo Urbano Sostenible de las Naciones Unidas realizada en Quito para el año 2016, “son lugares de propiedad pública o de uso público, accesibles y agradables por todos de forma gratuita y sin afán de lucro. Esto incluye calles, espacios abiertos e instalaciones públicas”.

Al reflexionar sobre este abordaje conceptual del espacio público, indiscutiblemente nos encontramos con un lugar que debe propiciar el disfrute para todos los habitantes, sin distinciones, y cuya accesibilidad sea una oportunidad para que se generen dinámicas sociales que potencien una mejor calidad de vida. De tal forma, que los espacios intervenidos por los colectivos subalternos para hacer públicas sus demandas de forma pacífica, teniendo como fundamento la identidad

colectiva, son un avance hacia los logros de una sociedad más equitativa e igualitaria. Estas expresiones colectivas generan espacios para la cultura de resistencia, utilizando los símbolos de denuncia y reclamos que priman en la acción de los miembros de estas comunidades. En Colombia, se repiten estas dinámicas en las distintas ciudades como respuesta a una transformación que se niega a mantenerse en los lazos con la cultura.

Las manifestaciones políticas que tienen lugar en los espacios públicos buscan la participación cultural y social vinculadas con las coyunturas históricas del momento. A su vez, estas prácticas modifican y configuran el espacio público, redefiniéndolo y abriendo posibilidades para cuestionar el orden hegemónico instaurado. Estas nuevas estrategias de intervención se consideran una característica importante del arte militante, pues a través de estas manifestaciones se entra en el espacio del tránsito anónimo, se hace relevante y se crean nuevos espacios para la comunicación no tradicional en los que se soslaya lo político desde el arte.

Los territorios subalternos en el área urbana se convierten de esta forma en espacios resignificados. Desde esta acción podemos rescatar las ciudades que se manifiestan como territorios en resistencia al hacer pública su historia de un

pasado violento y de un presente en reconstrucción. Como en el caso de las ya mencionadas comunidades que sostienen el Tour del Grafiti en Medellín y Bogotá, en el caso de Colombia, en el que el paisaje urbano ha sido interpelado por el arte. En estos escenarios se puede leer una superposición entre "este es mi barrio" y "bienvenido turistas a mi barrio", resignificando y transformando el territorio como zonas que están sometidas a interpretación de las imágenes de acuerdo con las prácticas temporales e identificación colectiva.

Los murales creados por el hombre se asemejan a las pinturas rupestres de tiempos prehistóricos cuando las paredes de las cuevas eran lienzos. Los muros y paredes de la vía pública son lienzos en los que los artistas plasman la historia que se convirtió en la denuncia, así como diversos acontecimientos en el devenir de la sociedad. Al redefinir el territorio, utilizando murales y mensajes de símbolos, letras y colores, contando una historia, unos con pincel (Fig. 45), otros con pintura en aerosol (grafiti), el denominador común es dar diferentes significados a los espacios con la ayuda del arte. Los murales son importantes porque se convierten en un reencuentro de pasado, presente y futuro, dando sentido a individuos y grupos y contando historias que cuestionan aspectos del orden social actual.



Figura 45. Elaborar murales, resignificación del territorio. Colectivo Contemos Pueblo (2016). Fotografía: Cristian Bedoya

A la escena anterior, me atrevo a sumarle el caso de Sao Paulo en Brasil, con su museo abierto de arte urbano en el que destacan murales realizados en su mayoría con la técnica del aerosol y difuminado de pintura, característico del grafiti. Si bien la manifestación artística en las calles de esta populosa ciudad brasileña es distinta a la del caso colombiano, tienen mucho en común, pues surgió como una forma de resistencia y respondiendo a la violencia del sistema. Pues, para el año 2011, el artista grafitero Binho Ribeiro fue apresado en Sao Paulo por la realización de una pintura no autorizada en las columnas base del viaducto del metro de esa ciudad capital. En respuesta a esta acción, se llevó a cabo un proyecto de recuperación artística fundamentada en la práctica de imagen

propuesta por Ribeiro, en unión con más de 60 artistas, que hasta el día de hoy se mantiene como el museo de arte urbano con mayor importancia de América del Sur.

La proyección del territorio a través de la práctica de imagen, partiendo de la estética propia de los artistas, vinculada con la representación propia de la actividad cultural de los grafiteros paulistas, para dar un nuevo significado a la acción grafitera, distinta a un hecho criminal o vandálico. Esta forma de apropiación del territorio a través de la práctica de la imagen, ofrece una connotación estética a los espacios públicos, distinta a las propuestas hegemónicas de espacios abiertos estériles, limitados a formar parte del tránsito diario de los habitantes, que desde sus colores grises del cemento no proponen nada más que el ver sin mirar.

En Argentina, por su parte, las manifestaciones más importantes del arte militante surgieron en la última década del siglo XX, casos de prácticas de resistencia desde colectivos artísticos sumados a las movilizaciones de resistencia y lucha popular. Los grupos artísticos surgidos en esta etapa tuvieron como marco un escenario internacional convulsionado por la caída del Muro de Berlín del 89 y la caída de la Unión Soviética, conocido como el quiebre soviético, marcando el fin de una época. Lo anterior, aunado a una situación de reconversión del

Estado y privatización. Para inicios del siglo XXI, la práctica del arte militante se produjo motivado por las coyunturas políticas y económicas de la Argentina del 2001. Los colectivos se movilizaron por medio de la intervención de los espacios públicos como una práctica de resistencia.

Algunas de estas organizaciones artísticas militantes se organizaron y se mantuvieron activas por un determinado tiempo, cuando consideraron que su propuesta se había transformado hacia nuevas formas, como en el caso del colectivo "Luli" de La Plata, Argentina. En el caso de este colectivo, es importante señalar que sus integrantes fueron alumnos de una Facultad de Artes y Periodismo de una reconocida universidad argentina, lo que no contraviene el objetivo de mi reflexión sobre el arte militante desde la subalternidad. Durante los momentos coyunturales, ya sea de índole local o nacional, la identidad colectiva se suma, y todos nos hacemos y sentimos subalternos y nos hacemos parte de esta Nuestra América. De tal forma que nos atrevemos a construir y aportar desde cada escenario propiciador de la manifestación artística, ya sea académica o empírica.

En referencia a lo anterior, yo comprendo que la construcción epistemológica desde la resistencia significa la construcción ético-política sin distinción entre intelectuales y

gente común, entre pensadores y creyentes-hacedores, sino que hay una unidad ideológica, desde el concepto de comprensión de Gramsci. Este sirve como conciencia y compromiso común para crear acciones y propuestas comunes a todos. De esta manera, el poder intelectual pierde su viabilidad porque la práctica que produce saberes emancipadores, es decir, teorizar, se percibe en continuo contacto con la práctica de la crítica revolucionaria.

Los artistas militantes emergentes expresaron el reclamo de la sociedad a través de un mensaje político en defensa de los problemas coyunturales de ese momento, como vivienda, salud, etc.

La apropiación de los espacios públicos reunió la representación de las ideas libertarias a través de la estética militante en nuevas formas de intervención artística y comunicativa, en particular, en el marco de asambleas barriales y las fábricas recuperadas, construyendo relaciones de afinidad y redes de solidaridad con otras organizaciones sociales movilizadas y expresándose mayormente en el espacio público”.

Estos colectivos provenían de experiencias anteriores, por lo que manifestaron su estética militante para comunicar el mensaje en demanda de justicia y resignificación del espacio público.

En Colombia, los espacios públicos son mínimos en términos generales. Este indicador en las ciudades colombianas ha estado influenciado por la forma en que fueron ocupadas las zonas urbanas, pues se vive en una ciudad que está creciendo de forma acelerada e irregular, gracias a la concesión de permisos de construcción sin vinculación con las prácticas sociales y necesidades de las comunidades subalternas, sin dar mucha relevancia "al tema de la apropiación del uso del suelo ha estado afectando los problemas ambientales, los problemas sociales" (Bedoya, 2020).

La falta de estos espacios ha impulsado a los artistas militantes a movilizarse hacia la apropiación de los parques y canchas para su resignificación, impulsado por la acción colectiva y las manifestaciones artísticas (figura 46). En el Valle de Aburrá, estos espacios se convierten en aulas abiertas en las que "los colectivos artísticos acuden para ensayar, elaborar murales. Para contar la historia local, denunciar sus reclamos y además de contarle al pueblo ese modelo de ciudad y esos sueños de país que queremos a través de los espacios públicos".

La resignificación de los espacios públicos desde el arte militante como territorio, parte de comprender que estos son lugares donde se dan relaciones, transformaciones, actividades

productivas, estilos de vida y prácticas sociales entre individuos, grupos de personas o comunidades, y al mismo tiempo, crean espacios habitables. Por supuesto, el territorio es un reflejo tangible del modo de vida de la sociedad. Hay procesos continuos en el territorio que conducen a la apropiación para focalizarlo y asegurar su supervivencia, crear un hábitat, crear sus productos, delimitar y demarcar el territorio.



Figura 46. Tomas nocturnas del espacio público. Fotografía: Cristian Bedoya

La lectura de la resignificación de los espacios públicos en Latinoamérica se vincula en el proceso de comunicación de las

necesidades locales o nacionales a través de manifestaciones artísticas. Sin embargo, debe quedar claro que cada colectivo artístico y organización social involucrada atiende a una coyuntura y cosmovisión que nace de sus propias estéticas, pero que nos une con el hilo fino de formar parte de Nuestra América y compartir la cultura de los pueblos ancestrales que no se manejaban por límites políticos, sino por la territorialización de la cultura identitaria.

Arte militante: movilización y calle

En Latinoamérica, las movilizaciones de calle son una característica de las acciones de lucha de los movimientos sociales. Por lo que estas marchas forman parte de los procesos de los colectivos artísticos que se suman a las organizaciones que luchan por las reivindicaciones sociales, económicas o culturales, atendiendo al momento histórico.

Estas movilizaciones se caracterizan por la agrupación de los militantes, quienes toman las calles y proponen un proceso construido sobre la convocatoria a la comunidad para la construcción de nuevos sentidos, pudiendo utilizar máscaras, trajes coloridos, música, pancartas, entre otros, para resignificar el territorio y dar a conocer que existen los medios desde el arte militante para lograr la transformación social.

Es importante resaltar dos aspectos en relación con las organizaciones y grupos que organizan manifestaciones públicas por medio de marchas o caminatas de calle. Primero, estas acciones son manifestación simbólica de la apropiación del espacio público y su impacto en la dimensión espacial de la acción colectiva. En segundo lugar, la capacidad de llamar la atención de este estilo de acción, puesto que las manifestaciones artísticas se hacen atractivas por su visibilidad en los medios, de modo que incluso quienes las rechazan (como los gobiernos) pueden ser vistos como instituciones efectivas.

Los colectivos artísticos militantes se organizan y acuden a la calle y desfilan con trajes llamativos en un carnaval de colores, apropiándose de la cultura, pintando murales y hablando con la gente, creando desde la alegría, los colores, el arte, empiezan a crear otra perspectiva y percepción hacia estos procesos (Figura 47). El cambio se traduce en una mayor receptividad hacia el mensaje que se les quiere transmitir, facilitando alternativas para cuestionar lo antihegemónico.

Así es que el arte militante, por su naturaleza estética y creativa, puede abrir la puerta a cualquier tipo de subjetividad que luego mediará en la construcción de nuevas realidades.



Figura 47. Comparsa Centro de Medellín, Colombia. Fotografía: Cristian Bedoya

El proceso de lectura de los procesos de los artistas militantes nos revela que están indisolublemente ligados a la política, por lo que esta dinámica se sustenta en todas las expresiones artísticas, desde los murales, la música, la danza, es decir, desde todo lo organizado en diversas movilizaciones, protestas, acciones, desobediencia civil y resistencia social que tienen lugar en cada localidad o región, por esto surge la posibilidad a través del arte de activar estos otros sentidos para potenciar el cambio social. En este sentido, de acuerdo con el concepto de hegemonía de Gramsci, podemos indicar que la

hegemonía está íntimamente relacionada con la adquisición o conservación del poder, lo que enfatiza la posibilidad de crear una hegemonía que sustituya al sistema dominante existente, y esto debe lograrse a través de diferentes grupos. Según Gramsci, la hegemonía sitúa el debate transformador al nivel de la superestructura y rechaza el reduccionismo, pues busca, por un lado, revelar los diversos mecanismos de dominación y, por otro, definir como poder la sociedad.

Arte militante desde lo digital

Los avances tecnológicos hacen posible que las acciones de los grupos sociales que se movilizan hagan visible a todos los actores, no solo a los que sistemáticamente son reconocidos como dominantes, sino también a quienes luchan por dejar de ser los dominados, los subalternos.

Hoy en día, las relaciones con la vida cotidiana están en gran parte interconectadas en el mundo en línea y crean espacios para encuentros sociales. En este sentido, la comunicación a través de las redes sociales es un proceso bien manejado por los grupos de arte militante, lo que se refleja en las diversas actividades en las que participan vinculadas con la proyección de sus propuestas a través de las redes sociales. Así, podemos localizar e identificar los colectivos en espacios hegemónicos

como Facebook, Instagram y Twitter para dar cuenta de sus procesos de comunicación. De esta forma, logran dar un mayor alcance a sus propuestas y así logran reconstruir las formas de alcanzar a otras comunidades y vincularse para la conformación de redes artísticas más fuertes.

En el caso de los colectivos en Colombia, los colectivos artísticos gestionan las palabras clave en los espacios digitales para alcanzar una mayor participación en las movilizaciones. La Red de Artes y Cultura del Valle de Aburrá RACVA, por ejemplo, desarrolló un mecanismo digital para impulsar lo que llamaron “movimiento en las redes” para crear tendencias que potenciaran su proceso de resistencia a través del arte, logrando además participar en las radios digitales comunitarias, de tal forma que el arte militante se hace digital.

Los artistas militantes utilizan estos canales dado su carácter gratuito y el alcance que tienen, especialmente para generar mensajes de resistencia y libertad, utilizando sus propios símbolos y narrativas, dado que, como la mayoría de los grupos populares, no cuentan con recursos para llevar a cabo sus actividades. Se han generado muestras virtuales de arte militante aprovechando la cultura digital globalizada. Esta tendencia es una de las manifestaciones y acciones del arte militante que cada día logra un mayor espacio en

Latinoamérica. Por lo que estamos de frente a nuevas posibilidades de comunicación para el arte militante que utiliza las herramientas que tenga a su disposición como mediador de su manifestación artística en lugares no tradicionales, y en particular, que los medios masivos no quieren revelar.

Miro esta propuesta tomando en cuenta a Dalton y Kuechler, respecto a los movimientos sociales nuevos. En este caso, considero se debe hacer la lectura de estas nuevas formas, dado que buscan competir con otras organizaciones mediadoras, especialmente con los grupos de interés y con los partidos políticos, en torno a un recurso escaso como es el compromiso material y no material de los ciudadanos.

Así, estos movimientos se debaten entre mantener una estrategia radical y una lógica pura de representación de las bases para conservar a los que se identifican con sus ideas o racionalizar su organización interna según una lógica que adopta una estrategia moderada para atraer a un espectro más amplio de simpatizantes.

4. Encuentros del arte militante en Latinoamérica

Desde esta mirada, la fuerza vinculante no se encuentra en la localidad, sino en la red global de Nuestra América, donde día a día se construyen nuevos significados para la

transformación social de un mundo más justo, equitativo y con mayores libertades para las prácticas sociales de nuestros pueblos, recuperando así su posición en la construcción del conocimiento que adelanta a las comunidades subalternas. El encuentro de los mundos que significó la llegada de los europeos a estas latitudes del Continente americano trajo consigo cambios irrefutablemente vinculados con la violencia. La imposición de una postura distinta, donde la desigualdad fue legitimada bajo el orden de fuerzas que eran imposibles de igualar. No obstante, en la contemporaneidad, las fuerzas se equiparan dada la fuerte vinculación con ese estado de legitimación y costumbres que hicimos nuestra.

Ahora la lucha de resistencia se presenta transformada y se vincula con un proceso que busca deslastrarnos de esa visión que nos enseñaron como la única, la que blanquea al moreno de nuestra piel, la que postula como verdadera la ciencia que nace en los laboratorios artificiales y se olvida de las propiedades de lo que la naturaleza nos ofrece, y nos enseñan nuestros antepasados, la que nos dice qué es bello y lo que no, la que disiente de los aromas y haceres propios de las culturas andinas y meridionales. La escena es otra, el encuentro es con la identidad colectiva y cultural que trasciende más allá de los límites políticos de la geografía. La que propone las prácticas

artísticas de los pueblos latinoamericanos como la expresión activa para alcanzar el cambio hacia un mundo globalizado, pero nuestro, sin etiquetas colonizadoras, con las mismas oportunidades y libertades. Es así como el arte militante se convierte en mediador activo, al hacer público el orden de desigualdad de los pueblos en Latinoamérica y se convierte en una memoria activa.

A lo largo de la historia, América Latina ha experimentado cambios dramáticos en el pensamiento regional. Cada vez, diferentes relaciones, conexiones e intercambios se entrelazan en experiencias significativas que son confrontadas y alimentadas simultáneamente.

Este escenario remite a la referencia a un estilo de historia del pensamiento que se articula en múltiples registros. Incorpora el arte y la política a un complejo proceso de pensamiento, formulado socio-históricamente con nuevos conceptos culturales, donde la resistencia, la estética, la participación, la movilización y el discurso adquieren su sentido latinoamericano. Debido a la serie de entendimientos colectivos creados por la comunicación excluyente de la dominación, las minorías no tienen un discurso de representación, sino que la sociedad entera se ve obligada a una obediencia y uniformidad.

La resistencia se presenta porque hay una entidad omnipresente y algo ante lo que se necesita resistir, y si hay un organismo hegemónico, se debe encontrar un contrapunto compensatorio para el equilibrio y el control. Por otro lado, la función colectiva de resistencia debe entenderse como una masa de elementos que actúan sincrónicamente como máquinas, aunque unos contra otros, organizados para realizar una función específica. Actúan como un reloj frente a ellos, lo cual se relaciona con la hegemonía.

Una obra de arte militante, con sus elementos compositivos, desafía las normas establecidas, evocando temas específicos y desafiando con sus propuestas, declarando un mensaje utilizando esencialmente el símbolo como herramienta, desde el inicio mismo de su construcción. Esta interpretación se puede profundizar acudiendo a otras perspectivas, como la de Di Filippo (2012), que identifica en la expresión artística llamado al caos, afrontándolo e inmiscuyéndose en este como un proceso. En este sentido, Deleuze y Guattari (2001) comparten esta propuesta sosteniendo que la lucha contra ese caso es darle significado al arte como una herramienta para enfrentarlo sin condiciones preconcebidas. La propuesta de desprenderse del sentimiento de superioridad imperante es una necesidad creciente y una

búsqueda de expresiones alternativas de los pueblos latinoamericanos, donde se rompa la imposición de las tradiciones hegemónicas y se busquen formas diferentes de interacción social, pues todas las expectativas no se pueden cumplir en este momento.

Se considera inevitable cancelar ciertas diferencias que, como puntos de partida previamente establecidos, surgieron para crear una nueva y diversa dinámica separada de los esquemas señalados, ofreciendo rutas que no estén sujetas a las restricciones antes mencionadas y garantizando de alguna manera la separación de condiciones, una mayor cohesión y mayor participación de la sociedad en su conjunto.

Las instituciones y su linealidad dogmática crean estados frágiles en el tiempo por diversos aspectos que nacen frente a estructuras actuales, inmóviles, que envejecen sin renovarse y rotan en su perímetro. Las instituciones requieren una renovación, al igual que todos los organismos reguladores que no logran renovarse.

El modelo establecido se construye entre la dominación y la subordinación, el sistema vigente siempre espera al sujeto social y depende de las reglas y condiciones institucionales previas. El éxito de la hegemonía radica en el poder de persuasión, su discurso y su legado llevan consigo resistencias,

como resultado de lo cual se esfuerzan por lograr su conquista. En este sentido, los artistas militantes tienen un valor incalculable para la sociedad y pueden ayudar a resignificar la cultura y el entorno en el que se desarrollan, desafiar y subvertir el arte con propuestas provocadoras que tienen un papel político importante en el entorno social de la informática, la grabación o la tradición. Se le ocurren ideas e historias.

En la última mitad del siglo XX surgieron algunos regímenes autoritarios en América Latina. La mayoría de los artistas con trabajo social comenzaron a crear obras con un contenido menos evidente, tratando de pasar desapercibidos para evitar las represalias de los gobiernos totalitarios. Mantuvieron sus procesos dinamizadores a través de sus creaciones, pero en formas más sutiles, dándole mayor fuerza a lo simbólico. Esto generó un discurso entre fuerzas dominantes y quienes se resistían. Este papel de control hegemónico varía según el contexto en el que se desarrolle, tomando en cuenta el escenario y los actores. Sin embargo, son las personas vinculadas con el arte militante quienes construyen los sentidos. A pesar de la intención original, pueden surgir reinterpretaciones de acuerdo con la percepción y subjetividades propias de quienes lo perciben. Esto significa que, a través de una determinada experiencia, el espectador es

quien da sentido a la obra.

La contrahegemonía, protagonizada por industrias contrarias a las reglas existentes e identificadas como contraculturas, sustenta nuevas dinámicas contrarias a las establecidas en su momento, creando nuevos ejes que, en cierta medida, conquistan también a quienes la sostienen. Una vez que se convierte en parte de la doctrina, se deben seguir ciertas recomendaciones y pautas.

A nivel de la expresión representada en el arte, el mensaje no es lo que se percibe en el primer contacto desde los sentidos, es más de la lectura estética. Esto significa que el mensaje es el concepto básico de lo que se manifiesta, y esto surge desde la estética propia de su creador y de su forma de percibir su realidad. Es el artista militante quien impregna la obra para despertar la experiencia estética de aquellos que entran en contacto con ella.

El arte militante es un encuentro no con la solución a un problema, sino una herramienta, una forma de expresarse, de dejar atrás los problemas y evocar emociones. A través del arte militante en Latinoamérica se han generado dinámicas que han mediado como forma de expresar diferentes ideas en base a símbolos para despertar y generar sinergia entre los miembros de la comunidad de Nuestra América. Considerado en otro

sentido, el arte militante crea una combinación de sentimientos y la acción que lo determina es siempre una estética militante. Dicho sentimiento es siempre una pregunta, una interrogación, y aun cuando no tenga respuestas o sea silenciado, se convierte en una dificultad para las fuerzas hegemónicas.

REFERENCIAS

- Ainsa, F. (1999). La reconstrucción de la utopía. Ediciones Del Sol, S.R.L.
- Aguilera-Martínez, F. A., & Sarmiento-Valdés, F. (2019). *El borde urbano como territorio complejo*. Universidad Católica de Colombia, . <https://doi.org/10.14718/9789585456921>. 2019
- Atehortúa Castro, L. A. (2001). *El movimiento cultural del municipio de Bello: una experiencia de ciudadanía. 1989-1998*. Medellín: Instituto de Estudios Políticos. Universidad de Antioquia.
- Avritzer, L. (2002). Towards a pattern of world citizenship. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, 55-56. Obtenido de Disponible en: <http://goo.gl/RecfpV>
- Bedoya, C. (18 de Febrero de 2020). *Comunicación personal*. (J. Jaramillo, Entrevistador) Bello, Colombia.
- Bourdieu, P. (2008). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Akal.
- Brand, Karl-Werner (1992) "Aspectos cíclicos de los nuevos movimientos sociales: fases de crítica cultural y ciclos de movilización del nuevo radicalismo de clases medias", en Russell J. Dalton y Manfred Kuechler (eds.) *Los nuevos movimientos sociales*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, pp. 45-69.
- Cabanellas de Torres, G. (2006). *Diccionario Jurídico Elemental* (18 ed.). Heliasta. <https://biblioteca.corteidh.or.cr/documento/74898>
- Canogar, R. (2014). Arte político. *casa del tiempo*, 27(14). https://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/14_mar_2015/casa_del_tiempo_eV_num_14_27_31.pdf
- Castells, M. (2001). La era de la Información: Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad. Volumen II.

- Siglo veintiuno editores, S.A. de C.V. México. Cita de la obra *Crítica de la Modernidad* Alain Touraine (1992).
- CCEEU. (2017). Presencia de grupos paramilitares y algunas de sus dinámicas en Antioquia. <https://coeuropa.org.co/wp-content/uploads/2017/12/Presencia-de-grupos-paramilitares-y-algunas-de-sus-din%C3%A1micas-en-Antioquia.-cuatro-casos-de-estudio.pdf>
- Centro Nacional De Memoria Histórica. (2013). *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Informe General Grupo de Memoria Histórica*. Obtenido de <http://www.centrodememoriahistorica.Gov.Co/Micrositios/InformeGeneral/Estadisticas.Html>
- Constitución Política de Colombia* . (1991). Disponible en:<http://es.presidencia.gov.co/normativa/constitucion-politica>.
- Dalton, R. (1969). *El intelectual y la sociedad*. México: Siglo XXI Editores.
- Dalton, R., Kuchler, M. (1992). *Los nuevos movimientos sociales: un reto al orden político*. Valencia: Alfons El Magnànim.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2001). *¿Qué es la filosofía? Trad. de Thomas Kauf*. Anagrama.
- De Sousa, B (1995). *Toward a New Common Sense: Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition* (Nueva York: Routledge)
- De Sousa, B (2001). *Nuestra América. Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución*”, en Chiapas, núm. 12, pp. 31-69.
- De Sousa, Boaventura (2006). *Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes*. Texto originariamente presentado en el centro Fernand Braudel, 24 de octubre de 2006.
- De Sousa Santos, B. (2008). *Um discurso sobre as ciências*. 5ta Edición. Sao Paulo: Cortez.

- De Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/Siglo XXI Editores.
- De Sousa, B., Meneses, M. P., Rufer, M., Antonacci, M. A., Ferreira de Faria, I., Bidaseca, K., . . . Ramos Tolosa, J. (2018). Epistemología del Sur. En De Sousa Boaventura. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181124092336/Epistemologias_del_sur_2018.pdf.
- Diani, M. 1992. "The Concept of Social Movement", *Sociological Review* 40(1): 1-25.
- Di Filippo, M. (2012). Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze. *AISTHESIS*(51), 35-56. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000100003>
- Einsiger, P. (1973). The conditions of Protest Behavior in American Cities. *APSR*, 67, 11-28.
- El Mostrador. (5 de diciembre de 2019). Vecinos de Ñuñoa realizaron instalación con "ojos" en recuerdo de víctimas de la represión policial. *El Mostrador. Cultura*. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/12/05/vecinos-de-nuñoa-realizaron-instalacion-con-ojos-en-recuerdo-de-victimas-de-la-represion-policial/>
- Ezeiza, A., & Encina, J. (2018). *Educaciones y complejidad*. En J. Encina, A. Ezeiza (2018). *Educación sin propiedad* (21-32). Guadalajara, México: Volapük Ediciones.
- Galtung, J. (2003). *Violencia Cultural*. (T. Toda, Trad.) Gernika Gogoratuz. Centro de Investigación por la Paz. Fundación Gernika Gogoratuz. <https://www.gernikagogoratuz.org/wp-content/uploads/2019/03/doc-14-violencia-cultural.pdf>
- González Fuente, L. A. (2016). *Configuración de una Epistemología Situada de la Resistencia: Prácticas intelectuales y producción de*

- saberes para la transformación social en Nuestra América. (Tesis doctoral)*. Chile: Universidad Santiago de Chile.
- Gramsci, A. (1978). *Antología. Siglo XXI*.
- Gramsci, A. Socialismo y Cultura. *Revolta Global*, 1. 2-3
- Inglehart (1997). *Modernization and postmodernization; cambio cultural, económico y político en 43 sociedades*. Princeton University Press
- Jaramillo Quintero, J. (2021). *Red de Artistas y activistas populares (RAAP) en Bello: Una mirada desde la resistencia, narrativa y experiencias artísticas sobre la cultura popular en un contexto de violencia. Antioquia, Colombia*[Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/132362>.
- Jenkins, C. (1983). Teoría de la Movilización de Recursos y el estudio de los Movimientos Sociales. *Annual Reviews of Sociology*(9), 55-72.
- Kant, I. *Crítica del Juicio*.
- Koessler, M. (2015). *Violencia y Habitus. Paramilitarismo en Colombia*. Siglo del Hombre Editores.
- Klandermans P.B. (1990) Linking the old and new movement networks in the Netherlands, in *Challenging the Political Order: New Social and Political Movements in Western Democracies*, edited by R. Dalton and M. Kuechler. Cambridge: Polity Press
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica.
- Laclau, E., & Mouffe, C. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia. Siglo XXI. Madrid*
- Longoni, A. (2009). Tres coyunturas de activismo artístico. *Coyunturas*, 1, 90-93.
- Martí, José. *Nuestra América*. Ensayo publicado en *La Revista Ilustrada de Nueva York*, Estados Unidos, el 10 de enero de 1891, y en *El Partido Liberal*, México, el 30 de enero de 1891

- Martínez Miguélez, M. (1997). El paradigma emergente: hacia una nueva teoría de la racionalidad científica. 2da edición. México: Trillas.
- Mejía Quintana, Ó. (2010). Cultura política mafiosa en Colombia. *Ciencia Política*, 5(10). <https://doi.org/10.18041/0124-0021/dialogos.48.2018.4715>
- McAdam, D. (1982). Political process and the Development of black insurgency. 1930-1970. *Chicago Press*.
- McCarthy, J. D., & Zald, M. N. (1977). Resource Mobilization and Social Movements: A Partial Theory. *American Journal of Sociology*, 82, 1212-1241.
- McCarthy, John D. y Zald, Mayer N. (1977). "Resource Mobilization and Social Movements: A Partial Theory", in *American Journal of Sociology*, USA, Volume 82, Number 6, May. pp. 1217-1218
- Melucci, A. (1994). ¿Qué hay de nuevo en los nuevos movimientos sociales? En E. Laraña, *E. Laraña, Los nuevos movimientos sociales: de la ideología a la identidad*. (págs. 119- 150). Madrid: CIS.
- Melucci, A. (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México: El Colegio de México.
- Modonesi, M. (2010). *Subalternidad, antagonismo, autonomía. Marxismo y subjetivación política*. Buenos Aires: CLACSO. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/coediciones/20101108114944/modonessi>
- Morin, E. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. España: Gedisa Editorial.
- Morin, E. (1999a). *El método. El conocimiento del conocimiento*. Madrid, España: Cátedra.
- Morin, E. (1999b). *Los siete saberes de la educación del futuro*. París, Francia: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Morin, E. L. (2006). *Inteligencia de la Complejidad. Epistemología y Pragmática*. Cerisy, Francia: L'aube.

- Noelle-Neumann, E. (1977). *La espiral del silencio: opinión pública: nuestra piel social*. Paidós.
- ONU. (2013). *Acerca de los pueblos indígenas y los derechos humanos*. Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas. Obtenido de <https://www.ohchr.org/es/indigenous-peoples/about-indigenous-peoples-and-human-rights>.
- Pedranzani, B.; Martín, L.; Díaz, C. (2013). *Pensando las subjetividades hoy: el papel de la escuela y el currículum*. Revista *Contextos de Educación* Año 13 - Nº 15 y fue descargado desde: www.hum.unrc.edu.ar/publicaciones/contextos
- Pérez-Agote, A. (1984). *La reproducción del nacionalismo. El Caso Vasco*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. Siglo XXI.
- Pérez-Agote, A. (1995). *Un modelo fenomenológico-genético para el análisis de la dimensión política de la identidad colectiva en el Estado de las Autonomías*. In J. Beramendi, R. Máiz & X. M. Núñez (Eds.). *Nationalism in Europe. Past and Present*, 307-323.
- Pérez-Agote, A. (2008). *Las raíces sociales del nacionalismo vasco*. Madrid, España: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Piven, F.; Cloward, R. (1977) *Poor People's Movement: Why they succeed, How they fail*. Nueva York: Pantheon Books
- Reeve, J. (1994). *Motivación y Emoción* (5ta ed.). México: McGraw Hill.
- Semanariovoz. (29 de julio de 2022). ¡Lo popular no está pintado! *Semanario Voz*. <https://semanariovoz.com/lo-popular-no-esta-pintado/>
- Scott, J. C. (2002). Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos. *Reflexión Política*, 4(8). <http://www.re-daly.org/pdf/110/11000816.pdf>
- Suñol, V. Más allá del arte: Mimesis en Aristóteles. La Plata: Edulp. (Filosofía). En *Memoria Académica*.

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.416/pm.416.pdf>

- Traba, M. (1973). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970. 1era edición*. Siglo veintiuno editores.
- Tarrow, S. (1994). *Power in movement, Social Movements, Collective action and mass politics in the modern state*, Cambridge. Cambridge University Press.
- Tarrow, S. (1996). States and opportunities: The political structuring of social movements. en McAdam, D McCarthy, J and Zald, M (eds) *Comparative Perspectives on Social Movements*, New York, Cambridge University Press.
- Tarrow, S. (1997). *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y política*. Madrid: Alianza Universidad.
- Tilly, C. 1984. "Social Movements and National Politics", pp. 297-317, en *State - Making ad social movements*, editado por C. Bright y S. Harding. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Tilly, C. (1995). Los movimientos sociales como agrupaciones históricamente específicas de actuaciones políticas. *Sociológica*, 10(23), 11-35.
- Touraine, Alain (1974). *Introducción a la sociología*. Ariel, Barcelona.
- Touraine, A. (1981). *The Voice and the Eye*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Touraine, A. (1987). *El regreso del actor*. Buenos Aires: Eudeba.
- Touraine, A. (1990). *América Latina. Política y Sociedad*. Madrid, España: Espasa.
- Touraine, A. (1993). Crítica de la modernidad. Madrid. *Temas de Hoy*, 373.
- Turner, R. y Killian, L. (1987). *Collective Behaviour*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

- UNESCO (2001). Declaración universal sobre la diversidad.
[https://www.ohchr.org/es/instruments- mechanisms /
instruments/universal-declaration-cultural-diversity](https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/universal-declaration-cultural-diversity)
- Weber, M. (1975). La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Editorial Península.
- Wilson, F. L. (1990) Neo-corporatism and the rise of new social movements, in: R-J- Dalton & M. Kuechler Challenging the Political Order (Cambridge, Polity Press).

NOTAS

- ¹ Citado por Rodríguez Rincón, “Americanismo y Fordismo” en: Los cuadernos de la Cárcel. Tomo 2, p.23
- ² Teoría figurativa o pictórica del significado, teoría propuesta por Wittgenstein para explicar cómo el lenguaje puede referirse al mundo y describirlo. consiste en considerar que el lenguaje es una representación isomórfica o modelo del mundo.
- ³ Alí Primera, músico, cantante, compositor y activista político venezolano nacido como Ely Rafael Primera Rossell en el año 1941 y fallecido en el año 1985. Conocido como El Cantor del Pueblo.
- ⁴ Fotografía “Mitin de campaña de Hugo Chávez en 1998. https://es.wikipedia.org/wiki/Hugo_Ch%C3%A1vez#/media/Archivo:Mitin_de_Hugo_Ch%C3%A1vez,_1998.png”. CC BY 3.0.
- ⁵ Tarrow (1992) “El fantasma de la ópera: Partidos políticos y movimientos sociales de los años 60 y 70 en Italia”. En: Dalton, Russell y Kuchler, Manfred (eds.). Los nuevos movimientos sociales: un reto al orden político. Alfons El Magnánim, Valencia, pp 341-369.
- ⁶ Klandermans P.B. (1990) Linking the old and new movement networks in the Netherlands
- ⁷ San Martín, Patricia (Ed.). (2022). Publicación de la UNESCO. Patrimonio cultural inmaterial e inclusión social: aportes para la agenda de desarrollo de la era post-COVID en América Latina y el Caribe. Disponible en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380920.locale=es>

⁸ Santos (2000), en "Hacia una epistemología de la ceguera", sugiere la necesidad de métodos que permitan recuperar ese conocimiento olvidado, a lo que denomina "la sociología de la ausencia".

⁹ La sociología de las ausencias busca hacer una demostración de lo que no existe se genera como no existente, de forma que Boaventura propone una manera no creíble de lo que existe.

¹⁰ Jaramillo Quintero, J. J. (2021). Red de Artistas y Activistas Populares (RAAP) en Bello: Una mirada desde la resistencia, narrativa y experiencias artísticas sobre la cultura popular en un contexto de violencia. (Tesis Doctoral). Sedici.unlp.edu.ar.

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/132362>

¹¹ Cristian Bedoya, miembro fundador de la Red de Artistas de Bello. Comunicación personal. (J. Jaramillo, Entrevistador) Bello, Colombia.

¹² Dilthey, Wilhem, Teoría de las concepciones del mundo, Traducción de E. Imaz, FCE, México 1954, selección de las pp.117-130

¹³ El estado Miranda es uno de los veintitrés estados de la República Bolivariana de Venezuela, cuya capital es Los Teques, ubicado en el centro-norte de ese país, en la región Capital. La región que hoy ocupa este estado fue ocupada hasta la llegada de los conquistadores españoles por diversas comunidades Caribes, entre estas Caracas, Teques, Cumanagotos, Mariches y Quiriquires, quienes defendieron aguerridamente sus tierras del invasor al mando de caciques como Guaicaipuro y Yare. Herencia que se transmite a los nombres de las localidades, como Guatire y Guarenas

-
- ¹⁴ La UNESCO respalda la preservación de la historia, prácticas sociales y saberes de los pueblos.
- ¹⁵ Zuwelky Marín, Miembro Fundador de FUNDATRAD Venezuela (11 de noviembre, 2022). Comunicación personal. (J. Jaramillo, Entrevistador) Bello, Colombia.
- ¹⁶ El Archivo Histórico de la UNAM publicó una colección de documentos y fotografías relativas al movimiento estudiantil del año 1968 en México. Esta imagen fue capturada desde un balcón del Hotel del Prado, ubicado en Avenida Juárez por Manuel Gutiérrez.
- ¹⁷ Fotografía Malcolm Garret (4593431).<https://www.pexels.com>
- ¹⁸ Movimiento femenino por reivindicaciones políticas. ‘Fotografía de Ceci Figueroa (11579791). <https://www.pexels.com>
- ¹⁹ Fotografía de FG Trade Latin, <https://www.istockphoto.com>
- ²⁰ Pachakutic término quechua que se traduce “un cambio en el Sol”, este término identifica uno de los emperadores quechua a quien se le atribuye mayores logros en cuanto al orden social y unificación del pueblo
- ²¹ La red social a la que hago referencia es instagram, la cual tiene actualmente una cantidad de usuarios que supera el millón. Esta red es gratuita y permite compartir fotografías y videos de viajes, momentos cotidianos, ideas, entre otros aspectos. El término “#grafiticolombia” es un *hashtag* el cual define una palabra clave de búsqueda en este ecosistema digital.
- ²² En la red social se le denomina canal al espacio utilizado por una persona, organización o empresa para compartir información, en forma de imágenes o multimedia. Los cuales son administrados por una persona quien se hace responsable

del contenido allí publicado, atendiendo a las normas de protección de datos de la red, así como a los términos del respeto de privacidad, derecho de autor, entre otros no menos importantes.

²³ Reeve, J. (1994). *Motivación y Emoción* (5ta ed.). México: McGraw Hill. (p.222). Para Reeve la emoción es un proceso que está vinculado con cuatro dimensiones: sentimientos, estimulación corporal, sentidos de intención y fenómeno social -expresivo, que surgen dada la presencia de un suceso de vital significado para el individuo.

²⁴ Olinde Rodríguez (1825) *L'artiste, le savant et l'industriel* (El artista, el científico y el industrial»)

²⁵ Guillaume Apollinaire, postula e 1913 el primer manifiesto cubista, fue un poeta, novelista y ensayista francés, considerado precursor de las vanguardias artísticas del siglo XX, en particular del surrealismo, término del que fue creador

²⁶ El movimiento vanguardista en el arte surgió durante el pasado siglo XX para dar cabida a nuevas formas de presentar la obra rompiendo con los viejos esquemas y que se extendió desde Europa hacia América enfrentándose al modernismo.

²⁷ Entrevista realizada a la Dra. M.A. Galeano publicada en el año 2014 citada por Jaramillo, J.J. (2021) p.273. <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=8LFZldYnQREç>

²⁸ Fotografía de Alfred Stieglitz. Public domain, via Wikimedia Commons

²⁹ Tatarkiewicz, W. (1997). Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia

-
- ³⁰ Texto tomado de mi tesis doctoral Red de Artistas y activistas populares (RAAP) en Bello: Una mirada desde la resistencia, narrativa y experiencias artísticas sobre la cultura popular en un contexto de violencia. Antioquia, Colombia (p.p. 110-112).
- ³¹ La Candelaria es el centro de Bogotá, con lugares icónicos como la catedral de la época colonial y el Capitolio neoclásico que flanquea la Plaza Bolívar.
- ³² Fotografía del Grafiti en la casa comunitaria de Egipto que ocasionó una desproporcionada reacción de la Policía. La foto pertenece al periódico digital Semanario Voz y se le atribuye al Colectivo Pensamiento Acción y Movimiento–PAM.<https://semanariovoz.com/lo-popular-no-esta-pintado>
- ³³ Banksy, uno de los más emblemáticos artistas urbanos británicos de la década de los años 70. Su técnica fue el grafiti y desarrolló el arte público. Fotografía de Michael Reeve, 17 de enero de 2004., CC BY-SA 3.0,<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1138146>
- ³⁴ Baumgarten, A. (1955). Reflexiones filosóficas acerca de la filosofía (Traducción de J. Miguez), Madrid, Aguilar, p.86
- ³⁵ Intervención del espacio público, fotografía publicada por el diario El Mostrador <https://www.elmostrador.cl/cultura/2012/05/vecinos-de-nunoa-realizaron-instalacion-con-ojos-en-recuerdo-de-victimas-de-la-represion-policial/>
- ³⁶ Grafiti realizado por la comunidad de la Comuna 13 en Medellín. Publicado por <https://www.pasaporteparaviajar.com/comuna-13-medellin-visitar-graffiti-tour/>
- ³⁷ Grafiti realizado por la comunidad de la Comuna 13 en Medellín. <https://www.pasaporteparaviajar.com/comuna-13-medellin-visitar-graffiti-tour/>

³⁸ Grafiti realizado por hinchas de Nacional, en Montevideo. Publicado por De Fedebolso - Trabajo propio, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=42964755>

³⁹ Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP) fue una organización guerrillera insurgente colombiana de extrema izquierda, con una ideología sustentada en los principios del marxismo-leninismo y el bolivarianismo. Fotografía: De DEA Public Affairs - DEA Public Affairs, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11965319>

⁴⁰ Fotografía: De DEA Public Affairs - DEA Public Affairs, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11965353>

⁴¹ El Departamento del Meta se ubica en el centro de Colombia y abarca el área desde los Andes (oeste) hasta las llanuras de Los Llanos colombianos.

⁴² El informe “La paz confinada”. Situación de defensores y defensoras de derechos humanos, fue elaborado por las organizaciones Corporación Jurídica Libertad y la Fundación Sumapaz y publicado en el año 2020.

⁴³ Este relato forma parte de los muchos testimonios recogidos en el Informe ¡Basta Ya! del Centro de Memoria Histórica de los sobrevivientes de la masacre La Rochela hace referencia a las palabras de la jueza Mariela Morales días antes de partir a una Comisión donde murió.

⁴⁴ Tal y como se reseña en el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia, el 18 de enero de 1989, cerca al corregimiento de La Rochela, en el municipio de

Simacota, Santander, fue perpetrada una acción violenta por un grupo paramilitar, una masacre en la que murieron **12 de un total de 15 funcionarios judiciales** que investigaban varios delitos en la zona. El crimen fue el resultado de una alianza entre paramilitares, narcotraficantes y algunos miembros del Ejército, y se enmarcó dentro de un contexto de violencia contra funcionarios judiciales.

⁴⁵ Fotografía: <http://revistalatrece.blogspot.com/>

⁴⁶ El año 2019 uno de sus integrantes fue asesinado por sujetos que utilizaron acciones propias del sicariato. Ante esto la RAPSO denunció insistentemente exigiendo justicia, y señalaron que no se detienen pues confían en el proyecto del arte y la cultura como forma de lograr la transformación social. <https://prensarural.org/spip/spip.php?article24155>

⁴⁷ De TV San Jorge - <https://www.youtube.com/watch?v=4AtwbQgEvww>, CC BY 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=81331045>

⁴⁸ Para Boaventura de Sousa en “Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social”, los Manifiestos para este ciclo de Movimientos Sociales latinoamericanos se consideran nuevos por ser “planes de acción detallados de alianzas que son posibles porque se basan en denominadores comunes, y que movilizan ya que arrojan una suma positiva, porque confieren ventajas específicas a todos los que participan en ellas de acuerdo con su grado de participación” (p.235).

⁴⁹ Reflexión del luchador social, artista militante, miembro fundador de la RACVA, Cristian Bedoya, durante comunicación personal, realizada el día 10 de noviembre de 2019

⁵⁰ Imágenes de video “No más silencio: Arte y conflicto en Colombia”, publicado por la Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED, Colombia, en el año 2021 como parte de la serie Antropología social y cultural. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=er9I7ca6O5g>

⁵¹ En la Declaración de la Selva Lacandona se genera el primer documento público del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN); en ella se invocó el artículo 39 de la Constitución y se declaró la guerra al Ejército Federal, señalado como el " en apego a nuestra Constitución, emitimos la presente al ejército federal mexicano, pilar básico de la dictadura que padecemos, monopolizada por el partido en el poder y encabezada por el ejecutivo federal que hoy detenta su jefe máximo e ilegítimo, Carlos Salinas de Gortari". La Declaración exponía también las demandas del grupo que consistían en "trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz". ([https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1994/01/01/primera – declaracion -de-la-selva-lacandona/](https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1994/01/01/primera-declaracion-de-la-selva-lacandona/))

⁵² Fotografía disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Brigada_Ramona_Parra#/media/Archivo:SedeCUT.JPG

⁵³ Elisabeth Noelle-Neumann fue una politóloga alemana autora de *La espiral del silencio*. Opinión pública: nuestra piel social en el año 1977 en que desarrolló una teoría fundamentada en cinco hipótesis para estudiar el comportamiento de la sociedad -personas- en relación con la opinión pública y los medios de comunicación.