



Ana María Castro Sánchez

ARTE CON POLÍTICA EN EL ACTIVISMO FEMINISTA. NARRATIVAS DE LA ACCIÓN POLÍTICA REVUELTA

Tese de doutoramento em Sociologia orientada por a Professora Doutora Paula Abreu apresentada à
Faculdade de Economia da Universidades de Coimbra

Setembro, 2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



FEUC FACULDADE DE ECONOMIA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Ana María Castro Sánchez

Arte con política en el activismo feminista

Narrativas de la acción política revuelta

Tese de Doutoramento em Sociologia, apresentada à Faculdade de Economia da Universidade
de Coimbra para obtenção do grau de Doutora

Orientadora: Prof. Doutora Paula Abreu

Coimbra, 2017

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de estos cuatro años pasaron por mi vida muchas personas que me acompañaron, apoyaron, aguantaron y cuidaron para poder llegar a este momento, personas que durante mis años en Portugal hicieron que la distancia y las fronteras se hicieran menos pesadas, fueron mi soporte y fuente de alegría, amigas que se quedan para siempre.

En Coimbra conocí a mis ojitos del sur Natacha y Fabian, amores incansables que hicieron más livianos y acompañados los días, después se nos juntaría Daniela para completar la ruta del cariño latinoamericano con estos seres de luz. En esta ciudad también agradezco la compañía de Tati, Bea y Silvia, viajes, quejas, alegrías, comidas, cuidados, nos juntaron de otras maneras con un afecto que ahora trasciende. En el doctorado encontré la compañía de Joana Zózimo amiga que luego me recibiría para compartir la vida en Lisboa como un musical, de las pocas Tugas que se quedan en mi corazón.

La vida en Lisboa se llenó de la presencia de Marianna, Serena y Morgane, bailarinas y trapeceistas de un gran amor feminista fundamental para caminar por esos días y por todos los que nos quedan por compartir aquí y allá. También *fico grata* con mis compañeras del colectivo de autodefensa transfeminista en Lisboa, que me ayudaron a renacer y juntar las partes de mí cuando más rota me sentí, junto a ellas pude ser más fuerte.

Del otro lado del océano no dejaron de estar las amigas de tanta historia que seguimos construyendo juntas, a su manera siempre las sentí cerca, y a mi familia, que me apoya incesantemente aunque muchas veces no se entienda por donde voy.

Me siento especialmente agradecida con mi amiga Paola Figueroa-Cancino quien además de juntarse a este camino para crear el documental, con su inmensa solidaridad hizo que mi regreso fuera como un sueño entre montañas, nuestros días juntas han sido la mejor manera de finalizar esta tesis.

Por supuesto esta tesis no hubiera sido posible sin el oportuno acompañamiento de mi orientadora Paula Abreu, a quien le agradezco haberse subido a este barco conmigo y ayudarme a encontrar el rumbo. Desde Colombia también agradezco el acompañamiento de Ochy Curiel, quien a pesar de no haber podido ser formalmente mi coorientadora hizo ese trabajo de una manera siempre acertada, gracias a estas académicas por guiar esta propuesta ayudándome a darle sentido a este aprendizaje.

Estoy muy agradecida también con las artistas y activistas que compartieron sus experiencias y saberes que hicieron posible esta investigación, por su tiempo, dedicación e inspiración, por creer en otras maneras de conocer, sus voces son el corazón que late en este trabajo.

Para la amoras de todos los círculos, gracias por creer en mí.

RESUMEN

La presente investigación se propone analizar cómo se configura la acción política por medio del activismo que se centra en el arte como práctica política. Discute en que medida se reinventa la acción política feminista con y a través del arte, las varias formas de entender y poner en práctica la relación entre el arte y la política, el lugar de las artes feministas comprendidas como prácticas políticas con sus propios repertorios y el lugar de los feminismos en el trabajo artístico. Las categorías de análisis que entrecruzan esta investigación son: arte y política, acción política, activismo feminista desde el arte, acción política artística, políticas feministas, renovación de la política, renovación del arte, y potencia política del arte. Como las preguntas que motivan esta investigación no se resuelven solo en el ámbito teórico sino que son los modos de hacer, las prácticas, las diferentes vivencias, las que pueden dar posibles respuestas, ampliar las miradas y hacer otras preguntas, fue importante hacer partícipes de esta investigación a quienes rompen justamente con formas tradicionales de las políticas feministas en Colombia. Dos colectivas feministas: La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista y Féminas Festivas, dos grupos artísticos feministas: el grupo de teatro La Máscara y la banda de punk Polikarpa y sus Viciosas y dos artistas feministas: Ana María Villate y Diana Molina son las sujetas de esta investigación; coproductoras del conocimiento que de aquí se deriva desde sus activismos que potencian lo político en el arte constituyendo las expresiones artísticas en prácticas políticas feministas. Esta propuesta es un ejercicio de Investigación Activista Feminista, un trabajo de construcción colectiva de conocimiento situado desde y para la acción política con la metodología de las Producciones Narrativas. La construcción de las narrativas se realizó a partir de sesiones de trabajo colectivas e individuales, entrevistas y observación participante en las actividades que fue posible acompañar durante el trabajo de campo; las narrativas construidas se disponen y manejan en la tesis de tal manera que constituyen el eje articulador de los análisis aquí desarrollados. En cuanto a la estructura de la investigación se presentan los principales debates del movimiento feminista en Colombia, en relación con dicho movimiento en Latinoamérica y el Caribe para comprender las políticas feministas que lo caracterizan. Se parte de los estudios sociales del arte y sus diferentes miradas sobre la relación arte y política considerando la política en el arte, la estetización de la política, el arte político y el arte activista. Para abrir los límites de la política se aproxima a las propuestas que

se encuentran sobre la política y su redefinición en los feminismos, a las prácticas políticas de las sujetas de la investigación y el reconocimiento de otras prácticas para pensar cómo se renuevan y se hacen otras políticas; asimismo se aproxima a los movimientos sociales y su apuesta por redimensionar la política, pensando la cultura como un hecho político, y la articulación de los feminismos con los movimientos sociales en la participación concreta de las sujetas de esta investigación en la vida política del país. Para ampliar la mirada sobre el arte, se retoman los aportes de la sociología en los territorios del arte y la cultura y se incluye el análisis decolonial, las lecturas de la crítica institucional y las experiencias de las artistas y activistas sujetas de la investigación en el mundo del arte. Asimismo, se aborda la potencia política del arte relacionado con la importancia política de lo simbólico. Se presenta la noción de acción política artística y feminista en relación con las artes feministas en los activismos analizados, además de los modos de hacer de cada colectiva, grupo artístico y artista que llevan a comprender como hacer del arte una práctica política feminista. Finalmente se presentan unas reflexiones metodológicas en cuando a las potencialidades y dificultades de las Producciones Narrativas y se problematiza la relación activismo-academia, presentando así los límites, aprendizajes, retos y propuestas suscitadas en esta experiencia de investigación.

Palabras claves: activismo feminista, acción política, arte con política, artes feministas, acción política artística feminista.

RESUMO

A presente investigação propõe-se analisar como se configura a acção política através do activismo que se centra na arte como prática política. Discute em que medida se reinventa a acção política feminista com e através da arte; as várias formas de entender e pôr em prática a relação entre arte e política; o lugar das artes feministas entendidas como práticas políticas com os seus próprios repertórios; e o lugar dos feminismos no trabalho artístico. As categorias de análise que atravessam esta investigação são: arte e política, acção política, activismo feminista a partir/através da arte, acção política artística, políticas feministas, renovação da política, renovação da arte e potencial político da arte. As perguntas que motivam esta investigação não se resolvem apenas em âmbito teórico, mas são os próprios modos de fazer, as práticas e as diferentes vivências que podem dar respostas, ampliar os ângulos de visão e formular outras perguntas. Por isso foi importante integrar nesta investigação quem rompe precisamente com as formas tradicionais das políticas feministas na Colômbia. Duas colectivas feministas: La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista e Féminas Festivas; dois grupos artísticos feministas: o grupo de teatro La Máscara e a banda punk Polikarpa y sus Viciosas; e duas artistas feministas: Ana María Villate e Diana Molina são as sujeitas desta investigação; coprodutoras do conhecimento de aqui se deriva a partir dos seus activismos potenciadores do que há de político na arte e transformadores das expressões artísticas em práticas políticas feministas. Esta proposta é um exercício de Investigação Activista Feminista, um trabalho de construção colectiva de conhecimento situado desde e para a acção política, com recurso à metodologia das Produções Narrativas. A construção das narrativas realizou-se a partir de sessões de trabalho colectivas e individuais, entrevistas e observação participante nas actividades que me foi possível acompanhar durante o trabalho de campo. As narrativas construídas dispõem-se e são usadas na tese de forma a construírem o eixo articulador das análises aqui desenvolvidas. Quanto à estrutura da investigação, apresentam-se os principais debates do movimento feminista na Colômbia, em relação ao mesmo movimento na América do Sul e Caraíbas para compreender as políticas feministas que o caracterizam. Parte-se dos estudos sociais da arte e seus diferentes olhares sobre a relação arte-política, considerando a política na arte, a esteticização da política, a arte política e a arte activista. Para abrir as fronteiras da política aproxima-se às propostas encontradas sobre a política e a sua redefinição nos feminismos, as práticas políticas das sujeitas da investigação

e o reconhecimento de outras práticas para pensar como se renovam e se fazem outras políticas; da mesma forma faz-se uma aproximação aos movimentos sociais e à sua aposta para redimensionar a política, pensando a cultura como um facto político, e a articulação dos feminismos com os movimentos sociais na participação concreta das sujeitas desta investigação na vida política do país. Para ampliar o nosso olhar sobre a arte, retomamos as contribuições da sociologia nos territórios da arte e a cultura e incluímos a análise descolonial, as leituras da crítica institucional e as experiências das artistas e activistas sujeitas da investigação no mundo da arte. Da mesma forma abordamos o potencial político da arte relacionado-o com a importância política do simbólico. Apresenta-se a noção de acção política artística e feminista em relação com as artes feministas nos activismos analisados, além dos modos de fazer de cada colectiva, grupo artístico e artista que leva a compreender como fazer da arte uma prática política feminista. Finalmente, apresentam-se reflexões metodológicas relacionadas com as potencialidades e dificuldades das Produções Narrativas e problematiza-se a relação activismo-academia, apresentando assim os limites, aprendizagens, desafios e propostas suscitadas nesta experiência de investigação.

Palavras chave: activismo feminista, acção política, arte com política, artes feministas, acção política artística feminista.

SUMMARY

The present research analyses how political action is shaped in activist practices engaging in art as a political practice. It discusses to which extent feminist political action reinvents itself through art, and exposes different understandings and practices regarding the link between art and politics, feminist arts as political practices with their own specific languages, and the position of feminisms in artistic work. The categories of analysis in this study include: art and politics, political action, feminist activism through art, artistic political action, feminist politics, renovation of politics, renovation of art, political renovation of art. The questions triggering this research may not be solved only on a theoretical level. Rather, a range of *modus operandi*, practices, and experiences need to be taken into account so as to produce possible interpretations, amplify perspectives and generate further questions. Therefore, it was considered essential to involve in this investigation precisely those subjects who do not conform to the traditional forms of Colombia's feminist politics. The subjects of this investigation include feminist collectives: La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista and Féminas Festivas; feminist artistic groups: theatre group La Máscara and punk band Polikarpa y sus Viciosas; and feminist artists: Ana María Villate and Diana Molina. These subjects are co-producers of the knowledge systematized in this study, which derives directly from their activisms, and the ways in which they strengthen political intervention with art by contributing to feminist politics through their artistic expressions. The proposed analysis is an exercise of Feminist Activist Research, based on a collective construction of knowledge situated in - and for- political action, using the methodology of Narrative Productions. The construction of narratives was based on individual and collective work sessions, interviews, and participant observation in the activities which were accessible during the field work; the constructed narratives are weaved in the thesis in such a way that they constitute the main pillars of the analysis developed here. Regarding the structure of the investigation, the principal debates of the feminist movement in Colombia are described and linked to similar movements in Latin America and the Caribbean, in order to appreciate their particular configurations within feminist politics. The research is based on social studies on art, in particular the range of perspectives on the relationship between political art and activist art. In order to transcend the borders of politics, this study builds on the theories regarding politics and its redefinition within feminist moments, and in the political practices of the

research subjects, in order to reflect how *other* politics are renewed and created. This study approaches social movements and their struggles to redefine politics by understanding culture as a political issue, and by capturing the articulation between feminisms and social movements observing the active participation of the research subjects in the country's political life. A range of sources, including sociological inputs in the fields of arts and culture, as well as a decolonial analysis, the contributions of critical institutional studies and the experience of artists and activists involved in the research, have been used in order to widen the perspective on art. Additionally, the study explores the political power of art in connection with the political importance of symbols. The proposed analysis articulates the notion of political, artistic, and feminist action with feminist arts in the analysed activisms. Additionally, it observes the practices of each collective, artistic or activist group, which help us to understand how art may be transformed into a feminist political practice. Finally, the study presents some methodological reflexions regarding the potentialities and difficulties of Narrative Productions, problematizing the relationship between activism and academia, and presenting the limits, lessons, challenges and propositions which arose during the investigation experience.

Key words: feminist activism, political action, art with politics, feminist arts, feminist political artistic action.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	1
Capítulo 1 – Preámbulo metodológico	11
1.1 – Quiénes son las sujetas de esta investigación	12
1.1.1 – Colectivas de activistas feministas	12
1.1.1.1 – La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista	12
1.1.1.2 – Féminas Festivas	26
1.1.2 – Grupos artísticos	28
1.1.2.1 – Polikarpa y sus Viciosas	28
1.1.2.2 – La Máscara	32
1.1.3 – Artistas feministas	37
1.1.3.1 – Ana María Villate Marín	37
1.1.3.2 – Diana Molina Medina	39
1.2 El conocimiento situado y las Producciones Narrativas	41
1.3 Estrategia de la tesis y manejo de las narrativas	43
Capítulo 2 – Contextualizando las políticas feministas en Colombia	
América Latina y el Caribe	45
2.1 – Movimientos feministas en América Latina y	
El Caribe: algunos debates necesarios	45
2.1.1 – Importancia fundacional de la autonomía	54
2.1.2 – Institucionalización del movimiento	61
2.2 – Feminismos en movimiento	71
2.2.1 – Expresiones diversas de los feminismos	76
2.2.2 – Artistas feministas y/en el movimiento feminista	78
Capítulo 3 – Arte y política	89
3.1 – Estudios sociales del arte	89
3.2 – Miradas sobre la relación entre el arte y la política	97
3.2.1 – La política en el arte	97
3.2.2 – Estetización de la política	99
3.2.3 – Arte político	102

3.2.4 – Arte activista	105
3.3 – Repensar la relación arte-política	111
3.3.1 Lo político en el arte	111
3.3.2 Renovación mutua, reinventar el vínculo entre arte y política	115
3.3.3 Usos políticos del arte	124
Capítulo 4 – Acción política	129
4.1 – Ampliando la mirada sobre la política	129
4.2 – Los feminismos y la redefinición de la política	135
4.2.1 – Abrir los límites de la política	147
4.2.2 – Construir feminismos y políticas feministas en colectivo	154
4.2.3 – Ausencia de espacios de encuentro y posibilidades de articulación	158
4.2.4 – Prácticas y conocimientos feministas dentro y fuera de la academia	161
4.3 – Los movimientos sociales y la redimensión de la política	164
4.3.1 – La cultura como hecho político	167
4.3.2 – Participación en la vida política del país: articulación de los feminismos con los movimientos sociales	171
4.4 – Renovación de la política	177
4.4.1 – Experiencias vitales que se politizan	178
4.4.2 – Importancia de la micropolítica	181
4.4.3 – El arte como pedagogía: Diana Molina Medina	183
4.4.4 – La guerrillería como política feminista: Féminas Festivas	184
4.4.5 – Prestar el cuerpo para la crítica política: Ana María Villate Marín	186
4.4.6 – Teatro político, trabajo comunitario y dramaturgia feminista: La Máscara	187
4.4.7 – Una banda para decir nuestras cosas: Polikarpa Y Sus Viciosas	189
4.4.8 – La alegría es el secreto de la resistencia: La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista	192
Capítulo 5 – Activismo feminista desde el arte	201
5.1 – Ampliando la mirada sobre el arte	201
5.2 – Sociología en los territorios del arte y la cultura	205

5.3 – El arte universal bajo sospecha	213
5.4 – Situar en el mundo del arte... dentro, fuera, en el interludio	218
5.5 – Potencia política del arte	233
5.5.1 – “Si lo dices con arte”. Sobre la importancia política de lo simbólico	238
5.6 – Acción política artística	243
5.6.1 – Acción política artística feminista	247
5.6.1.1 – Artes feministas: respuesta radical al canon	249
5.6.1.2 – Rupturas y estrategias de las artes feministas	253
5.7 – El lugar de las artes feministas en cada apuesta	261
Capítulo 6 – Cómo se hace activismo feminista desde el arte	269
6.1 – La Máscara	269
6.2 – Polikarpa y sus Viciosas	285
6.3 – Féminas Festivas	294
6.4 – Ana María Villate Marín	302
6.5 – Diana Molina Medina	309
6.6 – La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista	314
6.7 – Hacer del arte una práctica política feminista	332
6.7.1 – Lenguajes artísticos	332
6.7.2 – Aprender haciendo	335
6.7.3 – Espacios	337
Capítulo 7 – Reflexiones metodológicas	341
7.1 – Propuesta metodológica	341
7.1.1 – Trabajo de campo realizado	342
7.1.2 – Las Producciones Narrativas	346
7.1.3 – Cómo construimos las Narrativas	347
7.2 – La apuesta por otras formas de construir conocimientos	349
7.3 – Producción de conocimientos que devienen de las prácticas políticas	353
7.4 – Propuestas de la Investigación Activista Feminista que orientaron mi trabajo	356
7.5 – Mi lugar y experiencia como investigadora	358
7.5.1 – Los momentos de las sesiones de trabajo y las entrevistas	361

7.5.2 – Retos, dificultades, aprendizajes	363
7.5.2.1 – La escritura de las narrativas	364
7.5.2.2 – La agencia sobre las narrativas	366
7.5.3 – La relación activismo-academia	369
Conclusiones	375
Bibliografía	383
Anexo. Guía para las sesiones de Producciones Narrativas	387

INTRODUCCIÓN

Me situo

Si de narrativas se trata, empiezo por la mía:

Indagar sobre la relación entre el arte y la política ha sido de mi interés desde hace algunos años, más que desde un lugar abstracto teórico, desde intenciones prácticas de construcción con otras compañeras con las que creamos una colectiva feminista en la universidad: El Colectivo Feminista de Estudio y Trabajo - CFEST, y otras de las que posteriormente también hice parte: el Colectivo Feminista Proyecto pasos y el grupo de teatro popular feminista Huitaca.

Cuando decidí empezar a darle a la política un lugar importante en mi vida, me involucré en diferentes escenarios, lugares, colectivos, donde y con quienes esto fuera posible. Pronto, muy pronto me fui sintiendo incómoda con las prácticas y los sinsentidos que me generaban las organizaciones estudiantiles mixtas, rápidamente, también con las amigas, identificamos que ello tenía que ver con el hecho de ser mujeres en esos espacios. Con este relato estoy volviendo a mis años de universidad donde inicié mi camino en los feminismos. Con estas amigas incómodas hicimos nuestro primer colectivo feminista que llamamos CFEST: Colectivo Feminista de Estudio y Trabajo, era 1998.

Desde el inicio nos fuimos diferenciando de los otros colectivos universitarios, no solo porque éramos las únicas y las primeras que en la Universidad del Tolima nos posicionábamos políticamente como feministas, sino también por nuestras prácticas políticas que eran muy diferentes a las tradicionales del movimiento estudiantil. Promovíamos el debate político desde los feminismos con conversatorios, recitales, performances, lecturas poéticas, obras de teatro, actos simbólicos, publicaciones, entre otros. Igualmente, seguíamos participando en las acciones del movimiento estudiantil que son clásicas: asambleas, paros, tomas de los espacios y una que otra “actividad cultural” que se sumaba a lo político, concebidas como acciones aisladas que no hacían parte fundamental de la lucha política sino que servían de distracción y entretenimiento. Hoy sigo pensando que lo que llamamos cultural y artístico no se ve ni se explora en su dimensión política y esa es una de las razones por la cual realicé esta tesis.

Las acciones políticas de nuestra colectiva, además de su particularidad como feministas, se diferenciaban en cuando a lo que se consideraba como político. Sin pensarlo tan detenidamente, fuimos en nuestro proceso de reconocernos y hacernos feministas construyendo también otras formas de hacer política y de poner nuestras propuestas en la universidad con la poética, los cuentos, el teatro, los cuerpos, las imágenes y mucho juego con lo simbólico. Todo ello producto de una exquisita combinación entre nuestras lecturas sobre feminismos que nos abrían cada vez más los poros, las búsquedas de hacer una política con la cual nos sintiéramos cómodas, felices, por la explosión de creatividad que lográbamos cuando estábamos juntas, con las que hoy son las amigas de la vida.

Al mismo tiempo andaba por los caminos del teatro intentando ser actriz, aprendiendo en cada montaje sin sentir la necesidad de una formación profesional. Aunque en algún momento pensé que era importante darle al teatro un lugar en mi vida más allá de un pasatiempo, no lo logré.

Así mis años en la universidad, luego vinieron las travesías como profesional sosteniendo la importancia del activismo y el teatro en mi vida. Aquí aparece una “doble militancia” feminista, ya que por algunos años hice parte al mismo tiempo del Colectivo Feminista Proyecto Pasos y del grupo de teatro popular feminista Huitaca, compañeras y colectivas que ya tenían varios años de trabajo y que me acogieron en una ciudad que no era la mía: Bogotá.

Involucrarnos con otras colectivas feministas, con otros grupos políticos y de teatro, así como crecer de la mano con las compañeras campesinas de Inzá¹ y además trabajar en una ONG feminista, fueron experiencias que me dieron la oportunidad de encontrarme con diferentes expresiones locales y nacionales del movimiento de mujeres y feminista del país. Mientras más me acercaba, más iba teniendo sentido para mí la necesidad de construir otras formas de hacer política feminista, pues la política institucional y formal no ha tenido que ver directamente con mis intereses. En particular la experiencia con las Huitacas, mis compañeras del grupo de teatro, me enseñó que es posible juntar el arte con la política feminista, por eso nos reconocíamos como grupo de teatro popular feminista para nombrar claramente nuestras apuestas políticas.

Esta es la historia que hoy reconozco como fundamental para este ejercicio académico, porque esta tesis parte sobre la convicción de la importancia de cambiar las formas de hacer política, renovar su sentido, ampliar la comprensión sobre las políticas feministas a partir de

¹ Municipio del departamento del Cauca, al sur de Colombia en la zona de Tierra Adentro.

experiencias concretas y con énfasis en los aportes que a todo ello realiza del activismo feminista que se centra en el arte como práctica política.

Situada como feminista, activista y cómplice de una propuesta artística feminista, me posiciono en este momento como una mujer nacida en Colombia, migrante en condiciones privilegiadas, con una beca y con residencia en un país que reconozco como un sur en el norte, donde he aprendido que existen varias Europas dentro de Europa, confrontando mis referentes culturales y académicos al estudiar en una universidad europea.

Desde que llegué no he dejado de sentir lo que significa cruzar un océano, la distancia que se carga, las barreras idiomáticas, ideológicas y culturales que he tenido que enfrentar. La fuerza necesaria para desafiar estereotipos, prejuicios y preconceptos, los que recaen en mí, los que yo también tengo y confirmo que se mantienen porque se asumen como ideas fijas que no complejizan la vida y que difícilmente se está dispuesta a remover, aunque escuchemos y veamos todo lo contrario. Me sigo preguntando si hay realmente una disposición por reconocerlos y superarlos, o es solo un intento por oír, sin interés de entender y reconocer las diferencias y sus posibilidades. Todo eso y más me acontece cuando me preguntan de dónde soy.

Reconozco con más fuerza ahora, que en la escuela me enseñaron un poco de lo que llamaban historia colonial como un hecho más entre otros, aunque hace tiempo deje de creer en esa versión y en la academia me he encontrado con otras miradas críticas. Es viviendo en Portugal donde más he podido sentir lo que significa ser de un país colonizado. Soy producto de esa colonización que no termina, pasa por mi cuerpo, por mis referentes, por el vacío que siento de lo arrebatado, de lo destruido. Hay quienes me preguntan por mis “rasgos indígenas”, reconocida como latina y exotizada por ello. Racismo y misoginia del día a día, tan naturalizado que ni extraño parece.

Es situada en el cruce de todas esas circunstancias, que decido hacer una tesis sobre la relación entre el arte y la política en el activismo feminista en Colombia. Elijo mi país porque, como ya he mencionado, conozco el contexto y algunas de las dinámicas del movimiento feminista, además tiene más sentido para mí aportar reflexiones para pensar nuestra realidad al tener la oportunidad de hacer esta investigación. También porque considero que es necesario hacer visibles diversas expresiones del movimiento feminista colombiano, que no cuentan con la suficiente

legitimidad, y contribuir a pensar el lugar del arte en nuestra sociedad desde experiencias concretas de activistas y artistas feministas.

Me pregunto

Son diversas las formas de activismo feminista relacionadas con lo que los feminismos proponen como su quehacer político, entre ellas se encuentran las colectivas² que apuestan por determinadas expresiones artísticas como práctica política, conformadas por activistas que también pueden ser artistas, aunque no necesariamente sean todas las integrantes ni una condición para sus propuestas. Asimismo, existen grupos artísticos que desarrollan sus trabajos desde perspectivas feministas y artistas que a nivel individual también posicionan como feministas sus propuestas artísticas.

Esta investigación se enfoca en el trabajo con colectivas, grupos artísticos y artistas cuyos activismos potencian lo político en el arte constituyendo las expresiones artísticas en prácticas políticas. Mi pregunta de investigación fue: ¿Cómo se configura la acción política con el activismo feminista que se centra en el arte como práctica política?.

Como se trata de comprender cómo estos activismos transforman la acción política, fue importante hacer partícipes de esta investigación a quienes rompen justamente con formas tradicionales de hacer política como las de los partidos políticos, las figuras de las democracias representativas, las huelgas y manifestaciones bajo lógicas sindicales, los discursos que pretenden ser omnicomprensivos, los comportamientos patriarcales que caracterizan la política institucional, entre otras. Para ello tuve en cuenta que su activismo fuera consecuente con la propuesta de renovar las formas de hacer política, que trabajaran a partir de lo político en el arte y no redujeran a un uso utilitario - solo como medio - las expresiones artísticas.

Dos colectivas feministas: La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista y Féminas Festivas; dos grupos artísticos feministas: el grupo de teatro La Máscara y la banda de punk Polikarpa y sus Viciosas y dos artistas feministas: Ana María Villate y Diana Molina son las sujetas de esta investigación. Uso el término sujeta puesto que reconozco en ellas su participación en la investigación no como objeto de estudio, sino como coproductoras del conocimiento que de aquí se

² En esta tesis usaré el término “la colectiva” para referirme a los grupos de activistas feministas, reivindicando el uso femenino del término. Igualmente, cuando sea necesario hablar en general lo haré en femenino para descentrar la masculinización del lenguaje.

deriva. A ellas les propuse hacer parte de esta investigación considerando que reflexionar sobre sus prácticas políticas artísticas nos permitiría reconocer y comprender las transformaciones que la relación entre política y arte propicia en la acción política.

Me posiciono e intereso

Parto del reconocimiento que la relación entre arte y política no se circunscribe a un asunto de forma y contenido solamente, puesto que las experiencias estudiadas muestran como esta relación puede ser estrecha, horizontal y correspondiente. Los significados e implicaciones de lo político en el arte (Richard, 2009) y del arte con política (Foster, 2001), son nociones que asumo para contribuir a superar los lugares comunes del análisis de la relación entre arte y política. Como esta relación puede ser abordada desde diferentes perspectivas aquí analizadas, en ese caso opto por la noción de arte activista en la medida en que son iniciativas artísticas que se proponen transformaciones políticas ligadas a los feminismos, vinculadas a contextos proponiendo puntos de vista alternativos.

Activismo feminista, y más ampliamente política feminista, será otro eje fundamental del análisis para comprender la praxis política del movimiento feminista y las implicaciones de las propuestas feministas en ejercicios concretos de la política. En el caso de esta investigación nos presenta otras formas de acción política otorgando centralidad al arte, y a las artes feministas en particular comprendidas como prácticas políticas con sus propios repertorios, que conlleva a consolidar propuestas de acciones políticas artísticas feministas.

Para comprender la acción política artista feminista he considerado necesario ampliar la mirada sobre la política y el arte, repensar las dos nociones con el fin de superar sus límites conceptuales tradicionales. Sobre la primera retomo las propuestas que en este sentido ha realizado los feminismos y los movimientos sociales, en cuanto al arte retomo los aportes de la sociología del arte y la cultura, particularmente las nociones de campo (Bourdieu, 1990), mundos del arte (Becker, 2008) y artificación (Shapiro, 2007), así como las críticas a los cánones del arte occidental propuestas por la teoría poscolonial y la historia y teoría del arte feminista. Las categorías de análisis que entrecruzan esta investigación son: arte y política, acción política, activismo feminista

desde el arte, acción política artística, políticas feministas, renovación de la política, renovación del arte, y potencia política del arte.

Lo que propongo, lo que realicé

Me interesó también hacer de esta propuesta un ejercicio concreto de Investigación Activista Feminista - IAF. Aquí la pregunta por el cómo resulta crucial porque una investigación no es feminista simplemente porque la investigadora lo es, o porque trabaja con quienes se consideran a sí mismas mujeres, o activistas feministas, o porque asume las propuestas de las epistemologías feministas. Son diversos los debates sobre las metodologías, los métodos y las técnicas que aplicamos en las ciencias sociales, entre ellos – teniendo en cuenta las críticas feministas – debía elegir cómo hacer mi trabajo de campo, que además me permitiera relacionar mis apuestas políticas con el compromiso feminista de una investigación crítica.

Como la pretensión no es tener una receta unívoca para desarrollar investigaciones feministas, diferentes experiencias han demostrado que no existe un solo método, ni una epistemología, ni una forma exclusiva de concebir y construir conocimiento feminista. La reflexión va dirigida principalmente hacia lo que hace feminista una metodología, cómo pueden ser reapropiados y subvertidos en clave feminista las formas de producción de conocimiento y sus implicaciones en la práctica.³

Mis búsquedas se relacionaban con una manera de construir conocimientos colectivos que partieran de la experiencia. Considero que las preguntas que motivan esta investigación no se resuelven solo en el ámbito teórico sino que son los modos de hacer, las prácticas, las diferentes vivencias, las que nos pueden dar posibles respuestas o por lo menos nos permiten ampliar las miradas y hacer mejores preguntas; que además se relacionan con el sentido de esta investigación al cuestionarme ¿para quién, para qué, con quién y haciendo qué?.

Me propuse entonces hacer un trabajo de construcción colectiva de conocimiento situado desde y para la acción política feminista, concretando la propuesta de realizar una IAF. Es central en la apuesta metodológica de este tipo de investigaciones la relación con los procesos y los objetivos

³ Este es uno de los principales planteamientos del Seminario Interdisciplinar de Metodología de Investigación Feminista -SIMReF-, grupo de investigación de la *Universitat Rovira i Virgili* de Tarragona, un espacio de reflexión, formación y crítica en torno a las metodologías de investigación feminista. Participar en sus actividades y acceder a sus trabajos ha sido fundamental para esta tesis.

que se proponen y no solo el uso de cualquier método y sus técnicas previamente formalizadas. En base a estas reflexiones propuse la realización de esta investigación a partir del uso creativo de las Producciones Narrativas, una propuesta que asumí porque además de estar pensada como una forma de construir conocimiento situado, también respondía a mis inquietudes frente a las relaciones de poder entre investigadora y sujetas de la investigación y en la construcción de conocimiento.

Asimismo, la consideré pertinente en relación a cómo y desde dónde posicionarme para deconstruir la relación tradicional sujeto-objeto de conocimiento y construir saberes que tengan sentido para todas las personas que participamos en los procesos de construcción de conocimiento; así como la preocupación por tomar la palabra de otras, por el reconocimiento, valoración y legitimidad de los diversos saberes y la construcción teórica de abajo hacia arriba, entre otros aspectos que propone esta metodología. Además, las Producciones Narrativas no es una receta ni una jaula metodológica, sino que permite ser adaptada a las características de cada investigación y de las personas que en ella participamos. Así lo experimenté, al ser además la primera vez que trabajaba con esta metodología de investigación feminista.

El trabajo de campo lo realicé durante seis meses. La construcción de las narrativas las realicé a partir de sesiones de trabajo colectivas e individuales, entrevistas y observación participante en las actividades que fue posible acompañar en este tiempo como marchas, plantones, obras de teatro, conciertos, conversatorios, talleres. Trabajamos sobre diferentes temas y problemas, siempre a partir de las experiencias colectivas y personales.

Fueron largas conversaciones sobre la relación entre el arte y la política y como se concreta en el quehacer, las nociones sobre la política que remitía a las luchas sociales en el país y sobre el arte y sus prácticas que las llevaba a las reflexiones sobre el mundo del arte y su lugar allí. Igualmente, las miradas y posturas sobre los feminismos y sus políticas, así como las historias de cada una y en colectivo en el movimiento feminista, la relación entre acción política y sus repertorios con la práctica artística pensando el activismo feminista desde el arte y los aportes del arte feminista.

Considerando que es preciso un uso reflexivo de las teorías, en contra de un uso restringido y acotado de términos en el afán de unicidad metodológica y analítica, de aplicaciones generales y generalizables de las mismas. Traté a partir de las narrativas producidas, construir el sentido de los conceptos y categorías relacionadas principalmente con las apuestas políticas y las propias

percepciones, posiciones y representaciones que han construido las sujetas de esta investigación sobre la relación entre arte y política en el activismo feminista.

En cuanto a la estructura de la tesis, inicio con el preámbulo metodológico donde describo quiénes son las artistas, colectivas, grupos y presento a quienes los conforman, además de cómo llegué hasta ellas y el trabajo que realizamos. Explico como las narrativas construidas se disponen y manejan en la tesis constituyéndose en el eje articulador de los análisis aquí desarrollados.

El capítulo dos es el contexto donde presento los principales debates del movimiento feminista en Colombia, en relación con el movimiento feminista en Latinoamérica y el Caribe para comprender las políticas feministas que lo caracterizan. Entorno a éstos debates se posicionan las otras formas de hacer política feminista que agencian las sujetas de esta investigación, además de sus lecturas y posiciones frente al movimiento feminista en el país que nos hablan de sus diversas expresiones, así como el lugar de las artistas feministas en el movimiento.

En el capítulo tres abordo la relación entre el arte y la política. Parto de los estudios sociales del arte, presento diferentes miradas sobre la relación arte y política considerando la política en el arte, la estetización de la política, el arte político y el arte activista. Para repensar la relación entre arte y política reflexiono sobre lo político en el arte, para llegar a la renovación mutua y la reinención de este vínculo, finalizando con la reflexión sobre los usos políticos del arte.

En el capítulo cuatro, el eje central es la acción política. Parto de la necesidad de ampliar la mirada sobre la política en diálogo con nociones que sobre ésta nos proponen las sujetas de esta investigación; así como las propuestas que encontramos sobre la política y su redefinición en los feminismos. Para abrir los límites de la política me aproximo a las prácticas políticas de las colectivas y el reconocimiento de otras prácticas también como políticas, en este caso las artísticas, para pensar cómo se renuevan y se hacen otras políticas. Analizo también la apuesta por construir feminismos y políticas feministas en colectivo con sus límites, posibilidades, las prácticas y conocimientos feministas dentro y fuera de la academia. Me aproximo a los movimientos sociales y su apuesta por redimensionar la política, pensando la cultura como un hecho político, la articulación de los feminismos con los movimientos sociales en la participación concreta de las sujetas de esta investigación en la vida política del país. Finalizo con las experiencias de renovación de la política que ellas nos proponen como son las vivencias que se politizan, la importancia de la micropolítica,

además de las formas de acción política feminista concreta que emprende cada colectiva, grupo y artista.

El quinto capítulo abarca el análisis del activismo feminista desde el arte, iniciando también por la necesidad de ampliar la mirada sobre el arte, donde retomo los aportes de la sociología en los territorios del arte y la cultura. Incluyo el análisis decolonial que pone el arte universal bajo sospecha, las lecturas posibles sobre como situarse en el mundo del arte desde la crítica institucional y las experiencias de las artistas y activistas sujetas de la investigación. Asimismo, abordo la potencia política del arte que, según el conocimiento situado de las sujetas de esta investigación, está relacionada con la importancia política de lo simbólico. Finalmente analizo la noción de acción política artística y además feminista en relación con las artes feministas, sus rupturas, estrategias y propuestas y el lugar de éstas en los activismos analizados.

En el capítulo sexto el tema central es la pregunta por cómo se concreta el activismo feminista desde el arte, pensando lo que aporta el arte a otras formas de hacer política en relación a los lenguajes artísticos por los que se apuesta, el aprender haciendo y los espacios de activismo. En este capítulo analizo los modos de hacer de cada colectiva, grupo artístico y artista feminista que nos llevan a comprender como hacer del arte una práctica política feminista.

El séptimo y último capítulo son las reflexiones metodológicas en relación a lo que teóricamente proponen las Investigaciones Activistas Feministas, conectadas con otras formas de construir conocimientos situados producidos con y no sobre los movimientos sociales. Describo el trabajo de campo realizado, además de lo que son las Producciones Narrativas y como fue el trabajo con esta metodología. Narro lo que logré en relación a estas propuestas, así como mi lugar y experiencia como investigadora. Finalmente presento las potencialidades y dificultades de las Producciones Narrativas vistas en el proceso que implica esta metodología y problematizo la relación activismo-academia. Presentando así los límites, aprendizajes, retos y propuestas suscitadas en mi experiencia de investigación en esta tesis.

Termino con las conclusiones en las cuales discuto en que medida se reinventa la acción política feminista con y a través del arte, las varias formas de entender y poner en práctica la relación entre el arte y la política, el lugar del arte en el activismo feminista y el lugar de los feminismos en el trabajo artístico, así como lo que me suscitó poner en práctica la reflexividad en esta Investigación Activista Feminista.

Finalmente, debo resaltar que la pregunta por construir con otros lenguajes que no fuera solo el escrito fue algo que estuvo presente desde el inicio. Hacen parte de esta intención las fotografías e imágenes que se encuentran en algunos de los capítulos, así como el documental “A ritmo de rebeldías” cuyo tema central es la acción política artística feminista vista desde las voces, cuerpos y acciones de las colectivas, grupos y artistas sujetas de esta investigación, en el que podemos ver cómo se concretan en el activismo feminista en Colombia algunas de las reflexiones que suscitó esta tesis.

CAPÍTULO 1. PREÁMBULO METODOLÓGICO

A la práctica de hacer teoría desde la propia experiencia se la llamó 'partir de sí': en los dos sentidos del verbo 'partir', simultáneamente, es decir; en el sentido de 'empezar desde' y, también, de 'separarse de', como el barco que parte de un puerto para ir a otro lugar; llevándose un tesoro nacido en mí, en mi experiencia.

María Milagros Rivera

En la presente investigación me propuse analizar cómo se configura la acción política por medio del activismo que se centra en el arte como práctica política. En particular, lo que aportan desde sus experiencias colectivas feministas cuyo activismo se suscribe en esta apuesta, así como el trabajo de grupos artísticos y artistas que se posicionan como feministas en el contexto colombiano.

Para comprender en qué medida se reinventa la acción política feminista con/a través del arte, propuse analizar las acciones políticas artísticas feministas de las sujetas de esta investigación, y sus narraciones sobre la acción política artística. Así busqué contribuir a construir colectivamente un conocimiento situado sobre las políticas feministas y sus prácticas, sobre lo político en el arte, el lugar del arte feminista en el activismo feminista, y las potencialidades políticas de las expresiones artísticas en estos activismos que reinventan la política y el arte.

Partí de la necesidad de repensar la relación entre el arte y la política que además del plano teórico pudiera ser analizada en acciones concretas. Elegí artistas, grupos y colectivas del movimiento feminista en Colombia al considerar que los feminismos han apostado a lo largo de su historia por un activismo que renueve las formas de hacer política y allí el arte ha tenido un lugar importante. Además de mi interés por hacer visibles otras políticas feministas que también constituyen el movimiento feminista en mi país.

Para ello propuse la realización de una investigación activista feminista – IAF –, como apuesta teórica, metodológica y política que tiene la intención de poner en práctica las propuestas de las epistemologías feministas (Biglia, 2007), donde adquiere importancia la valoración de las experiencias, las acciones y las prácticas, de allí la necesidad de trabajar con colectivas, grupos y artistas cuya apuesta política fuera un activismo feminista desde el arte.

1.1 Quiénes son las sujetas de esta investigación

Decidí invitar a que hicieran parte de esta investigación a dos colectivas feministas que consideré que tenían una apuesta política clara por transformar el activismo feminista desde el arte. Las colectivas son grupos políticos de activistas; espacios propios de organización para en conjunto pensar y poner en práctica la política feminista, tanto al interior del grupo como hacia afuera, definiendo diversas plataformas de acción para posicionar sus propuestas y luchar por otro tipo de sociedades.

Por su parte, las artistas feministas son, en este caso, mujeres que han tenido una formación profesional en artes y que desarrollan su trabajo artístico, tanto en las artes plásticas como performativas, desde una posición política y un quehacer feminista. Las artes feministas en Colombia no cuentan con un posicionamiento en el mundo del arte, hasta ahora se están desarrollando investigaciones al respecto, así como proyectos curatoriales. No es fácil encontrar artistas feministas o las que hay viven fueran del país, por ello consideré importante trabajar con quienes se posicionan como feministas cuya propuesta artística se desarrolla tanto dentro como fuera del mundo del arte.

En cuanto a los grupos artísticos, están compuestos por artistas que, hayan tenido o no una formación profesional, se unen en torno al interés común de crear vinculadas a una determinada expresión artística. En este caso estimé que era una oportunidad importante para trabajar con dos grupos de amplia trayectoria en el país que ha contribuido a transformar desde una postura feminista el lugar de las mujeres en el arte, específicamente en la música punk y en el teatro.

1.1.1 Colectivas de Activistas Feministas

1.1.1.1 LA TREMENDA REVOLTOSA BATUCADA FEMINISTA estaba compuesta en el momento en que realicé el trabajo de campo por 25 feministas diversas que le apuestan al activismo feminista desde el arte. Algunas de ellas son o fueron estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia, otras son activistas feministas que vienen de espacios libertarios, de la corriente autónoma feminista, del antirracismo, del lesbianismo feminista, de otras organizaciones feministas, estudiantiles o de diferentes expresiones del movimiento social.

Se juntaron desde el 2013 en Bogotá para con los tambores luchar de manera autónoma y autogestionaria contra el racismo, el heterosexismo normativo, el capitalismo, el militarismo, el clasismo y otras formas de opresión y violencia que afectan la vida de las mujeres, las lesbianas y las poblaciones en desventaja social, económica y política. La calle es el escenario donde gozan su activismo con una apuesta clara por renovar las formas de hacer política feminista en Colombia. Participan activamente en el movimiento social haciendo parte de diferentes luchas en las cuales posicionan su perspectiva feminista crítica.

Para las activistas de La Tremenda Revoltosa⁴ su voz son los tambores en una apuesta por un mundo en el que quepan sus mundos valientes y festivos, para ello decidieron hacer de los tambores su instrumento de activismo. Ellas tienen claro que cuando las batucadas se construyen con un fin político expreso, son una de las maneras más emocionantes para concretizar esa política, ese activismo. En particular, consideran que las batucadas feministas son propuestas político-artísticas que se sitúan fuera de los formatos convencionales en los que se ha enmarcado el arte, lo que las constituye en propuestas artísticas movilizadoras de lucha y emancipación.

Eso es La Tremenda Revoltosa, una batucada feminista cuyo propósito es poner en las calles, al ritmo de tambores, cuerpos, consignas y canciones, denuncias y propuestas como una forma creativa de hacer activismo, en contraposición al aburrimiento y tedio que muchas veces caracteriza las maneras en que el feminismo institucional desarrolla sus actividades. En esta medida, la Tremenda Revoltosa es un espacio colectivo que subvierte y desobedece en las calles al tiempo que discute con la repetición propia de las acciones políticas que se institucionalizan. Desde ‘el margen’, llenan silencios callejeros con sus gritos y tambores.

La Tremenda Revoltosa se inscribe en una genealogía más amplia, saben que no son las primeras ni serán las últimas batucadas feministas que han existido y siguen existiendo en América Latina. Reconocer esta genealogía significa para esta batucada ubicarse en una historia política feminista autónoma, crítica, autogestionaria y creativa, con una posición clara frente al arte. Han constituido La Tremenda Revoltosa como una propuesta feminista subversiva en la medida en que rompen con el imaginario que asume que las batucadas son hechas, dirigidas y tocadas fundamentalmente por hombres. Reconocen su opresión como mujeres socialmente construidas y

⁴ Esta descripción de La Tremenda Revoltosa retoma apartes del artículo escrito por la colectiva en 2013: “¡Las Calles Ocupando! Experiencias De La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista”, disponible en: <http://i.letrada.co/n19/articulo/la-red/77/las-calles-ocupando>.

rompen ese imaginario al crear otro que quiebre binarismos de género y permita otras maneras de ser y hacer colectiva.

Son radicales desde la fuerza de los tambores, sus voces y cuerpos, asumiéndose como sujetas de la palabra y del canto, que se hacen presentes en las calles y en los espacios públicos para posicionar su postura política transformadora. Asimismo, asumen los principios éticos feministas de la autonomía y la autogestión, para no generar dependencias políticas, económicas o funcionamientos organizativos que las alejarían de sus propuestas de transformación social. Para sostenerse realizan actividades autogestionarias y sus decisiones son producto del consenso, al asumir la construcción colectiva como parte fundamental de su quehacer político.

No fue fácil conversar con todas las integrantes de La Tremenda, aunque como colectiva habían tomado la decisión de participar en esta investigación⁵, sin embargo, tuve la oportunidad de entrevistar a Lorena Aristizabal, Andrea Castro, Andrea Guatavita, Catalina Mosquera y Yete Trejos. A Juliana Alvarado, Jenyfer Vanegas y María Teresa Bernal les hice preguntas concretas aprovechando los encuentros en sus acciones. Con otras activistas logramos hacer sesiones colectivas en dos momentos de conversaciones donde participaron Mar Maiques, Luisa Ocaña, July Loaiza y Sol Rivera y Mayra Romero, Mónica Mesa, Ochy Curiel y Daniela Van der Hammen. Estos encuentros los realizamos en mi casa al calor de un chocolate caliente.



La Tremenda Revoltosa
Batucada Feminista
Conmemoración del 1ro
de mayo
Sur de Bogotá, 2015
Foto: Ana Maria Castro
Sánchez

⁵ Las dificultades, límites, retos y aprendizajes del trabajo que implicaba la puesta en práctica de la propuesta metodológica de esta investigación y mi lugar como investigadora los desarrollo en el capítulo siete que he denominado reflexiones metodológicas.

A continuación presento apartes de la narrativa construida donde las activistas se presentan y posicionan en la militancia política, el activismo feminista y La Tremenda Revoltosa.

Mayra Romero: soy socióloga de la Universidad Nacional y estoy terminando la maestría en estudios de género. Nunca había hecho parte de colectivos u organizaciones. En la Universidad no me interesaban porque los veía como procesos que reproducían jerarquías y que a pesar de parecer incluyentes eran las mismas prácticas donde unos “botan línea” otros les hacen las pancartas y ahí se queda la política. Conocí la batucada porque muchas de las chicas con las que comenzó eras mis compañeras en la maestría en Estudios de Género; pero inicialmente estaba reafirmandome como feminista muy centrada en lo académico porque pensaba que primero debía aclarar muchas cosas antes de comenzar a trabajar colectivamente. Empecé a acompañar a la batucada y me parecían muy interesantes sus apuestas y como las exteriorizaban, como expresaban sus inconformidades y se pronunciaban en distintas situaciones. Entré a la batucada en un momento en el que habían salido unas de sus integrantes y estaban fortaleciéndose con la entrada de otras, me invitaron porque conocían mi interés y sabían que soy comprometida y podía aportar al proceso que era la idea en ese momento con las nuevas integrantes, así entré a la batucada hace un año y medio.

Mónica Mesa Alvarado: también soy socióloga de la Universidad Nacional, el mundo académico me abrió un abanico de posibilidades en diferentes temas y reflexiones que me llevaron a hacer la maestría en Estudios de Género. Me acerqué a las organizaciones estudiantiles, pero fue muy frustrante por sentía que era solo cooptación de quienes tenían intereses políticos y eso me molestó mucho; era claramente un acecho, aunque me sentía afín a muchos planteamientos por esas otras prácticas no me quedé en esos espacios. Intentamos armar una colectiva feminista porque sentía que me hacía falta muchas cosas por aprender, por eso pensamos en una colectiva donde nos empezáramos a formar, pero no logramos consolidarla. También me acerqué a otras colectivas que tenían unas sesiones de estudio y formación pero veía que sus discursos eran muy avanzados teóricamente y no entendía porque era su proceso y me sentía muy ajena. Seguimos leyendo con unas amigas pero me fui cansando de que nos quedáramos solo en eso, quería que hiciéramos algo sobre lo que nos molestaba y más nos tocaba pero no lo hicimos, por eso pienso que construir en colectivo es complejo. En un momento de crisis me acerqué a Ochy y me contó que con otras chicas

estaban montando una batucada y me invitó, por eso estoy desde el inicio. Para mi el proyecto fue una cosa mágica porque había participado en otros espacios feministas en Bogotá y era aburridos pero la batucada era muy diferente porque implicaba experimentar el cuerpo de otra manera; también fue muy importante encontrarme con otras personas, para mi fue un momento como cuando te falta el aire y de repente puedes respirar.

Ochy Curiel: nací en República Dominicana hace 52 años, la música siempre estuvo conmigo, desde chiquita hago música porque vengo de una familia de músicos y desde muy joven me interesaron los asuntos sociales en la música también porque escuchaba La Nueva Canción. En Santiago, mi ciudad natal desde pequeña, empecé a hacer grupos, también tocando con artistas alternativos. Luego entré al activismo, primero en el movimiento de mujeres luego en el movimiento feminista amplio y al mismo tiempo cantaba, era más cantante que activista, académica menos, eso es ahora; en el movimiento de mujeres junto con otra compañera éramos las cantantes oficiales de todas las actividades. Cuando me voy a la capital empiezo mi activismo lesbofeminista, antirracista y sigo con la música; luego migré inicialmente a México y seguí participando en grupos feministas y la música seguía en el centro. La primera batucada que formé fue en México con tres tambores de allí viene una consigna ahora muy conocida: “mujeres contra la guerra, mujeres contra el capital, mujeres contra el racismo neoliberal” y muchas otras consignas que creamos con ese grupo que se llamaba Lesbianas Feministas en Colectiva con las que inventábamos mucho. Luego en Buenos Aires sí había una batucada conformada: La Lesbianbanda, pero la diferencia era que no hacíamos consignas sino fundamentalmente toques, pero tenía una presencia muy fuerte y además teníamos mucha disciplina – que es algo que extraño –; después vine a Colombia movida por el amor, pero no solamente, este país me cautivó emocionalmente y en la Universidad Nacional me conecto con las compañeras. En una conversación con Marcela Sánchez nace la propuesta de hacer una batucada en Bogotá y formamos el Toque Lésbico conformado por lesbianas no feministas con excepción de tres; tuvimos problemas porque la prioridad no era ser feminista sino lesbiana y se hacía difícil articular luchas porque supuestamente no tenían que ver con las lesbianas, por eso no pudimos ser un grupo político. Desde el día que salí – me retiré porque se incumplieron los acuerdos – pensé en montar otra batucada feminista y empecé a contactar a otras compañeras feministas heterosexuales que ya me habían dicho que querían hacer parte de la batucada. Nos

reunimos por primera vez el 3 de junio de 2013 en la Universidad Nacional, un espacio que ha sido importante porque con las que empezamos habían sido mis alumnas, diferentes a las otras feministas que había conocido que eran muy aburridas, muy institucionales. Yo pertenezco a otra generación en relación a las compañeras de la batucada pues muchas son jóvenes, esta diferencia se nota en el cansancio y también en el tema de la autoridad. La batucada es el único proyecto que me emociona, es lo único que en este momento me conecta con la música, porque dejé de componer como cantautora ya que era difícil abrir espacios en cada lugar al que llegaba y me dediqué a un activismo más del pensamiento por eso creamos el GLEFAS⁶, porque creo que hay que hacer un activismo más pensante de qué significa la transformación social, esto coincide con mi llegada a Colombia y mi vinculación con la Escuela de Estudios de Género que no estaba en mis planes pero me conectó con la academia.

Daniela Van der Hammen: nací en Popayán y parte importante de mi historia es que soy nieta de Tomás Van der Hammen, un científico holandés que vino a Colombia e hizo importantes aportes en diferentes ciencias naturales; eso marcó mi vida al ser hija del hijo de un científico famoso y mi madre ser de clase baja hija de chocoanos⁷. Hay una mezcla cultural además de que en mi infancia nunca viví mucho tiempo en un solo lugar. Mi padre trabajó con campesinos en diferentes zonas del país y de allí viene la conciencia social que me inculcaron en mi familia, fuertemente vinculada con los temas ambientales en el país muy ligados a lo social. De ser hija de este padre y esta madre vienen muchas preocupaciones antirracistas por lo que tuvimos que vivir como familia y cómo éramos vistos en los diferentes lugares del país donde vivimos. Soy afrocolomboholandesa, mi padre siempre me interpeló como una igual invitándome a pensar; él se reconocía feminista pero mi mamá no, de allí nace mi interés por el feminismo. Más adelante, en la Universidad, empecé a llenar todo eso con más contenidos cuestionándome si podía denominarme feminista cuando lo que estaba haciendo era tan desde lo personal y no estaba posicionándome frente a otras personas aunque debatía sobre feminismo. Conocí a Andrea que vio mi interés por esos temas y me invitó a la batucada.

⁶ Grupo Latinoamericano de Estudio, Formación y Acción Feminista.

⁷ Gentilicio de las personas nacidas en el departamento del Choco, región de Colombia habitada principalmente por personas afrodescendientes.

Sol Rivera: tengo 24 años soy socióloga de la Universidad Nacional; antes que al feminismo llegué a la política de izquierda muy joven, en el colegio, básicamente porque mi mamá es una mujer excombatiente del EPL⁸ y esa militancia me tuvo toda la vida cercana a la política de izquierda. Luego entré a la Universidad y fue la llegada a la “gran política” siempre con muchas preguntas sobre el tema de las mujeres, particularmente en relación con la guerra más que el feminismo. Con unas amigas creamos el Colectivo Juana Julia Guzmán. En ese momento teníamos miedo de llamarnos feministas entonces nos pusimos a estudiar y un día dijimos ¡bueno pues esto es lo que somos! y nos pusimos el nombre. Haciendo parte del movimiento conoces mucha más gente y empiezas a afinar tus intereses. De mi experiencia en el camino de hacer cosas con otras he ido encontrando complicidades y dentro de esas conocí a Ochy, trabajé con ella y cuando hizo la propuesta de la batucada, en una clase, yo le dije que quería, convocó y desde que surgió la idea hago parte a la batucada.

Luisa María Ocaña: nací en Pasto y llegué a Bogotá a los 16 años wuawuita⁹ a estudiar derecho; salí de mi casa para venir a la Universidad Nacional. Tenía el gran sueño de irme de mi casa; entonces, pasar a la Nacional fue lograr ese anhelo que había tenido toda mi vida y además estar lo suficientemente lejos de toda mi familia. Entré a estudiar derecho con toda la ilusión de cambiar el mundo, cosas que en mi adolescencia y en mi niñez no me gustaban, pero en tercer semestre me frustré y dije por aquí no es. Después fui encontrando otras cosas que sí me gustaban del derecho, pero en la escuela de justicia donde entré a trabajar nunca había una pregunta por el lugar y el papel de las mujeres en las comunidades y las diferentes justicias, esa fue una pregunta que me incentivó a nivel teórico a entrar por el tema del feminismo y decidí hacer la Maestría en Género. Allí viendo una materia con Ochy conocí otras expresiones del feminismo que no sólo eran las teóricas; la batucada ya estaba montada, de hecho no había cupo porque todos los instrumentos estaban ocupados, entonces inventé una estrategia para entrar y es que cuando me decepcioné del derecho me volví hippie y aprendí tela, swing, malabares y pensaba que podía hacer eso el resto de mi vida; resultó que no pero aprendí muchas cosas y en el momento que dije que quería entrar a la batucada como yo hacía swing, arte también, le dije a Ochy que se lo imaginara en la batucada con

⁸ Ejército Popular de Liberación, guerrilla colombiana activa en los años 70 desmovilizada en 1991.

⁹ Expresión que viene del *Quichua* que significa pequeña, usado principalmente en el sur del país donde se encuentra la ciudad de Pasto.

fuego y le pareció sensacional. Así entré a la batucada pero justo en ese momento alguien se salió de los tambores entonces cogí ese instrumento, porque incorporar la propuesta del swing en la lógica de las manifestaciones es muy complicado. Yo tocaba el tamborín y como no tenía un papel protagónico en ese momento propuse que todas las tamborinas hiciéramos swing, pero eso era mucho más complicado; me parece una idea sensacional si se pudiera incorporar el swing porque es muy potente sobre todo si lo haces con fuego, pero tampoco la batucada estaba con toda la disposición para incorporar esta propuesta porque estábamos más concentradas en aprender a tocar los instrumentos. Hice swing con fuego una sola vez en la marcha del 25 de noviembre que fue la primera marcha de la batucada. Así me vinculé al activismo feminista, fue mi inicio en el activismo en general, en la Universidad me vinculé a los grupos hippies pero no a los políticos, estaba más en lo teórico y en estas artes.

Mar Maiques Díaz: nací en Madrid en una familia de izquierdas, mis padres han estado vinculados al partido socialista toda la vida, ellos empezaron en el partido socialista de antaño, en el de la transición no el de ahora; en mi casa con la gente que venía era todo un ambiente de izquierdas y de activismo. Yo siempre he estado en movimientos juveniles muy vinculados a los scouts que en Europa son diferentes a como son en América Latina; acá es un tema mucho más militar, en Europa fue así pero luego se convirtió en un movimiento juvenil muy fuerte. Creo que soy lo que soy por haber estado tantos años allí, donde aprendí cómo trabajar en grupos, sus conflictos, organizarnos, toda la parte de funcionamiento asambleario, fue una escuela de lo colectivo, el consenso, tomar responsabilidades, organizarse. Estudié políticas en la Complutense y después me fui a Barcelona y entré en todo el tema de cultura de paz porque estaba pensando en qué hacer con mi carrera de políticas, porque no quería vincularme ni a un partido político ni a la diplomacia. Estudié en la escuela de cultura de paz de la Autónoma de Barcelona y luego hice un Máster en mujeres, género y ciudadanía, allí ya me metí de lleno en teoría feminista, pero al final era una conexión muy teórica. Con las amigas del Máster decidimos hacer un colectivo feminista en el que estuve dos años: las tisoras – tijeras en castellano – “cortando con el heteropatriarcado y recortando nuevas formas de ser, vivir y amar”. Esa fue la primera vez que estuve haciendo activismo político feminista, de hecho, antes no siento que hubiera hecho activismo político porque fue un activismo muy localizado, muy Barcelona con los movimientos ocupa, anarquista, de



Activistas de La Tremenda Revoltosa
Batucada Feminista
Commemoración del 1ro de mayo
Sur de Bogotá, 2015
Foto: Ana María Castro Sánchez

movimientos sociales donde aprendí mucho. Todo eso lo dejé para verme a Bogotá; ya estaba dando talleres de educación para la paz y tenía la pregunta de si lo que estaba haciendo, los conceptos, las actividades servían en Europa o también servían en contextos de guerra, de conflicto armado interno; en ese momento no lo tenía claro, no sabía qué me dirían en otro contexto y con mi compañera decidimos venirnos a América Latina, inicialmente por el idioma, y ahorramos para venirnos de voluntarias a un proyecto con una organización aquí. Con otras amigas creamos una colectiva que se llamó las colaboracionistas – tuvimos una acción frente a hechos de violaciones que habían ocurrido en una zona del barrio la Macarena –, a la final era un grupo de colegas y ahí se quedó; después creamos la colectiva feminista Desujetadas hicimos un par de acciones, pero tampoco llegó a mucho más. Quede sin grupo y sentía falta porque me gusta toda la política de lo colectivo, todo lo que se mueve dentro y también lo que hacen hacia fuera, creo que está

muy conectado con todo lo que hago sobre resolución de conflictos y educación para la paz. Por otro lado, conocía a Alejandra y a Ochy y me invitaron a hacer un taller porque la batucada como que no se movía; en ese taller propusieron que yo entrara, antes les había estado haciendo muchas fotos y conocía a varias, desde afuera pensaba ¿por qué nadie me invita?, entendía que era un tema de cupos. La batucada reúne mi interés por lo colectivo feminista y por la percusión que me gusta mucho.

July Loaiza Zapata: tengo 26 años, soy psicóloga de la Universidad Javeriana; ni cuando estaba pequeña, ni en mi familia, ni en la Universidad me acerqué a eso de la política. Por temas muy personales siento que desde pequeña tenía muchas incomodidades frente a eso de cómo ser una niña; me acerco a conocer el tema de las mujeres también por mi historia de vida como lesbiana,

esto lo aprendí estando en la CIO¹⁰ y por eso entré a estudiar la Maestría de Estudios de Género. Allí me entero de la existencia de la batucada, pero en ese momento no la seguía porque estaba más metida en lo académico, ya había preguntado cómo se entraba, pero no fue clara la respuesta porque tenían que tomar la decisión en colectivo. De otro lado, siempre me gustó la música, si hubiera hecho lo que quería hacer en la vida hubiera estudiado música, lo intenté, pero tuve que dejarlo por el trabajo; en la batucada confluían mi interés de acercarme a lo que me apasiona que es la música y también entrar a aprender eso de la política que me era absolutamente desconocido. El primer día que llegué al ensayo me dieron un redoblante y desde ese día todo ha fluido, mi compañera de redoblante me decía que había cogido todo muy rápido. Siempre quise hacer parte de alguna colectiva donde me sintiera recogida en las incomodidades que había tenido en mi historia de vida, fue el interés de acercarme a eso que me ha apasionado que es la música y también la oportunidad para aprender eso de la política que era absolutamente desconocido para mí.

Andrea Guatavita: soy psicóloga trabajo como consultora, estoy en la batucada, la coordinadora de Educación Popular y la campaña BDS¹¹, también cercana a la campaña “A las calles sin miedo”¹². Llegué a la batucada por una amiga y a través de ella me enteré de la convocatoria que hubo este año; el año pasado cuando me enteré también de la convocatoria por internet empecé a preparar mi formulario y decir que quería entrar y asistí a un taller que se hizo el año pasado sobre arte, mujer y creatividad. Allí la batucada hacía un taller en el que participé. Luego estuve en un debate sobre una situación que se había dado de acoso por parte de una de las organizaciones y la batucada estaba enganchada con el tema. Después asistí a un foro sobre el mismo tema del acoso en las organizaciones en la Universidad Nacional y luego entré en la convocatoria de este año.

Lorena Aristizabal: Estudié ciencia política en la Universidad Nacional; yo llegué más al feminismo por la teoría, o más que por la teoría por conversaciones con amigas teóricas que ya se

¹⁰ Las CIO: Casas de Igualdad de Oportunidades para las Mujeres hacen parte de la estrategia de territorialización de la política pública de mujeres y equidad de género en la ciudad de Bogotá.

¹¹ Boicot a Israel en Colombia

¹² Es una apuesta colectiva que recoge conocimientos y prácticas para proteger de las distintas formas en que se manifiesta la represión estatal en Colombia a quienes luchan por la transformación social.

habían pensado el feminismo; a fuerza de argumentos que consideré absolutamente válidos comprendí que era importante, más que por situaciones sociales o experiencias vitales que ha sido la ruta de mucha otra gente. Formamos con unas amigas un espacio que se llamó la escuela feminista, después no solamente me hice activista feminista, sino que me preocupé mucho por estudiar el feminismo e incorporarlo a las cosas que hacía. Después en mi Maestría de Estudios Culturales intenté incorporar el análisis feminista en el rol de las mujeres en la guerra y en la paz, dentro de ese camino hice parte de varios colectivos. Acompañaba a la batucada El Toque Lésbico y después Ochy me invitó a la nueva batucada que iba a montar, quería que yo estuviera allí y desde el principio estoy en ella; me di cuenta que tenía talento para el tambor y eso fue muy importante, fue la respuesta al lugar de activismo que estaba buscando y que no me había terminado de convencer en otros espacios y aquí sí.

Yete Trejos: Estoy en la batu hace casi un año, hago parte de otros procesos activistas feministas, estudio antropología y la Maestría en Estudios de Género de la Universidad Nacional, he participado en colectivas, organizaciones que tratan temas de género, mujeres y feministas. Mi primer acercamiento a las organizaciones fueron las estudiantiles como La Rebeldía Estudiantil Organizada donde con Angela Puentes insistimos en esta colectiva frente al tema del feminismo con una fracción dentro de la misma organización, nos retiramos por conflictos internos. Creyendo el feminismo como algo indispensable dentro de la izquierda pensando en cómo tener incidencia en un movimiento social amplio, porque el estudiantil nos quedaba corto, entramos en la Marcha Patriótica, montamos un sector que duró poco. Así hice visible un conflicto en mí que es un espíritu anarquista de poder construir de manera conjunta, horizontal por lo que la jerarquía me choca bastante; se seguían repitiendo patrones en las organizaciones de las que hacía parte por eso pare para buscar algo más autónomo, más independiente, que no estuviera ligado a la forma tradicional de organizarse en la izquierda tradicional colombiana, que tiende a ligarse a las vanguardias armadas que hay en Colombia, para romper con eso. Allí empecé a conocer procesos feministas más pequeños como grupos de estudio para tener unas bases que nos permitieran hacer un trabajo mucho más cualificado; también acabó, pero no necesariamente es una experiencia negativa porque más que acabarse es ir cerrando ciclos, también porque inconscientemente empezamos a reproducir cosas como la “reuninitis aguda” que se vuelve un método tradicional y que uno cree que es único.

No encontraba algo que me desligara de lo común: ¿qué es organizarse? Ir a una reunión, pintar un mural, debatir en una asamblea, entonces dije: algo le hace falta a esto, más que un acompañante es un lugar, un campo, un espacio que se pueda potenciar desde algo más dinámico, pedagógico y hasta lúdico. Empecé a ver clases con Ochy, también conocí a otras compañeras de la batu y me di cuenta que el arte es una potencia, que uno siempre suele subvalorar o dejarlo como un arrimado de la gran política; y en medio de eso también encontré heterogeneidades: ¿no es que una llega y tiene que ser feminista, antirracista y lesbiana no!, hablamos para ver qué podemos encontrar conjunto qué es lo común y cuáles son las banderas a reivindicar. Insistí para entrar a la batucada como dos meses porque estaban en un proceso de selección muy prudente porque se habían retirado unas compañeras, un caos que yo aún no entiendo, se estaban cuestionando las relaciones de poder también al interior de la batucada, estaban en un momento delicado como para dejar entrar a gente así como así, pero como ya conocía a varias, me di cuenta que había una puerta abierta y que tenía la oportunidad de empezar a trabajar con ellas. Fue grato desde que entré porque además de ser mi primera experiencia feminista autónoma y que eso es lo primordial, aunque tenemos otro montón de “apellidos” que nos acompañan y que no son antagónicos, de antemano para mí el feminismo ya es radical, ya es de izquierda, se puede enunciar de manera decolonial, pero se van construyendo de manera mucho más conjunta, más colectiva dentro de la batucada. Es un proceso muy bonito, me gusta mucho, aunque yo no sé nada de arte, empezar a aprender fue un poco difícil pero me di cuenta que ese era el camino que me gustaba; algo que siempre he tenido es que aunque no sea muy dada al arte ni a la pintura, mis hermanas son artistas, siempre he tenido en los lugares que me rodean ese lugar sensible de encontrarme conmigo misma de una manera muy bonita expresándome de mil formas. Esa frustración de no saber pero estar queriendo todo el tiempo fue la que me llevó a buscar sobre el arte mismo, pero no me había dado cuenta de su potencial hasta que ahora hago una retrospectiva. Con el grupo estudiantil hicimos teatro, montamos una banda, muchas cosas que creíamos como maneras heterodoxas de llegar a la gente y funcionaban, pero acababan por falta de constancia, también por la misma subvaloración que una hace frente a las cosas que está haciendo, así se caen los procesos. Cuando me di cuenta que en la batucada no empezaba de cero, que podía aprender de forma conjunta, me decidí, además le tengo una admiración profunda a mis compañeras, las ganas de seguir trabajando no me dejaron estancada y por eso ahora hago más cosas, tenemos un equipo de fútbol popular; definitivamente lo mío es hacer política a través de

algo así, no del estancarme y quedarme quieta sino que la espontaneidad y la simpatía se exprese en la forma que uno lo hace, esto alimenta el carisma que muchas veces ha sido connotado como algo negativo y el carisma puede llegar a ser algo muy propositivo, para llegar a la gente, dar un mensaje, en lo organizativo. También trabajo con mujeres presas en talleres sobre enunciación, reconocimiento y cuidado del cuerpo para la comunidad LGBTI.

Andrea Castro: Soy estudiante de noveno semestre de antropología, lesbiana feminista desde hace más o menos dos años, feminista desde hace más. Entré al lesbianismo no por el feminismo sino por la teoría queer y me enamoro del feminismo por una clase, ahí está el tema de la academia como posibilitadora de reflexiones, me vuelvo antirracista y anticlasista a partir de una clase que se llama racismo y patriarcado. Allí empiezo a cuestionarme todos los privilegios que los sistemas de dominación le dan a ciertas personas y a otras no. Tengo 23 años, he trabajado con la política pública, pero prefiero los proyectos autónomos que no están vinculados a la institucionalidad. El lesbianismo feminista me ha cambiado la vida, entré antes de ser lesbiana feminista a la batucada, pero estar en esta apuesta artística me posibilitó mucho ese posicionamiento. Llegué a la batucada porque estaba trabajando con unas compañeras en la política pública para la inclusión de las niñas y niños LGBT y la población intersexual, una de las compañeras con las que trabajaba me empezó a invitar a los ensayos y luego de varios ensayos en los que yo era como la fan, las compañeras me proponen si quiero hacer parte de la batucada porque creían que podía aportar; pero yo les dije que no sabía tocar tambor, siempre decimos lo mismo: nadie entró a la batucada sabiendo tocar tambor ni de música ni de nada, sólo Ochy que ya venía de otra batucada. Todas llegamos con el desconocimiento, con la necesidad de hacer un mensaje en la calle, pero ni idea de música sabiendo que eso podía posibilitar mucha difusión; entonces dije bueno y entré. Mi primer toque fue un 9 de abril y fue espectacular, entré con otra compa en ese momento. La batucada es un proyecto que me gusta mucho, desde que entré me dio la posibilidad de explorar muchas cosas de mí, aunque ya había estado haciendo activismo no era tan difundido; la batucada sí que llama mucha gente, me acuerdo que en mi primer toque tenía mucho susto, temblaba, eso me posibilitó abrirme a las personas, la posibilidad de saber hablar mucho mejor en público, ese tipo de cosas. Había estado muy cerca de otras colectivas como las Lobas Furiosas, por ejemplo, porque una de mis compañeras era parte de esa colectiva, no milité con ellas pero iba a las acciones con ellas, gritaba consignas.

También aprendí mucho pero nunca había sido parte de un colectivo feminista hasta que entro en la batucada; luego hago parte de la equipa organizadora del encuentro lésbico feminista del Abya Yala que fue el año pasado (2014) y me empiezo a acercar a otros colectivos; en este momento estoy empezando a trabajar con “Gordas sin chaqueta” y con Enigma, estoy empezando a explorar el wendo, la autodefensa feminista y otras cosas. Eso es una parte de mi historia un poco compleja, yo conozco la autodefensa feminista hace como cuatro años porque tuve un episodio de violencia muy fuerte y lo único que me sacó de ello fue la autodefensa feminista, a partir de la rabia y entenderla y saber que no era la única, saber que la violencia nos pasa a todas por el cuerpo.

Catalina Mosquera Moreno: Soy de Bogotá, mi familia es del Choco, soy actriz y bailarina, llegué a la batucada este año y aún no estoy muy ubicada; en los colectivos estudiantiles empecé en uno de estudiantes afro: CEUNA,¹³ antes estuve en CIMARRON, allí trabajé con ellas en su grupo de teatro y empecé mi proceso de formación política. Estaba en una iglesia cristiana de la que salí después de entender que la espiritualidad africana quería muchos dioses, no solo uno, empecé el proceso de formación de identidad afro; me sentía rara porque no hacíamos nada con el cuerpo y me fui para Palenque, un grupo de danzas afro que queda en Bosa; ahí empecé danzas y formamos grupos de estudio de etnoeducación. De Ceuna salió un colectivo feminista de mujeres negras que fuimos formando y aprendiendo juntas, se llamaba afrodiaspóricas. Por medio de una compañera que también hacía parte de la batucada le manifesté mi interés en participar sobre todo porque era a partir del arte que trabajaban; tuve que esperar como seis meses mientras tenían la asamblea y discutían mi entrada. De la batucada me llama la atención que hacían parte de ella Ochy y Rossy y eso era un buen referente por lo que quise estar en este espacio, a parte de la música y de salir a marchar me gusta mucho como Ochy se expresa. Tengo un problema con el feminismo porque me parece que es muy académico. Yo trabajo con adultas mayores desde la danza y el teatro, estamos intentando involucrarlas, ellas en su vida cotidiana hacen un proceso, no saben todo el discurso feminista y no sé si sea necesario que lo sepan; uno ve que van cambiando como ellas se definen como mujeres pasando de ser víctimas a reconocer que son guerreras, mucho empoderamiento, tengo esa pelea: es importante el discurso feminista pero lo necesitamos más desmenuzado para que ellas también lo puedan entender. Ahora esa es mi tarea: hacer esa traducción de llevar los discursos

¹³ Colectivo de estudiantes Afrocolombianos/as organizados/as en la lucha por la dignidad y justicia social para el pueblo Afro.

elaborados a lo cotidiano y a lo natural, ese es mi gran reto. Llego a la batucada porque además hemos tenido la intención de meterle danza; es difícil porque los ensayos no dan: en dos horas escasamente alcanzamos a sacar el toque y no tenemos más espacios porque todas tenemos muchas otras cosas que hacer; tenemos el gran reto de meterle movimiento a la batucada, mi aporte es más desde ahí. Mi búsqueda ahora es la fusión de la danza afrocontemporánea con la actuación y con mi compañero tenemos un proceso que se llama Escenafro donde fusionamos esas técnicas: fusión danza afro contemporánea, la biomecánica y el mimo corporal dramático. En la fundación Diokaju: generación arte afro, tenemos la escuela de formación, el trabajo con las adultas mayores y el grupo con el que hacemos los montajes; hacer escuela ha sido difícil, nos gusta la formación, creación e investigación, con las mujeres trabajamos aparte por los horarios, pero con los demás no hacemos divisiones que es todo un reto.

1.1.1.2 FÉMINAS FESTIVAS es una colectiva feminista de la ciudad de Cali que apuesta por la creación artística y comunicativa con la cual abordan diferentes temas como militarismo, ecología, violencias contra las mujeres, feminismos, derechos, aborto, paz, la colonización, el capitalismo, entre otros. Con su apuesta de activismo feminista que ellas llaman experimentos chamánicos-políticos-poéticos intervienen en la calle, en las escuelas, en las fiestas, en las manifestaciones, donde ellas quieran. Féminas Festivas ha explorado las campañas gráficas, el performance, la vídeo instalación, el teatro de sombras, la radio experimental, el audiovisual, la curaduría musical, la fotografía, el discurso televisivo, los fanzines, la traducción de discurso académico y la elaboración teórica.

Su acción es ecléctica creando un activismo festivo que inició en 2008. Ellas se nombran como brujas callejeras conspirando sonidos, imágenes y palabras. La calle, la noche, la música, la conversa, los humos, la participación en espacios feministas de



Flyer de una de las actividades de Féminas Festivas

la ciudad, el cariño, las búsquedas, los viajes, los trasegares académicos y la conspiración feminista, fueron los detonantes de este aquelarre que devino en creación colectiva transdisciplinar.¹⁴

Conocí el trabajo de las Féminas Festivas hace algunos años cuando en espacios del movimiento feminista en el país nos juntábamos las que éramos identificadas como “las jóvenes” feministas, tiempos en los que estábamos organizadas en colectivos universitarios. Busqué a las Féminas para proponerles que se juntaran a esta construcción porque su activismo feminista es potente al manejar la ironía, la parodia, diferentes materiales y medios con los que proponen juegos donde se junta el arte con la comunicación, así logran en colectivo tejer el mundo que quieren. Además, fue importante su participación para poder tener otra mirada del movimiento feminista en el país, en este caso desde otra ciudad que, aunque también es importante, no tiene la centralidad de Bogotá.

Féminas Festivas ha estado constituido por diferentes activistas, algunas de ellas ya no se encuentran en el país o ya no están activas en la colectiva. Cuando nos encontramos habían pasado por un momento de recogimiento después del cual estaban empezando a reactivar sus acciones colectivas. Tuve la oportunidad de conversar con Mónica Giraldo, María Catalina Gómez y Ange La Furcia, en el segundo encuentro vía Skype se juntó Lina Gaitán desde Buenos Aires. La brisa de la noche en el balcón de la casa de María Catalina acompañó una fluida conversación durante los días que nos encontramos en Cali. Este es un aparte de su narrativa donde cuentan cómo fue hacer y ser Féminas Festivas:

Queríamos ir al Lady Fest¹⁵ en Bogotá y nos organizamos para eso, cuando regresamos pensamos que podríamos seguir haciendo cosas juntas. Empezamos a encontrarnos para compartir saberes entre nosotras. Iniciamos con un taller en el que trabajamos a partir de nuestras fotos de pequeñas para comprender cómo se nos fue imponiendo el género, así fuimos haciendo escuela entre nosotras, cada una proponiendo algo en un círculo de mujeres donde compartíamos la palabra. Hicimos una fiesta que llamamos fémica festiva y después decidimos llamar a la colectiva así; luego diseñamos unas postales cuando ya teníamos un recurso de nuestra autogestión con el tema de la no violencia contra las mujeres incluyendo las propuestas de cada una en los ocho diseños que hicimos (Mónica Giraldo). Nosotras somos parceras y el colectivo permanece, así como una

¹⁴ Apartes de como se describe la colectiva, disponible en: <https://feminasfestivas.hotglue.me/>

¹⁵ Festival feminista contra el sexismo y el patriarcado que se realiza en diferentes partes del mundo desde los años 90 bajo la ética de la autogestión y el DIY. Un evento en donde participan diferentes propuestas artísticas, académicas y otras prácticas antipatriarcales.

amistad, tenemos temas y preguntas de interés y nos encontramos en ello. Se hacen cosas también o más que hacer seguimos juntándonos para preguntarnos, compartir la vida, la cotidianidad; en la distancia el espacio del colectivo hace falta porque va más allá de lo organizativo (María Catalina Gómez). Féminas es un parche¹⁶ de amigas que ha tenido varias historias y matices, nos vamos juntando a una red de amigas a la que yo llegué luego de hacer activismo con el colectivo de diversidades sexuales de la Universidad del Valle y con Feministas Conspirando. Nos encontramos en las acciones, en las búsquedas de repertorios para tomarnos la escena urbana con el tema de diversidad sexual, géneros, feminismos (Ange La Furcia).

1.1.2 Grupos Artísticos

1.1.2.1 POLIKARPA Y SUS VICIOSAS es una de las primeras bandas de punk compuesta solo por mujeres en Colombia, con un recorrido de más de diez años en la escena. Ellas recogieron el importante trabajo que venían desarrollando otras mujeres que fueron apoyo e inspiración para Polikarpa cuando decidieron armar su propia banda que, aunque no tenían agrupaciones, sí tenían presencia haciendo parte de bandas mixtas, asumiendo el punk como una forma de vida y de acción directa. Desde 1994 con su música en diferentes espacios de activismo feminista y social denuncian la situación de las mujeres y del país desde una postura anarco-punk feminista. Ellas también abrieron camino a la acción política a través de canciones que expresan una inconformidad con el abuso del poder, la guerra, el capitalismo, la militarización de la vida, la desigualdad social.

Desde sus inicios las motivó transformar las maneras como eran vistas y tratadas en la búsqueda de abrir espacios para las mujeres en la escena. Aunque los grupos existentes cuestionaban las estructuras sociales y políticas, no tenían una claridad hacia la participación de todas y todos en estas nuevas formas de vida que se proponían. Las mujeres eran una especie de damas de compañía o adorno para los punkeros de la época, que reproducían estas estructuras patriarcales que tanto criticaban con sus líricas. Desde el comienzo, Polikarpa y sus Viciosas ha tenido claro que mediante sus canciones quieren generar una participación social directa a través de los conciertos y otras actividades en donde hacen visible otra lectura de lo real y de la política, y así

¹⁶ Grupo de amigas/os, encuentro de diferentes personas

generar otro tipo de relaciones sociales entre hombres y mujeres para luchar por la construcción de un mundo libre y justo para todos y todas, siendo el anarquismo el motor de su lucha.



Polikarpa y sus Viciosas, foto tomada de su página de Facebook

Lo que al principio parecía un sueño se fue haciendo cada vez más real, a través de la música, la comunicación, la convivencia, han creado fuertes lazos solidarios, de amistad y hermandad con diferentes personas, colectivos, grupos de distintos lugares del mundo, generando una fuerte resistencia con todos y todas aquellas que creen que la construcción de otro mundo es posible.¹⁷ Como banda cuentan con un reconocimiento en la escena del punk, incluso a nivel internacional, que las ha convertido en un referente para que otras mujeres se animaran a tener sus propias bandas, transformando esta escena marcada fuertemente por la presencia masculina.

Aunque Polikarpa y sus Viciosas sigue participando en conciertos convocados como acciones políticas, así como acompañando las luchas del movimiento de mujeres y feminista,

¹⁷ Biografía de Polikarpa y sus viciosas, disponible en: <http://www.tusletras.com/biografia/21153-polikarpa-y-sus-viciosas>

compartieron conmigo que como grupo están en un momento en el que han decidido parar un poco para pensarse y definir hacia donde quieren dirigir su trabajo en los próximos años. En este momento de la banda pude entrevistar a Sandra Rojas y Paola Loaiza, bajista, baterista y voces de Polikarpa desde sus comienzos, Andrea Restrepo la otra integrante que hace parte desde 1997 no participó en esta conversación. Polikarpa y sus viciosas ha sido un proceso de construcción colectiva, durante estos años acompañaron la banda Lorna Andrea Vazquez (1995-1996), Paola Rico (1997-1998) y Marcela Uribe (1999-2000). Sandra y Paola narran de la siguiente manera su llegada al punk, cómo se conocieron, qué las llevó a pensar en la idea de una banda propia:

Sandra Rojas: Cuando tenía 18 años no me pensaba como feminista ni siquiera conocía lo que era ser feminista, pero sin saberlo me chocaban muchas cosas de la formación que recibí. Mi papá era muy machista, siempre estuve en la calle de fiesta y de conciertos, me gustaba lo popular, estar en los espacios que no eran los normales para mi familia. Empecé a salir sola desde los 12 años, me encantaba la música, lo oscuro, lo subterráneo sobre todo romper con lo que hacia mi hermana mayor que le tenía miedo a salir sola y a mí, por el contrario, me encantaba. No me gustaba que los hombres me invitaran a salir, sino que yo salía con mis amigas, jugaba en la calle con mis amigos y mi papá me decía que eso eran cosas de gamines,¹⁸ de niños. Cuando cumplí 14 años había un bar en el barrio La Candelaria¹⁹ que se llamaba Barbarie y era de Héctor Buitrago y Andrea Echeverri²⁰, salíamos del colegio y nos íbamos para allá con un grupo de amigas, me gustaba la movida nocturna de los bares. Allí conocí un chico skinhead que era parte de una banda que se llamaba REA y ahí conocí a Paola y a Lorna que fue con las que iniciamos la banda.

Paola Loaiza: Yo también salí de la casa muy pequeña, iba y volvía; nací en el Caquetá y mi mamá se vino con nosotras a Bogotá cuando yo tenía como 4 años. Era madre soltera porque mi papá se había muerto y por eso se vino para acá. Ella me enseñó a trabajar y hacer todo desde pequeña, estudiábamos y trabajábamos, había mucha violencia en mi casa y cuando eso pasaba yo me iba. En ese ir y venir conocí el grupo skinhead y a Franklin que me descubrió pequeña y me

¹⁸ Manera despectiva de llamar a las niñas y los niños que habitan la calle.

¹⁹ Barrio considerado bohemio, ubicado en el centro histórico de Bogotá.

²⁰ Músicos referentes en la historia del rock colombiano.

regaló mi primer redoblante. Cantaba en una banda que se llamaba Cielos de Mermelada haciendo música de los Beatles. Así empecé a hacer música pero nada concreto, rodaba mucho; hicieron un concierto grande cerca de mi casa y lo recuerdo como esas primeras veces que se enfrenta uno con la pinta²¹ que tiene y lo que viene, porque me preguntaba quién era, qué hacía. En medio de mi ingenuidad yo sabía enfrentarlo porque conocía la calle, era callejera, dormía a veces en la calle; en ese tiempo aprendí a tocar el bajo, era muy machito,²² mi mamá decía que yo me las arreglaba sola y sobreprotegía más a mis hermanas por eso yo era como el niño de la casa. Cuando conocí a Sandra me gustó mucho porque era como punkerita, pero muy sexy y le aprendí eso, la vi a ella y me sentí más femenina porque estaba en un ambiente de hombres y en la calle te la tienes que guerrear como hombre. Sandra me pareció más femenina pero más agresiva también, me ayudó a descubrir mi parte más femenina y también la abuela de mi hijo porque era muy fuerte; mi mamá también lo era al enfrentar la vida pero nunca me explicó que era ser mujer, me asusté cuando me llegó la regla, estudiaba en un colegio de monjas y tampoco me lo enseñaron. Mi mamá me trataba como un niño, entonces yo era más así. Luego empecé a descubrirme, montar una banda y explorar cosas diferentes, más femeninas, relacionarme con mujeres porque, aunque tuviera a mi mamá y mis hermanas, no me relacionaba con ellas porque nunca estaban en casa; vine a relacionarme más con mi familia siendo grande. A las patadas²³ me crecí y así fue que conocí la música también, empecé a conocer gente que me mostraba música y descubrí que me gustaba cantar, tocar; pero batería si no lo pensé, yo tocaba el bajo y cantaba, eso fue divertido cuando escogimos los instrumentos.

En ese momento nos encontramos también con Lorna que estaba en ese parche de calvos (Sandra Rojas), a mí me mandaron a pegarle porque tenía una pañoleta de Guns N`Roses y yo lo que hice fue hacerme amiga de ella y construir una complicidad (Paola Loaiza). Yo siempre tuve buenas amigas, al contrario de las ideas de que las mujeres somos competitivas. He tenido la suerte desde pequeña de tener muy buenas amigas con las que he crecido y hemos sido cómplices (Sandra Rojas), yo no porque siempre estaba de un lado para otro (Paola Loaiza). Para mí las relaciones

²¹ Forma de vestir, la actitud, lo que parecen ser las personas relacionado con grupos musicales.

²² Tiene que ver con asumir actitudes que se consideran propias de hombres.

²³ De manera ruda, fuerte, agresiva

entre mujeres han sido muy sólidas también porque pertenezco a una familia con muchas mujeres y he logrado tener muy buenas relaciones con las ellas. En ese parche eran puros hombres menos Lorna y Paola, por eso me volqué a ellas, era importante tenerlas allí porque eran las únicas (Sandra Rojas). Las chicas que llegaban a la escena punk eran porque era la novia o la compañera de alguno chico. Las tres nos encontramos porque nos gustaba estar ahí con historias muy diferentes pero nos convocaba el querer hacer solas las cosas, querer estar donde queríamos estar sin que nadie nos tuviera que invitar. Nos tocaba pelear y a los puños porque ¡nadie me toca! además no nos íbamos a salir porque era lo que queríamos hacer, pero no queríamos que nos agredieran (Sandra Rojas). El discurso punkero es muy libertario, pero a nosotras nos tocó una pelea dura para poder estar ahí por nuestra cuenta, sin ser pareja de alguien o sin tener que dar otras cosas cuando nos prestaban los instrumentos; nos preguntaban ¿quién es usted? ¿es la novia de quién? ¿es del sur²⁴ o no?. Es fuerte tener que pelearse un espacio que se supone libertario abre la mente y cambia el discurso, pero todo eso no se ponía en la práctica porque era discursos contradictorios muy agresivos. A veces uno se siente perdido en la lucha y se pregunta por lo que está haciendo, encontrarlas a ellas fue importante para mí porque era ver que había otras que se sentían como yo y que todas luchábamos por cambiar algo, eso fue bonito (Paola Loaiza).

1.1.2.2 LA MÁSCARA es un grupo de teatro de Cali que nació en 1972, como parte del movimiento teatral de la ciudad cuyas propuestas artísticas y políticas han sido significativas para la historia del teatro en Colombia. Como grupo de teatro profesional abrió el camino en el país para cambiar el lugar de las mujeres en el teatro. De la actuación en otros grupos pasaron a ser protagonistas, directoras, creadoras, escritoras, investigadoras, haciendo dramaturgias atrevidas y montajes propios en torno a temas que no eran abordados en el teatro. Para ello partieron del reconocimiento de la importancia política de problemas relacionados con las mujeres que se atrevieron a llevar a los escenarios y a las calles por primera vez en el país.

Como pioneras del teatro de género, en Colombia, desde sus inicios han apostado por construir con su propuesta teatral una mirada estética y crítica frente a la situación de las mujeres en el país y en el mundo. Asimismo, lideran espacios de formación en dramaturgia feminista y construcción de alternativas de vida para mujeres, jóvenes, niñas y niños de sectores empobrecidos

²⁴ En Bogotá el sur es reconocido como la parte más empobrecida y popular de la ciudad.

de la ciudad a partir de las diversas herramientas del teatro, apoyadas por entidades gubernamentales locales, nacionales e internacionales.²⁵

La Máscara es un grupo que se ha dedicado a la investigación, creación de espectáculos teatrales, artísticos y culturales, con propuestas innovadoras, depurando su estética y desarrollando propuestas contemporáneas en donde se mezclan distintos lenguajes escénicos. Su producción dramática e investigativa parte del contexto social, llevando a la escena obras de creación colectiva para la construcción de espectáculos con enfoque de género. La formación es parte esencial de su existir para ello realizan talleres de cuerpo, voz, danza, el Laboratorio teatral de pensamiento feminista, así como conversatorios, foros, conferencias, lanzamiento de libros. El grupo ha desarrollado una amplia proyección, participado en diferentes eventos nacionales e internacionales. Hacen parte de la Corporación Colombiana de Teatro CCT, de la Red Nacional de Mujeres regional Cali, y de la Red Internacional de Teatro Contemporáneo de Mujeres Magdalena Project, lo que las ha llevado a participar en varios festivales nacionales e internacionales de teatro contemporáneo de mujeres. Su sede en Cali mantiene una programación artística y cultural permanente, acogiendo a grupos locales, nacionales e internacionales.



“El grito de Antígona
Vs. la nuda vida”
Agosto 13 de 2015
Foto: Ana María
Castro Sánchez

²⁵ Descripción del grupo La Máscara, disponible en: <http://teatrolamascara.com/quienes-somos/>

Por la historia de La Máscara han pasado muchas mujeres, unas se van y regresan, como Luz Marina Gil que estuvo participando en el grupo durante los primeros quince años y desde el 2013 se vincula de nuevo con la propuesta del Laboratorio de Creación Teatral y Pensamiento Feminista; otras han nacido y crecido allí como Susana Uribe; otras como Pilar Restrepo y Lucy Bolaños no han desfallecido en la lucha diaria por mantener el grupo con la vigencia de sus sueños. Con ellas cuatro conversé en la sede del grupo en la cálida Cali, las sillas del teatro, el escenario, tras bambalinas, el patio, la cafetería y la casa de Lucy fueron los espacios en los que me acogieron contándome su historia y reflexionando juntas sobre lo que hoy son como grupo.

Con Pilar, Susana y Luz Marina hable de manera individual sobre lo que ha sido el teatro en sus vidas y sus vidas en el teatro La Máscara. Con Lucy no tuve esta oportunidad porque se encontraba en un momento delicado de salud; sin embargo, participó en las sesiones colectivas.

Pilar Restrepo: empecé con la pasión por el teatro desde el colegio, no era actriz sino espectadora del teatro; cuando vine a vivir a Cali era muy fuerte el movimiento teatral, nuestros profesores de teatro en el colegio eran actores del TEC,²⁶ montaban obras que eran contundentes para ese contexto (La Maestra, La denuncia, Soldados, entre otras). Desde primero de bachillerato tuve la oportunidad de ir a ver las obras del TEC y allí me fui haciendo amiga de Lucy y la gente del grupo. El teatro me abrió los ojos al mundo, lo que escuchaba y veía en las obras de los del TEC²⁷ tuvo mucho impacto en mi vida, no solo en relación al contenido de las obras sino la forma de hacer el teatro; era una ruptura de todos los códigos en los que uno se educa. Ellos eran militantes, yo no, aunque participaba en todas las acciones en un ejercicio de solidaridad de clase; eran momentos diferentes muy solidarios en los que una se embecía así no tuviera tantas claridades políticas. Además, estaba el movimiento cultural que tenía la ciudad: cineclubes, cineforos, la salsa, ciudad solar que era el movimiento relacionado con la fotografía y la pintura, bebíamos de las dos aguas, porque nada es negro o blanco sino es compenetrarse, es un encuentro con la vida de forma

²⁶ Teatro Experimental de Cali -TEC- “fue creado en 1955 [...] la importancia y la influencia de Enrique Buenaventura, su director, han sobrepasado los límites de su país y aún del continente latinoamericano. Gracias a la importancia del método de Creación Colectiva”, ver más en: <http://www.enriquebuenaventura.org/index.php>

²⁷ Sobre el TEC Lucy Bolaños recuerda: “No solo veíamos las obras, estudiábamos materialismo histórico y economía política, en mi caso se me abrió otra visión, empieza uno a descubrir cuáles son las relaciones sociales, políticas y por qué el mundo es así: la minoría con todo y la mayoría sin nada” (Lucy Bolaños, narrativa 5).

diferente. Después estudié literatura en la Universidad del Valle donde también tenía contacto con la carrera de teatro, pero no entré directamente a esa escuela sino a los talleres que el grupo Esquina Latina hacía de extensión universitaria. Después entré en La Máscara inicialmente en la parte técnica y así me fui involucrando en el grupo desde el principio de los años 80, cuando todavía era mixto.

Susana Uribe: He estado aquí en La Máscara siempre, nací aquí más o menos, me trajo la cigüeña, ha sido mi casa al ser mi madre una de las fundadoras del grupo; de pequeña participé en una de las obras “Noticias de María” con otra niña que también era hija de otra de las integrantes del grupo. Nuestro espacio de juego era muy distinto al de todos los niños, entrábamos en el camerino a jugar con los zapatos, el vestuario, las máscaras, allí estábamos en las tardes después del colegio y los fines de semana que había función viendo las obras en ese espacio del TEC que me dio algunas bases. Por otro lado, estaba La Máscara que en esa época era más itinerante, íbamos con los corotos²⁸ teatrales para todos lados de gira, era un grupo que se movía mucho más por no tener una sede fija por muchos años; como sus montajes eran de calle las comparsas, la música y el teatro estaban muy unidas, eran actores y actrices, pero también músicos, músicas, era como un festival. Otra experiencia muy bella fue en Jamundí cuando tuvimos la primera sede del grupo y vivíamos como en comuna, por eso nuestras relaciones son tan fuertes. Pilar me ha visto crecer y con su hija somos como hermanas, así se construyen relaciones distintas con el teatro. En la India viví con un grupo así, pero en unas condiciones económicas distintas, el sentido de congregación es muy bonito. Quería estudiar cine, no tenía como propósito fijo ser actriz y estar en el grupo, pero de alguna forma se fue dando ese camino. Cuando tenía 18 años una de las actrices abandonó el grupo en un momento crucial porque era nuestra primera gira en Europa; el personaje era como una niña y me propusieron hacerlo, como las veía todo el tiempo ensayando lo hice sin problema y desde entonces estoy con el grupo. Después quería seguir ampliando camino y me fui a estudiar teatro a la Universidad del Valle; fue un momento difícil porque me absorbía mucho tiempo por lo que esos años no puede estar en los montajes. Luego estuve en Bogotá estudiando con el maestro Juan Carlos Agudelo la técnica de mimo corporal dramático, después estuve un tiempo en la India y regresé a vincularme de nuevo con el grupo. Ahora soy maestra de cuerpo en la escuela de teatro de la

²⁸ Trastos, enceres.

Universidad del Valle, ha sido una experiencia importante porque una aprende mucho con los estudiantes, se retroalimenta, tiene que estar motivando, motivándose, a la par continuo con el trabajo en La Máscara haciendo de todo.

En relación la experiencia de Susana Pilar Restrepo comenta:

Susana desde muy pequeña, antes de entrar a las obras como actriz, era una espectadora privilegiada, ella veía como se hacía el teatro porque su padre era actor del TEC; creció en medio del grupo y de las obras de Enrique Buenaventura, ella fue testigo de cómo se hizo este teatro, veía los ensayos y los montajes de las obras de ese teatro que fue muy político e importante en esa época. Pequeña ella te decía: esa obra fue muy mala o muy buena y te explicaba por qué, tenía una observación muy crítica del trabajo teatral. También veía a La Máscara pero no solo eran los ensayos y las funciones sino la vida del teatro. Por eso creo que tiene una educación teatral única que ha sido importante para nosotras, un ojo muy certero porque aprendió a hacer teatro viéndolo y viéndolo hacer bien, por eso para nosotras es un privilegio contar con ella pues sus opiniones frente al trabajo siempre son acertadas.

Luz Marina Gil: me crié, me formé en La Máscara; muy joven me vinculé al grupo cuando llevaba pocos años de fundado, a partir de allí empecé a aprender teatro, estuve durante 15 años. Mi primera experiencia de tipo feminista fue el montaje de “Las Tareas”, también fundamos con Jaqueline Vidal un grupo que se llamó Mitema cuyo primer montaje fueron “Las tres Marías”, estos trabajos fueron los primeros en Colombia con perspectiva de género. Era muy cercana a Enrique Buenaventura porque era su secretaria; mi madre era profesora y tuve que estudiar en la noche y luego en el Sena²⁹ que era la opción de profesionalización de la clase media baja en los años 70; luego tuve una hija y me fui a estudiar a la escuela de teatro de la Universidad del Valle que estaba recién formada. En los 90 estuve en Bogotá trabajando con Patricia Ariza en la Corporación Colombiana de Teatro, formando grupos, montando obras, también con perspectiva de género como “Medea Húngara”, “Serán diablos o qué serán”, estudiamos a profundidad la poesía de Emily Dickinson y la pusimos por primera vez en escena en Colombia con “Proyecto Emily”. En ese momento seguía vinculada con La Máscara, pero a nivel de proyectos, luego me fui a Barcelona 12 años y allá realice tres encuentros de mujeres en escena, haciendo gestión cultural para juntar a las

²⁹ Servicio Nacional de Aprendizaje.

artistas latinoamericanas migrantes. Les llamé a esos encuentros Margaritas tomando como referente a Margarita Xirguo una actriz catalana extraordinaria amada y preferida por los dramaturgos republicanos y revolucionarios como Lorca. Luego regresé al país y recibí todo el apoyo de Lucy y de Pilar, ellas son mis hermanas y me vinculé de nuevo con el grupo en el montaje de Antígona y haciendo proyectos con Pilar; juntas creamos el laboratorio de dramaturgia feminista porque es muy necesario.

1.1.3 Artistas Feministas

1.1.3.1 ANA MARÍA VILLATE MARÍN es una artista feminista nacida en Tunja en 1979, con formación en Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y especialista en Estudios Culturales de la Universidad Javeriana. Con su trabajo que incluye performance, pintura, escultura, dibujo, video, fotografía, instalación, se posiciona críticamente frente a los estereotipos de género dominantes en la publicidad, el deber ser de la feminidad impuesta, la performatividad del género, así como la situación política del país, el poder, el racismo, el colonialismo; trabajos con los cuales ha participado en diversas iniciativas y exposiciones tanto individuales como colectivas desde el 2003.

Llegué a conocer a Ana María en mi búsqueda de artistas feministas ya que su trabajo es reconocido en el medio artístico colombiano por dicha posición, también por haber hecho parte del Colectivo Zunga que, aunque ya no se encuentra activo, fue importante por su incursión en el medio artístico del país con una crítica directa a los cánones impuestos sobre los cuerpos de las mujeres y sus representaciones con performances y videos susceptibles de una lectura feminista. Desde la primera conversación donde le presenté la propuesta y me enseñó parte de su trabajo, Ana María se interesó en esta construcción conjunta con la cual fue pensando en su trabajo artístico y sus posiciones, así nos fuimos encontrando durante cinco tardes en su casa, en la mía o en algún café para conversar e irnos conociendo. En la sesión tres de trabajo donde dialogamos sobre prácticas artísticas políticas participó también Mónica Erazo activista feminista, artista y profesora de Historia del Arte de la Universidad Pedagógica en Bogotá, con quien Ana María viene trabajando en la propuesta de una curaduría sobre arte feminista en Colombia.



Ana Maria Villate
Performance Vanidosos?, 2004
Fuente: portafolio de Ana María Villate

Así narra Ana María su reconocimiento como artista feminista:

Aunque en mi trayecto por la Universidad estuve preocupada por el problema del cuerpo sobre todo en los medios de comunicación, hasta el momento no lo había relacionado con el género; hoy sé que es obvio, pero no lo veía así. Hasta el momento no me había preguntado por el asunto del género solo empiezo a hacerlo en la maestría que estudié porque cuando terminé artes me sentía perdida, sin ganas de salir y de buscar trabajo porque no tenía confianza en lo que hacía plásticamente por eso seguí estudiando. Es allí donde conozco la teoría feminista y le encuentro sentido viendo mi vida cotidiana y las cosas que uno tiene supernaturalizadas del ser mujer, me encontré con una teoría que hablaba de ello y nombraba mis incomodidades, por eso digo que llegué al feminismo desde la teoría. Esto pasó porque, como en mi caso, la academia moviliza cosas políticas, fue allí donde me di cuenta que lo que venía haciendo con mi trabajo con el cuerpo tenía relación con una perspectiva teórica y política que es el feminismo, yo era feminista y no me había dado cuenta, es como salir del closet para un marica, de repente uno lee una teoría y se da cuenta de la importancia de nombrarse feminista. De este interés por el tema surge mi tesis sobre la revista Vanidades,³⁰ pensando en la performatividad que propone Butler; aunque teóricamente no logré

³⁰ Vanidades es una revista definida como “más que una revista femenina. Con un mix de tendencias internacionales y las novedades del mercado local, sus artículos combinan información sobre moda, belleza, decoración, cocina, viajes y buen vivir, maximizando los detalles que hacen a la sofisticación de una mujer. Con VANIDADES la mujer se mantiene a la vanguardia y encuentra lo que necesita para sentirse glamurosa, plena y bella. Cuando una mujer elige VANIDADES, busca mucho más que una revista de modas. Elige sentirse elegida” en: <http://www.televisa.com.ar/femeninas-vanidades.php>

“La mejor revista femenina de Latinoamérica con toda la información internacional que necesitas sobre belleza, moda, realeza, celebridades y estilo de vida”, ver más en: www.vanidades.com

mucho de este trabajo surge un performance que hice en el 2004 que llamé “Vanidosa?” donde me siento en una mesa y me como las páginas de la revista. Con este performance me inauguro como artista feminista y el feminismo empieza a ser parte de mi producción, en adelante seguí haciendo cosas con una lectura feminista. Siento que hay muchas mujeres en el mundo que son feministas pero que no lo saben. Creo que algo así nos pasó con el Colectivo Zunga, la gente hacia una lectura feminista de nuestra trabajo aunque al principio no nos nombrábamos como tal, lo hicimos luego de ser entrevistadas para una investigación sobre arte feminista en Latinoamérica. Inicialmente cada una respondió por separado si se reconocía o no como feminista; yo sí me asumí como feminista, porque en colectivo no nos considerábamos ni nos nombrábamos como tal, aunque pensábamos todo el tiempo el problema de la corporalidad; pero esa entrevista nos hizo tomar una posición colectiva en serio y asumirnos feministas. Eso lo permite poder confrontar tu trabajo con las lecturas que se hacen de el para poder repensarlo y llegar a posicionarse; hay performances que hicimos como de manera intuitiva y hoy los vemos como claramente feministas, pero en su momento no lo pensamos así. Otro aspecto importante como punto de partida fundamental son las propias experiencias, hay gente que se sensibiliza con la experiencia del otro, como lo que se hace con las víctimas de la violencia; para mi es difícil eso, ¿cómo la experiencia del otro puede pensarse a partir de la experiencia propia? De hecho me molesta el que habla desde fuera, a nombre de, que legitima y reproduce discursos oficiales y hegemónicos; me gusta partir de mi propia experiencia para pensar lo que voy a hacer.

1.1.3.2 DIANA MOLINA MEDINA nació en Bogotá en 1980, se formó en artes plásticas en la Universidad Nacional después de un camino por otras disciplinas donde descubrió que lo suyo era dibujar. Por sus experiencias de militancia de izquierda y con la maternidad comprendió que es el feminismo una apuesta política coherente con su posición frente al mundo, eso lo refleja en los performances, dibujos y esculturas que trabaja actualmente. Ella le apuesta al arte como pedagogía para explorar la capacidad artística y creativa de las personas, por ello más que mover su propuesta en el mundo del arte le interesa el trabajo comunitario. Diana me fue referenciada como una artista que se posicionaba como feminista por eso la busqué y desde el primer día tuvimos una conversa muy fluida. Cuando nos encontrábamos también estaba Matías su hijo de 8 años, quien a pesar de estar jugando escuchaba atento atreviéndose a preguntar y comentar. Diana me dijo que le gustaban

nuestras conversaciones porque era una forma de re-pensar sus propuestas y posiciones. Así narra cómo fue salir del microscopio para entrar en las artes plásticas y lo que para ella aporta la academia cuando decides ser artista:



Diana Molina

Performance Macramé
Calles de Bogotá, Agosto 22 de 2015
Foto: Ana María Castro Sánchez

Soy artista plástica, llegué al arte a través del dibujo y sigo haciéndolo; inicié en la Universidad estudiando biología y estando allí hice muchos dibujos de todo hasta de lo que se veía en el microscopio. Empecé a vincularme con un proyecto muy importante para mí que fue el carnaval universitario donde hice escenografías, máscaras, teatro, baile, capoeira, zancos; después de eso me pregunte ¿qué estoy haciendo detrás de un microscopio me tengo que ir a las artes!. Ese proceso que fueron dos años me permitió tomar la decisión de cambiarme de carrera. Cuando entré a estudiar artes, en los primeros semestres tenía la sensación clara de que era lo mío y era muy feliz hasta que con el paso del tiempo me fui encontrando con maestros que no me gustaban; por ejemplo, con la pintura me pasó que antes de entrar a la academia yo pintaba mucho pero mis clases en la Universidad fueron traumáticas, después

de eso yo no quise volver a pintar. Pero en ese mismo camino descubrí otras cosas de las que yo no te idea como el performance, cosas que no había experimentado antes como las diversas aplicaciones del dibujo. El paso por la academia es importante porque el artista empírico generalmente se hace con el uso de técnicas, aprendiendo a manejar una en particular, pero la teoría que te da la academia no la encuentras en ninguna otra parte. Es un marco de referencias que te dice cuál es el lugar del arte dentro de la sociedad y cuál es su relación con otras disciplinas y con otras corrientes de pensamiento, lo que te permite entender el arte no solo como un oficio manual, sino como una forma de pensamiento, que tiene que ver con los debates filosóficos, estéticos y políticos

alrededor del arte, ese es el gran aporte de la Universidad lo demás uno lo puede hacer solo y hasta mejor.

1.2 El conocimiento situado y las Producciones Narrativas

Para esta investigación propuse realizar una experiencia concreta de construcción colectiva de conocimientos situados desde y para la acción política. Parte de las propuestas de las epistemologías feministas (Haraway, 1995) desde las cuales se reconoce que el conocimiento como construcción social refleja las relaciones de poder según los contextos y tiempos en los cuales se enmarca. Plantea asimismo la importancia de generar conocimientos contextualizados y pertinentes a las diversas realidades, donde es primordial el punto de vista de quienes agencian los conocimientos, que implica reconocer la parcialidad de los mismos, asumiendo una postura que es política y ética. El conocimiento situado es, por tanto:

una forma de objetividad situacional que toma en serio la construcción social del conocimiento y la naturaleza perspectiva del conocimiento. [...] todo conocimiento es local y limitado, negando así la posibilidad de las miradas imparciales, que salen “de ningún lado” y que no se responsabilizan de su posición como sujetos epistémicos. [...] En otras palabras, el conocimiento situado es el que refleja las perspectivas particulares y contextuales del sujeto [...] Entonces, se considera que las/os conocedoras están situados en relaciones particulares con lo que se conoce y en relación con otros/as conocedoras. Lo que se sabe, y la manera como se sabe, muestra la situación o perspectiva de el o la que conoce (Rojas, 2009: 23).

Para el conocimiento situado el punto de partida es muy importante, ya que las especificidades de los contextos desde los cuales se construye conocimiento influyen en su elaboración. Es necesario hacer explícita esta posición, en la medida en que situaciones sociales diferenciadas generan construcciones variables de la realidad y aportan diferentes perspectivas del mundo. Asimismo, las propuestas de las epistemologías feministas reconocen que existen diversas formas de producir conocimientos y que no hay lugares privilegiados para ello; en este sentido, sería posible construir conocimientos a partir de las luchas políticas, las expresiones artísticas, entre otros. Hay por tanto, una preocupación por impulsar las posibilidades transformadoras del conocimiento; situarlo no tiene la intención de alcanzar ninguna verdad universal que suprima la perspectiva propia. De allí la importancia de que todas las personas que se dediquen a la tarea de la producción de conocimientos en primera instancia reconozcan sus propios privilegios de género, etnia, clase, edad, nacionalidad y demás marcas identitarias que los garantizan.

Las epistemologías feministas también se han preguntado por su conexión con

metodologías, métodos y técnicas de investigación; caracterizando a las investigaciones feministas como procesos en construcción flexibles, dinámicos y libres. En este caso propuse la realización de una Investigación Activista Feminista, que se pregunta por la diversidad de conocimientos y las múltiples maneras de construirlos en consonancia con la acción política, a partir del uso creativo de la técnica de Producciones Narrativas. Junto con las sujetas de la investigación construimos seis narrativas comprendidas como la producción conjunta de un "texto híbrido" entre investigadora y participantes que implicó tres momentos: sesiones de conversación sobre el tema de estudio, elaboración de texto – textualización – sobre dichas conversaciones por parte de la investigadora, y la agencia de las participantes sobre el texto para modificarlo y hacerlo concordar gradualmente con su punto de vista, para concluir con una narración que muestra de manera expresa la visión de las participantes sobre el tema de estudio (Martínez y Montenegro, 2014: 118). Explico detalladamente este proceso en el capítulo siete reflexiones metodológicas.

En esta investigación las narrativas producidas son objeto de estudio en la medida en que en ellas indago por las formas como se piensa y lleva a cabo la acción política artística feminista que emprenden las sujetas de esta investigación, surgiendo de allí la reflexión sobre las categorías de análisis. Como método de indagación las narrativas me permitieron recoger las experiencias que dan cuenta de las diversas formas como se ponen en práctica los temas abordados por la tesis. Por ello, más que una historia personal o colectiva, las narrativas son la forma como las sujetas de esta investigación se sitúan frente a los temas/problemas propuestos para el análisis. Asimismo, son producto de investigación en la medida en que las narrativas finales son el resultado del trabajo de campo y del proceso de textualización que, además de hacer parte constitutiva de esta tesis, son un material que puede ser utilizado por las sujetas de esta investigación para los fines que ellas decidan como coproducción de conocimiento situado.

La noción de narrativa trabajada en esta investigación es una textualización producida en un proceso participativo diferente a una narrativa producida por una autora o autor. En éstas se encuentran narrativizados los diálogos sostenidos con las sujetas de esta investigación que son comprensiones y posicionamientos; no son narrativas biográficas ni estudios de caso por lo que no son trabajadas como datos empíricos sobre sujetos de estudio, así como no son solo registros ni un anexo más sino que hacen parte constitutiva de la tesis. Para esta investigación las narrativas son

productos con legitimidad propia que no requieren ser interpretados, como sugiere la metodología de las Producciones Narrativas.

1.3 Estrategia de la tesis y manejo de las Narrativas

Es importante hacer énfasis en que el trabajo de investigación con Producciones Narrativas no se trata de un análisis del discurso como ha sido desarrollado en las ciencias sociales, ya que la propuesta hace referencia “no tanto al análisis discursivo, o al desvelamiento de las (meta)narrativas históricamente definidas, sino a la utilización de la construcción de narrativas como un método-proceso de investigación” (Biglia y Bonet, 2009: 6). En este sentido, si consideramos a la vez las narrativas como objeto de estudio, método de indagación y producto de investigación como he planteado no se tratará de, siguiendo las propuestas de Martínez y Montenegro (2014: 113-114), diseccionar el texto y centrar el análisis en elementos separados y específicos, ya que el abordaje narrativo se interesa por interrogar la trama y las maneras particulares de articular diversos aspectos en la narración. Así el estudio de narrativas toma como principal unidad de interés a la historia en sí misma, por lo que el análisis narrativo no sólo nos informa sobre el contenido de un texto sino también sobre las maneras como se cuentan las experiencias.

Asimismo, las narrativas producidas en esta investigación permitieron también al análisis de aspectos contextuales en el nivel social y cultural más amplio, ya que

la interrogación narrativa permite acceder simultáneamente tanto al imaginario cultural y social más amplio en que el sujeto se encuentra inmerso, como a la perspectiva propia de la persona que cuenta el relato. El abordaje narrativo busca dar cuenta de cómo se articulan la dimensión biográfica, la histórica y la social [...] el trabajo con narrativas nos ofrece un abordaje donde se desdibujan las dicotomías personal-social y micro-macro: la idea consiste en aproximarse a la singularidad de una narrativa entendiendo esta singularidad como la manera en que las fuerzas sociales se interceptan en las trayectorias individuales (Martínez y Montenegro, 2014: 114).

Las narrativas además de ser un conocimiento situado sobre los problemas abordados en la investigación que reflejan experiencias individuales y colectivas, posibilitaron el análisis sociológico de dichos problemas ubicándolos en su contexto y con su respectiva historia. Es por ello que, como a partir de las narrativas podemos analizar y comprender los problemas que aborda la investigación, las narraciones coproducidas pueden ser utilizadas en diálogo con otros textos teóricos. Así las experiencias situadas de las sujetas de la investigación se ponen en el mismo nivel epistémico que los análisis de otras u otros autores que han trabajado los temas propuestos.

Fue en este sentido que asumí la propuesta de Martínez y Montenegro (2010: 18) de abordar las narrativas no como simples datos observados y anexados, puesto que no se trataba de analizarlas como material empírico sino de leerlas como teorías situadas en su legitimidad como comprensiones de los temas/problemas propuestos. Dicha legitimidad no está dada por credenciales académicas sino justamente por su mirada situada, por la experiencia y el conocimiento que deviene de ser las protagonistas de las preguntas a las que se aproxima esta investigación.

Para construir diálogos o conexiones parciales fue importante encontrar elementos comunes y divergentes entre las narrativas y las entrevistas, así lograr articularlas como textos teóricos de partida con el resto de la bibliografía y mi propia narrativa y análisis que facilitara una lectura de realidades que no son rígidas. Fue importante también identificar las distintas posiciones de sujeto que entran en juego en estos diálogos, que no es lo mismo que mostrar experiencias individuales en sentido representacional, sino generar conocimiento situado desde dichas distintas posiciones de sujeto. Asimismo, sabía que no se trataba de representar una realidad sobre un fenómeno determinado, sino que las narrativas como productos que emergen de la metodología aplicada recogen la visión parcial y situada de las sujetas sobre las temáticas y problemas de investigación propuestos. Por lo tanto, mi interpretación y lectura personal entra en juego, pero no analizando el discurso para descubrir lo oculto, sino leyendo las contribuciones que permitan pensar en nuevos espacios teóricos así como producir reflexiones articuladas con las voces de las sujetas de la investigación.

Por todo ello, las narrativas que son producto de la relación entre sujetas e investigadora, así como las entrevistas que realicé hacen parte integral del texto al ponerlas en diálogo en el mismo nivel con las teorías, categorías y conceptos que se debaten en esta investigación son, por tanto, el eje articulador de los análisis propuestos. En consecuencia, la estructura de la tesis corresponde con esta propuesta, donde no hay un capítulo teórico como es usual, sino que la teoría se enlaza en los diferentes capítulos con los análisis que surgen de las narrativas según las categorías construidas; excepto el capítulo dos que corresponde a la necesidad de ubicar la discusión contextualizando las políticas feministas en el país y en la región.

CAPÍTULO 2. CONTEXTUALIZANDO las POLÍTICAS FEMINISTAS en COLOMBIA, AMÉRICA LATINA y El CARIBE

2.1 Movimientos feministas en América Latina y El Caribe: algunos debates necesarios

La historia de los feminismos en América Latina y El Caribe y su expresión política como movimiento social³¹ se ha realizado principalmente a partir de denominaciones que conjugan las diferentes reivindicaciones feministas que caracterizan una época del movimiento, comúnmente conocidas como olas e historizadas por décadas. Pensar los feminismos en la región a partir de los referentes de dichas olas, enumeradas y caracterizadas principalmente desde Estados Unidos y Europa, nos lleva a un intento – a veces no muy fructífero – de escribir una historia que al contrario de lo que nos presentan las olas no ha sido lineal ni consecutiva, así como no han existido reivindicaciones exclusivas que hagan del movimiento feminista algo homogéneo.

Es por ello que prefiero pensar no en una ola que vine tras la otra sino en mareas que a veces se juntan, suben, bajan, son más o menos intensas, móviles, sin fronteras estáticas, en devenir constante. En suma, una historia más fluida y principalmente situada en nuestros contextos con toda su diversidad y complejidad, donde tienen lugar feminismos que no vienen como olas sino que son flujos y redes.

Ello no significa que no encontremos en América Latina y El Caribe algunas de las reivindicaciones de los feminismos que caracterizan las conocidas olas. Es posible identificar aspectos comunes con los feminismos construidos en otras latitudes, entre ellos las luchas por el reconocimiento de la igualdad en derechos. De hecho, quienes se han dado a la tarea de reconstruir y analizar la historia del movimiento feminista en Colombia, entre ellas Doris Lamus (2010) y María Cristina Suasa (2008)³², identifican la influencia que ejerció para la conformación del movimiento la experiencia de algunas activistas que tuvieron la oportunidad de estudiar y hacer

³¹ Existe una amplia discusión sobre las acciones colectivas que se pueden identificar como movimientos sociales, así como una crítica a las teorías producidas en contextos diferentes a los de América Latina con las cuales se ha pretendido leer y comprender los movimientos sociales de la región (ver Flores, 2015; Parra, 2005; Puricelli, 2005; Martínez, Casado e Ibarra 2012; Biglia 2007; entre otras). No obstante, uso la idea de movimiento social como categoría analítica, en la medida en que como afirma Doris Lamus (2008: 25): “[con los movimientos de mujeres y feministas] sí hemos construido históricamente, en Colombia y en el concierto de países latinoamericanos, movimiento social en un doble sentido: en tanto hecho empírico de acción colectiva y en tanto construcción discursiva”.

³² Ambas Colombianas, Doris Lamus es socióloga y María Cristina Suasa bibliotecóloga y documentalista, ellas así como Diana Gómez antropóloga e historiadora colombiana y Sonia E. Alvarez politóloga brasilera, analizan las políticas del movimiento feminista partiendo de narraciones, experiencias, memorias, recuerdos, dolores, alegrías, etc., tejiendo con entrevistas individuales y colectivas la historia del movimiento, además de archivos personales y de las organizaciones.

parte de colectivas feministas fuera del país, tanto como el privilegio de leer en otros idiomas libros que hoy se consideran fundacionales del pensamiento feminista occidental.

Sin embargo, considero que el pensamiento feminista que se ha construido en la región no debe ser comprendido como un mero reflejo o eco descontextualizado de las mencionadas olas. En este sentido, es necesario dar atención a lo que este tipo de lecturas implican en relación a las diversas formas como se expresa la colonialidad; siguiendo la propuesta del sociólogo peruano Aníbal Quijano (2011), cuando afirma que tanto la colonialidad del poder como la dependencia histórico-cultural implican ambas la hegemonía del eurocentrismo como perspectiva de conocimiento, que además somete, produce y controla las relaciones intersubjetivas, el imaginario, la memoria social. Todo ello queda atrapado en el patrón eurocéntrico que se fue encauzando como racionalidad instrumental o tecnocrática, en particular respecto de las relaciones sociales de poder y en las relaciones con el mundo, como eje que organizó y organiza la diferencia colonial.

Asimismo, es importante tener en cuenta la colonialidad del ser en la medida en que supone una descalificación epistémica como instrumento privilegiado de la negación ontológica o de la subalterización (Maldonado-Torres, 2007). En este caso se trataría de la valoración que se le da al conocimiento producido por las feministas que están en esta parte de lo que conocemos como Tercer Mundo; ya que tanto la opresión como la negación son aspectos de la lógica de la colonialidad que opera sobre los individuos negando lo que saben (Mignolo, 2010). Ello implica estar atentas a que en el pensamiento feminista también existe una colonialidad del saber que expresa una geopolítica del conocimiento, según la cual en el mundo colonizado no se produce sino que se reproduce conocimiento europeo, que se impone como universal, objetivo y verdadero (Lander, 2000).

Una respuesta a ello es reconocer el derecho a producir saberes situados en nuestras condiciones sociales, políticas, económicas, culturales, que contribuyen también a la construcción de teorías feministas en el sentido que plantea la filósofa argentina María Luisa Femenías:

nos permite organizar explicaciones alternativas en términos de contribuciones teóricas que favorezcan la mejor elaboración, clarificación y comprensión de tesis ajenas tamizadas por nuestra experiencia crítica. Tales conocimientos – posicionados, parciales, localizados – admiten la posibilidad de conexiones en sistemas dislocados que den mejor cuenta de nuestra situación. Por eso, un primer paso es revisar nuestras propias contribuciones teóricas resignificadas. El siguiente es denunciar el problema de la inaudibilidad y de la intransitabilidad de nuestras propuestas dentro mismo del territorio latinoamericano, en la medida en que su posición “igualitaria” no es ni equivalente, ni equipotente, ni simétrica, ni recíproca (Femenías, 2007: 14).

Muestra de que ha existido una amplia reflexión crítica feminista propia y situada son las propuestas de las mujeres negras, de color, del Tercer Mundo, populares, indígenas, lesbianas, así como los enfoques feministas pos y decoloniales³³, que cuestionan las bases teóricas y políticas del feminismo occidental hegemónico.³⁴ En Latinoamérica y el Caribe los aportes de estas corrientes de los feminismos, sus diferentes puntos de vista, responden a experiencias dentro de la teoría y práctica de un feminismo en el que no se reconocían.

Un punto de partida importante fue el cuestionamiento del sujeto del feminismo, proponiendo la deconstrucción de la categoría mujer como universal y homogénea. Para la dominicana activista del movimiento de mujeres negras, lésbico-feminista y decolonial latinoamericano y caribeño Ochy Curiel (2014a) si bien el sujeto del feminismo fue cuestionado por las “afrolatinas y caribeñas, las mujeres populares y muchas lesbianas feministas” que la diferencia fuera el fundamento aunque necesario era insuficiente, debido a los interrogantes que trae el estar sustentadas en una identidad que puede tener sesgos esencialistas, sin embargo:

Reconocer las diferencias entre las mujeres, feministas, lesbianas atravesadas por distintas categorías y posiciones de sujetas sin duda fue un gran avance para el feminismo de la región, pues permitió destruir el mito de ‘la mujer’ que contenía el sesgo universalizante de la modernidad occidental. Permitted emerger las feministas populares, las afrofeministas, las lesbianas feministas, incluso, aunque mucho después, indígenas que se asumían feministas desde sus propias cosmovisiones. Y estas han sido corrientes importantes del feminismo que han colocado el racismo, el etnocentrismo, la heterosexualidad como institución y régimen político en el centro de las propuestas feministas, en sus teorías y en sus prácticas (Curiel, 2014a: 328-329).

Entre los diferentes aportes que han hecho a la política feminista en América Latina y el Caribe estas corrientes se encuentra la del feminismo negro o afrodescendiente que cuestionó la categoría mujer que en su pretensión totalizadora escondía el racismo y el clasismo. Otros aportes de este feminismo, siguiendo a la autora, fue hacer visibles estos sistemas de dominación que además del sexismo se reproducen entre las mismas mujeres invisibilizando las experiencias de las mujeres no blancas. Su propuesta es que las feministas, hayan sido racializadas o no, sean de diversas posiciones sociales y orientaciones sexuales, aborden los diferentes sistemas de opresión que afectan a todas las mujeres en cada contexto. Lo que conocemos hoy en día como

³³ Para comprender la diferencia epistemológica y política entre el feminismo poscolonial y decolonial ver Curiel 2014b.

³⁴ En cuanto al tránsito de estas propuestas en el caso de Latinoamérica se viene haciendo un esfuerzo por circularlas y publicarlas. Un ejemplo de ello son dos obras que se han dado a la tarea de recopilar la producción propia de los feminismos situados en América Latina y el Caribe desde una perspectiva decolonial: *Ensayos de crítica feminista en nuestra América* (Mendoza, 2014); *Tejiendo de otro modo. Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala* (Espinoza, et al. 2014). Asimismo, desde una perspectiva poscolonial encontramos *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina* (Bidaseca y Vazquez, 2011) y *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (Suárez y Hernández, 2008), que incluye traducciones al español de textos fundacionales del feminismo poscolonial.

interseccionalidad de las opresiones o imbricación de los sistemas de opresión deviene de estas propuestas.

Asimismo, las feministas negras además de abordar el racismo en el feminismo han trabajado por hacer visible y transformar el sexismo en la lucha antirracista participando en el movimiento mixto. Para ello ha sido importante dar el valor y reconocimiento necesario a sus propias construcciones internas y puntos de vista como afrodescendientes, reconocer las diversas maneras como el racismo se expresa tanto en la sociedad como en la vida de hombres y mujeres. Para el feminismo también ha sido relevante el cuestionamiento que las mujeres raciaizadas ha hecho a la visión esencialista de la división entre lo público y lo privado y con ello la noción de trabajo y su división sexual, en la valoración social que implica.

Por su parte del movimiento de mujeres indígenas en su amplia diversidad y particularidad según cada país, ha propuesto para el movimiento feminista blanco, urbano, clase media, escolarizado de la región reconocer el etnocentrismo y el esencialismo étnico que ha impedido la construcción conjunta y el reconocimiento de los aportes de las indígenas a la política feminista. Como plantea la antropóloga mexicana Rosalva Aída Hernández Castillo (2014), las mujeres indígenas organizadas también han emprendido una importante lucha para que el movimiento indígena reconozca su sexismo, descentrando los discursos nacionalistas, indianistas y feministas. Las luchas de las mujeres indígenas en la región combinan sus demandas específicas de género con las luchas por la autonomía de sus pueblos, así han ido construyendo discursos y prácticas políticas propias a partir de una perspectiva de género situada culturalmente.

Sus identidades étnicas, de clase y de género han determinado sus estrategias de lucha, creando espacios propios para pensar sus experiencias de exclusión como mujeres y como indígenas. Ello a implicado retos para los feminismos de la región ya que, aunque se reconoce la diversidad de contextos y sus implicaciones en la construcción de los géneros, las agendas feministas no logran ser del todo incluyentes para dar cuenta de esta diversidad que discursivamente se dice comprender, y dejar así de ver a las mujeres indígenas como pasivas, víctimas del patriarcado, del capital o de su cultura.

En este sentido, continua plateando la autora, un aporte importante de las mujeres indígenas es el señalamiento de los peligros de los discursos esencialistas, reivindicando el carácter histórico y cambiante de sus culturas; así como rechazan los usos y costumbres que ellas consideran que

atentan contra su dignidad, abogando por cambiar las tradiciones que consideran contrarias a sus derechos, elementos de sus tradiciones que consideran opresivos y excluyentes. De esta manera su lucha no es por el reconocimiento de una cultura esencial sino por su derecho a reconstruirla, confrontarla y reproducirla, no en los términos que imponen los estados, sino en los que los propios pueblos indígenas lo decidan en su pluralismo interno.

Las mujeres indígenas y sus organizaciones que se posicionan como feministas se han apropiado del término para darle nuevos sentidos y significados propios, ampliando así la pluralidad de feminismos que existen en América Latina y el Caribe. Su activismo ha dado lecciones al feminismo en la región sobre como pensar el multiculturalismo desde una perspectiva de género crítica con la manera como la clase y la etnicidad marcan las identidades diversas de las mujeres indígenas. Asimismo, nos han mostrado que es posible una concepción dinámica de la cultura y como pensar la autonomía desde esta perspectiva.

En América Latina, particularmente en Bolivia y Guatemala también han sido contundentes los aportes del feminismo comunitario, tanto al movimiento feminista de la región como su participación en los movimientos mixtos de pertenencia étnica. Este movimiento³⁵ nos propone entender la Pachamama como un todo que va más allá de la naturaleza visible y no como Madre Tierra al ser una mirada reduccionista y machista que hace referencia solo a la fertilidad para controlar y explotarla según el arbitrio patriarcal, así como la relación es recíproca y no de propiedad como garante de la vida de la comunidad.

Asimismo, este feminismo concibe la comunidad como “ser en sí misma, con identidad propia. mujeres, hombres, tierra, territorio, animales, vegetales”, otra forma de comunidad que constituye una alternativa a las actuales comunidades que son patriarcales; a esta propuesta “la rige el principio de la reciprocidad no solo con la tierra y el territorio, sino entre sus integrantes, y entre sus integrantes y la comunidad como una otra”. El vivir bien de las personas de la comunidad es una responsabilidad y un deseo de todas y todos, así como el par mujer-hombre es político, no de género ni erótico-afectivo.

Para el feminismo comunitario es necesario desmontar el Estado patriarcal y neoliberal, para que los pueblos puedan interactuar con un par político, que prevé bienestar colectivo e individual y

³⁵ Pronunciamento del Feminismo comunitario en la Conferencia de los pueblos sobre cambio climático, realizada en Bolivia en 2010. En: Espinosa, Yuderkys (et al.) 2014. *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Universidad del Cauca. Pp. 424-434.

no que determine y oprima. Asimismo, el reclamo no es tierra para las mujeres sino la anulación de la propiedad patriarcal y la abolición de la guerra que depreda el territorio y convierte a las mujeres en su botín de guerra.

Por su parte las feministas que se organizan como lesbianas políticas, también han contribuido al movimiento feminista de América Latina y el Caribe en el debate respecto de la identidad, del sujeto de feminismo y la crítica al esencialismo. La activista y académica decolonial dominicana Yuderkys Espinosa Miñoso (2016) menciona que las feministas lesbianas han aportado un marco conceptual y analítico para pensar la constitución del patriarcado en sus múltiples manifestaciones y complejidades. Con el análisis de la heterosexualidad como sistema de poder que oprime a todas las mujeres, nos llevan a comprender la heterosexualidad más que como práctica sexual, como sistema, institución o régimen. Este movimiento vincula el lesbianismo con el feminismo en una comprensión dentro de la teoría feminista de la heterosexualidad obligatoria como institución social responsable de la producción de un sujeto femenino cuyo deseo e identidad asegura la dependencia del varón.

Siguiendo a la autora, las lesbianas feministas han repensado su compleja vinculación con la categoría “mujeres”, al respecto no han construido una teoría particular sobre un tipo de subjetividad o problemática específica de “las lesbianas”, más bien su pensamiento ha estado comprometido con explicar la subordinación de las mujeres. Así han logrado producir fracturas en la categoría de mujer, al involucrar las discusiones respecto de la producción del sujeto, las formas contemporáneas de concebir al poder y las críticas a los principios fundamentales de la modernidad, como la pretensión de universalidad y de unicidad del sujeto.

Asimismo, podemos afirmar que las contribuciones teóricas y políticas de los feminismos latinoamericanos y del caribe están relacionados con pensar los cuerpos, no solo en un sentido generizado y sexualizado, sino también como objetos de políticas de racialización y empobrecimiento que vienen desde la colonización del continente produciendo lo que se ha denominado como un entronque de patriarcados (Cabnal, 2010). Otra propuesta que emerge en contextos de empobrecimiento y subalternización como los de América Latina es la construcción de vínculos afectivos que surgen fuera de la familia tradicional heteronormativa, como postura anticapitalista donde lo monetario no es lo central.

Desde este continente se ha trabajado por descolonizar también el feminismo puesto que no son universales las ideas sobre los proyectos feministas de liberación, y existen necesidades específicas relacionadas con los efectos del colonialismo y el imperialismo. Lo que conlleva repensar el modelo económico, cultural y político que subyace a las definiciones liberales de los derechos de las mujeres, un discurso que ha sido resemantizado por diversas apuestas feministas situadas, pensando de otra manera los géneros y la relación con la naturaleza.

Para Curiel (2010, 2014a) la descolonización del feminismo en la región implica hacer visibles otras historias que han sido poco a casi nunca contadas, que corresponden a experiencias situadas con las cuales se rescatan diferentes propuestas epistemológicas y políticas que localizan el pensamiento y la acción, contraria a la universalización que plantea la modernidad. En este sentido, la autora plantea la necesidad de repensar la relación poder-conocimiento y el binario activismo-teoría, ya que en Latinoamérica y el Caribe aunque no exista una extensa producción teórica sí hay muchas prácticas políticas feministas que han sido poco teorizadas y conceptualizadas; consideradas solo como activismo o sistematizaciones de prácticas feministas que no se ubican en el mismo nivel académico y teórico que las referencias europeas y norteamericanas.

Esta mirada establece una división entre la política y la teoría que, según la autora, las niega como formas de discurso y conocimiento que produce cambios y transformaciones sociales. Descolonizar los feminismos en la región implica superar estos binarismos para darles fuerza como propuestas epistemológicas distintas, particulares, significativas, y así descentrar el sujeto euronorcéntrico y la subalternidad que el mismo feminismo latinoamericano reproduce en su interior. Paralelamente el reto ético y político de las feministas europeas y norteamericanas será reconocer estas experiencias teóricas y políticas como parte del acervo y la genealogía feminista.

En este sentido, un trabajo importante ha sido el de Francesca Gargallo feminista autónoma italiana radicada en México desde 1979 especialista en estudios latinoamericanos, quien se ha dado a la tarea de buscar, compartir y escribir sobre las ideas feministas latinoamericanas. Con ella asumo la afirmación que estas ideas anteceden a un movimiento organizado, ya que “la existencia de ideas feministas en América Latina es más antigua que su acción en la historia; su origen histórico no está ligado a un proceso filosófico externo, sino a la reflexión sobre la propia alteridad con respecto al mundo de los hombres y con respecto al mundo colonial” (Gargallo, 2010: 18).

Igualmente, para pensar las políticas feministas en América Latina, el Caribe y Colombia es necesario situarlas teniendo en cuenta que el movimiento feminista ha estado estrechamente relacionado con las circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales que han marcado la historia de las luchas sociales de esta parte del denominado Tercer Mundo. Se trata de pensar la acción política feminista en contextos atravesados por conflictos armados internos, empobrecimiento extremo, desplazamiento forzado, racismo, violencia machista, y gobiernos que aunque se presenten como progresistas siguen estando al servicio del capital en contra de los intereses de los pueblos y en detrimento de la naturaleza.

En este sentido, un aspecto importante para los movimientos de mujeres y feministas en América Latina y el Caribe han sido las implicaciones de la implementación del modelo neoliberal, que es también racista y patriarcal, y las maneras como éste ha influenciado la política y la organización social en la región. Para Sonia E. Alvarez (2013, 2014) este contexto se expresa en tres momentos que han tanto fomentado como limitado o incluso reprimido otras formas de discursos y prácticas feministas. En el primero de esos momentos, que es el inicio del neoliberalismo en la región, las personas empobrecidas y los grupos sociales racializados y subalternizados garantizaron la supervivencia de las familias y las comunidades enfrentando las consecuencias de las políticas de ajuste estructural, lo que implicó luchar también contra los procesos de acumulación y militarización de los años 70 y 80, problematizando y negando la relación con Estados dictatoriales.

Un segundo momento sobre el que reflexiona Alvarez es el que denomina como neoliberalismo multicultural, que coincide con las transiciones democráticas en la región aunque las dictaduras se continúen en el mercado. En estos Estados las feministas decidieron participar para afianzar la oposición así como promover políticas diferentes a las que se les quería dar continuidad; lo que trajo consigo paradojas pues aunque se lograron conquistar algunas de las apuestas de las agendas feministas al mismo tiempo se imponía en la región la denominada “nueva agenda de lucha contra la pobreza” promovida por las instituciones financieras internacionales.

En este contexto se incrementan las políticas que focalizan sobre los señalados grupos vulnerables, donde las especialistas en género van a encontrar un lugar como administradoras de los proyectos dirigidos a dichos sectores de la población; al punto estos sectores del feminismo se consolidaron como hegemónicos en algunos países, principalmente durante la segunda fase del

neoliberalismo en la región, según el análisis de Alvarez (2013). En este período se hace evidente el intento por aplacar la fuerza combativa y transgresora de los movimientos sociales de la región, incluido el feminista, con la promoción de políticas que mercantilizan la ciudadanía integrándola mejor al mercado.

El tercer momento corresponde al actual post-neoliberalismo o neo-desarrollismo en el cual se reconfiguran tanto los campos políticos como la acción de los movimientos sociales, lo que da lugar a “nuevas angustias estratégicas y nuevas paradojas políticas” como afirma la autora. Es aquí donde los feminismos se pluralizan y en el campo de la política formal parecen gobiernos aparentemente democráticos, populares, de centro-izquierda. En este momento también las mujeres se autorganizan participando en diversos movimientos y espacios políticos dando atención a no darle continuidad a prácticas patriarcales en la política, así como asumen algunas demandas del movimiento feminista. Esto trae consigo paradojas que más que anularlas sería valioso enfrentarlas ya que los conflictos y las contradicciones pueden ser fructíferos para la autocrítica, provocando reflexiones y prácticas que contribuyan a revitalizar los movimientos feministas, de mujeres y sociales de la región.

Estas experiencias particulares despliegan políticas feministas que desde perspectivas situadas en América Latina y el Caribe son complejas y contradictorias, debido también a que corresponden con procesos donde se interseccionan un conjunto de opresiones junto con los colonialismos, las dictaduras, los populismos, y las dinámicas actuales de la globalización. Es por ello que de nuestras especificidades surgen consignas como “democracia en el país, en la casa y en la cama”, “marcadas por las necesidades en nuestro continente de condiciones de vida digna, erradicación de la exclusión económica y cese de las vulneraciones de derechos humanos, la discriminación de género y la subordinación femenina” (Gómez, 2011: 87).

Por su parte, en Colombia el contexto de guerra ha influenciado también la acción política del movimiento feminista. En el país convergen diferentes posturas que congregan iniciativas organizativas -algunas de carácter nacional-, en un seguimiento a las políticas estatales frente a la guerra y la democracia. Estas organizaciones han activado los debates en el país sobre el conflicto armado, las posibles salidas en la búsqueda de la paz y las formas de afectación diferencial y desproporcionada de la guerra en la vida de las mujeres y los sectores LGBTI.

Las apuestas políticas en este sentido han sido diversas, desde la salida negociada al conflicto armado hasta la incidencia política para influir en la agenda pública que abarca estos temas; apuestas que también pueden combinarse con énfasis coyunturales o estratégicos o incluso estar condicionadas por el tipo de financiación a la que se accede (Lamus, 2010). Lo que nos lleva a tener en cuenta que en una posible acción conjunta como movimiento y otros tipos de coaliciones “la posición ante el conflicto armado y ante sus actores centrales determina con quiénes se tejen alianzas, con quiénes se promueven acercamientos, quiénes se definen como contradictores y quiénes definitivamente como enemigos” (Wills, 2004: 182). Con todo ello, en el contexto de esta guerra las feministas y sus organizaciones también ha apostado por el empoderamiento de las víctimas como actoras políticas, impulsado procesos de memoria, siendo críticas frente a la responsabilidad del Estado, con su corolario en relación a la verdad, la justicia y la reparación desde una perspectiva diferencial y con enfoque de género.³⁶

Por otro lado, para poder identificar los principales debates que caracterizan las políticas feministas en América Latina y El Caribe, otro punto de partida que considero importante es la necesidad de pensar nuestros feminismos más allá de los dualismos, sin desconocer la importancia política de debates que además son fundacionales y se han redimensionado con el tiempo, como las disputas entre el feminismo institucional y el feminismo autónomo, cuyos argumentos principales desarrollaré a continuación.

Igualmente, no se trata de ver qué tipo de práctica política es más feminista que otra, o más relevante, pues como veremos será justamente la diversidad de los feminismos y sus formas de acción política, sin desconocer que también puede ser conflictiva, lo que hace a este movimiento tan importante para la historia política del continente. Por tanto, se trata de una mirada parcial e interesada en la búsqueda de comprender qué caracteriza las políticas feministas en América Latina y el Caribe siendo el principal referente para lo que en este sentido también encontraremos en Colombia.

³⁶ En el momento de escritura de esta tesis entre el 2016 y el 2017, Colombia vive la coyuntura política de las negociaciones de paz y la implementación de los acuerdos logrados entre el gobierno nacional y la guerrilla de las FARC. En este proceso la participación de las organizaciones de mujeres y feministas ha sido fundamental, producto de años de trabajo que permitieron hacer propuestas concretas frente a la necesidad de que todos los puntos negociados y acordados tuvieran un enfoque de género y diferencial, ejercicio pionero en procesos de negociación de conflictos armados internos.

2.1.1 Importancia fundacional de la autonomía

Las políticas feministas en América Latina y el Caribe desde sus inicios cuestionaron las formas tradicionales de hacer política. De allí surge la importancia fundacional de la autonomía al ser críticas con las dinámicas de los partidos políticos, los sindicatos, organizaciones de izquierda, instituciones y demás lugares reconocidos como los espacios para el ejercicio de la política concebida desde la relación con lo público y lo masculino.

Como afirma la socióloga y activista mexicana-nicaragüense Amalia Fischer (2005: 59-60) las feministas en la región intentaron reconceptualizar y resignificar lo político desde la crítica a las organizaciones tradicionalmente masculinas. Entre las décadas del 70 y el 80 la autonomía, principalmente en relación con el Estado y los partidos políticos, era concebida como un valor ético para el movimiento porque les permitía controlar sus acciones, así como otorgaba capacidad para la autodeterminación de sus acciones con independencia de las instituciones.

Para lograr esta independencia de la que nos habla la autora era necesario demarcar y construir un espacio político propio como movimiento, de allí que la autonomía política de las mujeres sea considerado “un rasgo distintivo del movimiento feminista” (Gargallo, 2004: 14). Este “rasgo distintivo” deviene, según el análisis de Sonia Alvarez (2014), de un conflicto constitutivo entre la dicotomía lucha general-militancia política versus lucha general-militancia autónoma, componente antagónico que la autora identifica como central de la gramática política que articulaba el movimiento feminista en Latinoamérica en las décadas del 70 y el 80, y que desde entonces ha sido reducto de disputa política continua.

La autonomía se concreta en posturas y acciones frente a las instituciones, organizaciones y todo tipo de relaciones que subordinan, regulan, subyugan, discriminan o explotan a las mujeres. Por ello se relaciona con dos aspectos que están ligados: la crítica al poder en el ámbito discursivo y su transformación en la acción concreta; ésta tiene que ver con reflexiones en cuanto a los liderazgos, la representatividad, el descentramiento y formas de llevarlas a la práctica en la organización del movimiento en la región (Fischer, 2005: 58).

Asimismo, fue fundamental para darle forma a la práctica política de la autonomía y su crítica al ejercicio del poder como principio del movimiento feminista el reconocimiento de lo personal como político. Las prácticas de los grupos de autoconciencia permitieron repensar no solo

el poder sino la política, lo que conllevó la generación de propuestas que deberían verse reflejadas en la construcción de los acuerdos básicos para la organización del movimiento de los que nos habla Amalia Fisher:

Esta práctica [la autoconciencia], aparentemente individual, conducía a lo colectivo, a lo social, a lo político, es decir, nos hacía cuestionar el poder y a quienes lo estaban ejerciendo [...] La autoconciencia permitió descubrir, analizar y reflexionar sobre el significado oculto de la práctica del poder y de la política. La crítica a estas prácticas produjo también una forma diferente de querer y que-hacer político, basado en la autonomía y el acentramiento del movimiento, la búsqueda del consenso en la toma de decisiones, respeto a la palabra de cada una, la no-delegación de la representación y del poder y la exigencia del respeto a la diferencia (Fisher, 2005: 58).

La práctica de la autonomía también empezó a expresarse al interior del movimiento cuestionando la mirada homogeneizante sobre las mujeres y sus diversidades reconocidas en su potencia política; ello condujo, además del cuestionamiento del sujeto del feminismo, a discutir el racismo, el heterocentrismo, el clasismo, el etnocentrismo al interior del movimiento. Asimismo, implicó la autonomía en relación a la reivindicación de espacios propios dentro del movimiento para las lesbianas, las afrodescendientes, las mujeres de sectores populares y las indígenas, en relación a la necesidad de hacer visibles también sus apuestas que debían concretarse en un compromiso serio y efectivo con la lucha y reivindicaciones de la diferencia que el movimiento feminista proclama (Fischer, 2005). De allí que la diversidad y heterogeneidad del movimiento feminista en América Latina y el Caribe sea una de sus mayores potencialidades así como uno de sus retos, como lo veremos más adelante.

Sobre esta reflexión Sonia Alvarez (2014: 37) afirma que aunque este momento de reconocimiento inicial parecía más “una platitudo retórica” hoy en día constituye un discurso articulador del movimiento feminista en la región, que la autora identifica en la luchas contra el racismo y la desigualdad. Asimismo, las lecturas de la autora sobre la autonomía en el movimiento destacan que ésta como discurso también incide en su interior ya que “*reemerge entre vários discursos chaves que então faziam ponte e, a sua vez, constituíam fonte de disputa entre as diversas expressões do feminismo, reordenando a sua gramática política e redefinindo as disputas e as relações de poder dentro do campo [feminista]*” (Alvarez, 2014: 28-29).

Otras autoras como la teórica política feminista hondureña Breny Mendoza no están de acuerdo con que las luchas contra el racismo, el clasismo y la heteronormatividad hayan sido asumidas por todo el movimiento feminista en la región; para la autora esto tiene que ver con “la

incapacidad de reconocer la diferencia que produce la estratificación racial en la opresión de género en condiciones de colonialidad en América Latina” (Mendoza, 2014: 22). Afirma asimismo que la ausencia de este análisis llevó al feminismo hegemónico de los años 90 en Latinoamérica y el Caribe a limitarse a las demandas de derechos donde la raza, la heteronormatividad y la clase aparecen como irrelevantes en la búsqueda del reconocimiento formal-legal por parte del Estado; lo que contribuyó a disociar la opresión de género de otras formas de opresión que además los Estados en Latinoamérica han ejercido para la colonización interna de nuestras sociedades.

Para quienes han sido activistas de esta corriente feminista en América Latina y el Caribe la autonomía es la historia de la radicalidad y la rebeldía feminista en la invención de otras formas de hacer política (Bedregal, 2010). La autonomía fue importante también para develar las diferencias que parecían estar ocultas en el movimiento feminista de la región, además de una forma de posicionar las diversas apuestas y la responsabilidad política individual de cada una de las acciones. El reconocimiento de la existencia de feminismos en plural contiene el desafío y la responsabilidad de hacer explícitas cuales son esas diferencias, lo que conllevó al posicionamiento de discursos distintos desde las diferencias políticas (Pisano *et. al*, 2009).

En este sentido, las feministas autónomas latinoamericanas Edna Gaviola, Ximena Bedregal y Rosa Rojas (2009) afirman que la libertad y la autodefinición que puede contener la palabra autonomía no fue concebido como un abstracto sin forma y sin ideología. Para quienes se han asumido como feministas autónomas en la región ha sido importante preguntarse con qué contenido nos reinstalamos en el mundo, con qué ideas se construye lo no construido, cómo y con quién se lo hace. Este autonombrese como autónomas se hizo desde la voluntad de poner en práctica otras políticas feministas para recuperar la fuerza, la capacidad de asombro, el derecho a no estar de acuerdo y decirlo, también la insolencia y la fuerza de la rebeldía.

Por su parte, Virginia Vargas³⁷ (2008: 143,197) sostiene que los contenidos de la autonomía son diferentes desde los años 90 ya que la interacción del movimiento feminista se ha acrecentado, los intereses han variado, las identidades son más flexibles, así como se han creado nuevas formas de relación con el Estado y la sociedad en la interacción con procesos de construcción

³⁷ Virginia Vargas socióloga peruana y activista desde los años 80 es una de las feministas institucionales latinoamericanas que se ha dado a la tarea de escribir sobre el movimiento, su historia y sus políticas, así como el lugar que el feminismo ha tenido en las propuestas de otros mundos que nacen en el continente con el Foro social mundial. También fue criticada por la forma como fue elegida como representante del movimiento feminista Latinoamericano para participar en la Conferencia de las Naciones Unidas sobre la Mujer en Beijing, escenario de que dio auge en la región al feminismo institucional.

democráticos. Asimismo, que la visibilidad política del movimiento feminista en la región ha sido una oportunidad para complejizar la práctica de la autonomía, ya que fortalecer los espacios propios permite tener claridades sobre las negociaciones y las alianzas que son necesarias para lograr lo que el movimiento se propone y reafirma la importancia de ser flexibles en este proceso.

No obstante, considero problemático que a ello sume la necesidad de otra flexibilidad para definir, negociar y modificar los énfasis del movimiento, puesto que esto llevó a algunas organizaciones feministas a perfilar sus propuestas a partir de agendas definidas desde entes gubernamentales, financieros, organismos multilaterales, bilaterales y agencias de cooperación internacional ajenos y externos a los intereses y propuestas del movimiento en la región; proceso que se conoce como la institucionalización del feminismo cuyos aspectos críticos y aportes analizaré más adelante.

El devenir de esta discusión y puesta en práctica de la autonomía en la historia del movimiento feminista muestra como es una categoría política que se ha ido transformando. La forma como fue concebida la autonomía en los inicios de los feminismos en la región se ha ido ampliando con su puesta en práctica en los años que se siguen de construcción del movimiento; tanto por la influencia que éste ha ejercido en las prácticas políticas como por la necesidad de participación en diferentes espacios y por las decisiones en cuanto a la acción política que el movimiento en su diversidad ha tomado. Sin embargo, la flexibilización que Vargas observa de la autonomía ha hecho que ésta pierda su potencia como característica política de los movimientos feministas en la región, abandonando la necesidad de su radicalidad frente a contextos tan adversos como los que se enfrentan en cada país.

La reflexión sobre la autonomía en el movimiento feminista está estrechamente relacionada con cómo se concibe la política, lo que sustentaría una determinada opción por estar tanto fuera, en contra, dentro o en los márgenes de las instituciones. Así como el tipo de alianzas posibles con otros movimientos sociales, las formas organizativas necesarias en el quehacer como movimiento autónomo y las opciones por determinadas prácticas políticas, según la posición que se tome frente a los espacios que consideramos como los de la política y del poder.³⁸

³⁸ Esta postura la podemos ver en la declaración del Encuentro Feminista Autónomo, celebrado en la Ciudad de México en marzo de 2009. Entre otros aspectos propone: "Nuestra autonomía feminista es una postura ante el mundo más que un legajo unívoco de preceptos [...] La autonomía es sobre todo y siempre un acto de profunda disidencia contra toda lógica de dominio, es contra-hegemónica, es relacional [...] El feminismo que nos congrega se reconoce en cada gesto de oposición radical ante las formas innumerables e interconexas de subordinación y colonización de nuestros cuerpos y subjetividades [...] El feminismo autónomo no es autista, no puede recluirse y aislarse pretendiendo una pureza que no existe [...] No estamos adentro ni afuera. Somos fronterizas, ¡somos ex-céntricas!" En: Espinosa, *et al.* 2014. *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Universidad del Cauca, 411-416.

Aquí surge una diferencia con lo político en relación a lo cultural y a los antagonismos, reafirmando el que es considerado el espacio formal de la política en el cual sería necesario incidir para que la práctica feminista sea “más integrada” y que solo sería posible transformar en sus prácticas y discursos dominantes si se hace desde adentro. Esta discusión hace parte de los debates sobre cuáles son los espacios propicios para la acción política feminista, y ello nos remite al hecho de que las reivindicaciones políticas de la autonomía implican una particular mirada crítica a la relación con el Estado, las instituciones, los partidos políticos y la cooperación internacional.

En el caso de América Latina y el Caribe esto es significativo porque no se trata de una posición frente a un Estado en abstracto, sino a lo que éste ha representado en el continente en relación al modelo de desarrollo impuesto, las dictaduras, las guerras, la pobreza. Por eso no es de extrañar que “en un contexto en que el Estado representaba la violencia ejercida sobre los cuerpos de las mujeres, el silencio de las demandas de participación y la impermeabilidad de las demandas de igualdad, los feminismos se construían en posición de aversión al Estado” (Matos y Paradis, 2013: 95); más aún si tenemos en cuenta, como afirman las autoras, que el Estado no es solo una institución política sino que,

es en sí mismo un recurso de poder en la medida en que legitima cuestiones que se producen en su interior y coloca al alcance de los actores mayor o menor capacidad de movilización, acceso a recursos y oportunidades. Por lo tanto, se trata de la institucionalización de un poder que se deriva de un diseño macroeconómico y macrosocial que lo sobrepasa, aunque también se refiere a aquellas dimensiones de supraordinación y subordinación basadas en determinadas transversalizaciones, relacionadas con las diferencias que nos constituyen en la contemporaneidad: las relaciones de género, étnico-raciales y de clase. El Estado es un recurso de poder en sí mismo en la medida en que es capaz de movilizar otros recursos (ya sean materiales, ya sean simbólico-culturales) de poder (Matos y Paradis, 2013: 93, cursivas del original).

Es por ello que las luchas feministas en el continente se fueron configurando también a partir de la resistencia y respuesta a los autoritarismos, las violencias, las democracias fallidas, la falta de oportunidades y de espacios de participación política; además de las implicaciones de la instalación del modelo neoliberal en la región en la vida de las mujeres, las poblaciones racializadas, subalternizadas y empobrecidas.

En consecuencia, ha sido importante para la política feminista dar nuevos sentidos, propios, feministas justamente a aspectos claves de la política como democracia y ciudadanía reconociéndolos como terrenos donde se debate la interpretación sobre los contenidos que podrían ser alternativos, desde la urgencia de su ampliación y recalificación (Vargas, 2008: 139), en un

contexto de Estados dependientes, autoritarios, cuyas relaciones con la sociedad civil son diferentes a las de los Estados de bienestar y democráticos.

Con todas estas conceptualizaciones e implicaciones políticas de la autonomía para el movimiento feminista en la región, es importante repensar lo que ésta significa hoy en día, ya que abre caminos para reflexionar sobre los espacios de la política que en realidad son diversos, tanto como sus sentidos y formas de hacer, razón por la cual no estaríamos hablando de la autonomía solo como una posición frente a las instituciones. Es en este sentido que Sonia Alvarez, con base en una investigación sobre las dinámicas y cambios de los feminismos en Brasil y en América Latina, afirma que la autonomía hoy en día:

também figura de novo como um discurso definidor, que “faz ponte”, agora com ainda outros significados nuançados: “uma autonomia que é subjetiva, uma autonomia do corpo e é uma autonomia de instituições, uma autonomia de alguns lugares, que às vezes podem ser cerceadores de uma criatividade de luta” [entrevista a la Coletiva Vadias do Desterro, 2013] [...] o que motiva muitas delas a tentar se articular com os movimentos/protestos/levantes tão expressivos no atual cenário político nacional, regional e internacional, e disputar esses espaços [...] Comprovando seu papel como discurso articulador do campo, mesmo quando ele cristaliza divergências, ainda outra “tradução” do que poderíamos chamar uma autonomia engajada, a “auto-organização das mulheres” (Alvarez, 2014: 37-39).

Así, las luchas por la autonomía no son un asunto exclusivo “de los años 70”, puesto que, además de los nuevos sentidos que menciona Alvarez, las críticas frente a los partidos políticos, las alianzas con movimientos y organizaciones, los espacios de construcción colectiva y los recursos económicos como determinantes de la acción política siguen teniendo vigencia en los contextos actuales.

Con igual radicalidad, las propuestas de la autonomía feminista latinoamericana muestran que no se trata de un asunto que se reduce a polos irreconciliables sino que se actualiza y complejiza. Como indica la socióloga francesa y activista lésbico-feminista Jules Falquet (2014: 49,51) cuando analiza la forma como se ha reorganizado en la región la autonomía en propuestas políticas interseccionales, articulando la crítica al neoliberalismo militarizado y el (neo)colonialismo provocado por la economía neoliberal. Esta postura fortalece una perspectiva decolonial en América Latina y el Caribe que propone un feminismo

excéntrico, del afuera, desde la frontera y los márgenes como espacios posibles de construcción política [edificada] en la acción colectiva autogestionada y autónoma que produce teoría propia, un pensamiento descolonizador frente al eurocentrismo y a la teoría y perspectiva de género más conservadora, y que cuestiona de fondo la relación saber-poder y la dependencia a las instituciones (Curiel, 2014a: 330).

Ello nos conecta con lo propuesto al inicio de este capítulo en relación a la importancia de construir teoría política feminista propia, situada en nuestros contextos, que analice las formas como los feminismos se han construido en la región yendo más allá de los referentes de las reivindicaciones presentadas como universales. Estas teorías van a tener como sentido orientador un “renovado énfasis en las fronteras intersectoriales, transversales y multidisciplinares entre el género, la raza, la sexualidad, la clase y la generación” (Matos y Paradise, 2013: 98,99).

En este sentido es que, según lo planteado por Yuderkys Espinosa (2014: 26-27), los postulados teórico políticos que devienen de las posiciones articuladas a la autonomía recuperan su importancia al articular la condición de las mujeres y otros sujetos subalternizados como sujetos que han sido producidos dentro del régimen de género y heterosexista en condiciones de colonialidad y dependencia. Así se han ido produciendo cambios epistemológicos en el análisis de las opresiones, al igual que en la acción política, que conlleva la transformación de los horizontes de utopías.

En este contexto, la autonomía mantiene su relevancia como principio fundamental para los feminismos, una apuesta que se actualiza en las políticas de las colectivas feministas. De ello dan cuenta las siguientes narrativas de acciones concretas de las activistas y artistas sujetas de esta investigación:

Somos autogestionarias y eso es lo más político que hay para que nuestras acciones no dependan ni económica, ni ideológica ni programáticamente de nadie y así poder decidir libremente donde estamos y a donde no vamos. Eso es feminismo autónomo y la autonomía para nosotras es un principio fundamental, sabemos que esa autonomía implica la autogestión (Ochy Curiel, narrativa 4).

Nos han llamado a tocar pero nos ponen la condición de tener una pancarta publicitaria y no lo hacemos, porque sabemos que tenemos credibilidad en nuestro discurso por como lo hacemos y si cambiamos eso la gente deja de creernos porque sería contradictorio con el discurso que tenemos, para mi sería muy incoherente si haces algo como lo que nos han propuesto solo por estar en un concierto grande para hacer show (Paola Loaiza, narrativa 6).

La autogestión, el no convertirse en una plataforma musical para el marketing y decidir sobre los espacios donde se participa, son ejemplos de acciones con las cuales La Tremenda Revoltosa y Polikarpa y sus Viciosas ponen en práctica la autonomía en sus activismos.

2.1.2 Institucionalización del movimiento

Otro debate determinante para las políticas del movimiento feminista en la región es el proceso que se conoce como la institucionalización del movimiento, que contempla la relación con

el Estado, la cooperación internacional, las instituciones y las formas organizativas que ello implica, particularmente las Organizaciones no gubernamentales. En América Latina el auge de este proceso coincide con el periodo de implementación de políticas neoliberales, influenciadas por las instituciones financieras internacionales con el apoyo de las élites locales, que disminuyeron los compromisos sociales del Estado y sus formas de participación, así como se reforzaron prácticas de mercado como mediadoras de las relaciones sociales (Matos y Paradise, 2013: 96).

En este contexto, mientras una parte el movimiento feminista continuaba en su lucha por la autonomía y su puesta en práctica de manera descentrada y no jerárquica por parte de sus activistas y organizaciones, otras fueron conformando grupos de poder. Al respecto Amalia Fischer (2005: 63) afirma que desde los años 80 el movimiento feminista se fue segmentando debido a los procesos de institucionalización, a la financiación que se fue recibiendo, las negociaciones con gobiernos, además de las representaciones y liderazgos que se fueron asumiendo en nombre del movimiento pero que no fueron consensuados por éste. Esta institucionalización del feminismo, además de expresarse en la conformación de Organismos No Gubernamentales, se dio en el Estado, los gobiernos, la academia, el sistema parlamentario y judicial.

Esta institucionalización también ha tenido su expresión en la historia el movimiento feminista en Colombia el cual, siguiendo a Doris Lamus, ha sido fuertemente influenciado como en otros países de América Latina por los discursos que sobre “la mujer” que posicionan las Naciones Unidas, las agencias de cooperación internacional, los Estados y gobiernos locales. Así:

el movimiento inicial se transforma progresivamente en la misma medida en que crece, se complejiza e institucionaliza, presentando a finales de los ochenta e inicios de los noventa una fuerte transición en el terreno de sus proyectos políticos, discursos y prácticas, desplazamiento que se produce en interacción con un conjunto de eventos del contexto nacional e internacional, proceso éste que reorienta la inicial postura contestataria hacia una de corte liberal/incluyente [...] en esta dinámica se revelan las relaciones de poder que en tal proceso se juegan, así como la mayor capacidad de influencia y decisión de los actores globales frente a la particular constitución interna del movimiento (Lamus, 2010: 93).

Estas transformaciones en los proyectos políticos, discursos y prácticas que menciona la autora trae consigo cambios en relación a las interlocutoras. Así las feministas como sujeto político en el país pasaron de interpelar directamente a la sociedad a hacerlo con el Estado, la Iglesia y la academia. Esto hizo que cambiaran los espacios de incidencia pasando de la casa, los grupos de autoconciencia, los partidos de izquierda y movimientos sociales a las corporaciones públicas, el

Estado y las organizaciones de mujeres, siguiendo el análisis que al respecto realiza Diana Gómez (2011: 187-188).

La autora plantea también que este hecho trajo consigo cambios en las estrategias de participación y acción. De movilizaciones, actos simbólicos, trabajo lúdico para sí mismas, se pasó a la acción legislativa, confluencias, articulación en torno a acciones específicas, institucionalización y trabajo con las organizaciones de base de las mujeres, que complementaran los tipos de reivindicaciones y las propuestas programáticas.

Esta manera como se van configurando las políticas feministas se ve reflejada también en las formas organizativas que va adquiriendo el movimiento para responder a estas influencias externas. La más significativa es la constitución de organizaciones no gubernamentales que van a permitir el acceso a los recursos que implican los proyectos que concentran la acción que se propone en este contexto; éstas han sido tan preponderantes que incluso se habla de una ONGización del movimiento, proceso que no se reduce a un asunto de forma sino que trae consigo implicaciones para las políticas del movimiento feminista en la región. Sonia Alvarez lo explica críticamente de la siguiente manera:

a ONGização, a meu ver, implicou a promoção ativa e o sancionamento oficial pelo neoliberalismo nacional e global de determinados formatos e práticas organizativas entre organizações feministas e outros setores da sociedade civil. E foi a promoção, pelos Estados e instituições intergovernamentais, de práticas mais retoricamente contidas, politicamente colaborativas e tecnicamente proficientes que desencadeou o que eu tenho chamado de “Boom de ONGs” da década de 1990 na América Latina (Alvarez 2009, 2014a, apud Alvarez, 2014: 27).

Por tanto, el “no gubernamental” no es solo un modo diferente de organización sino que implica ciertas prácticas políticas, relaciones con el Estado, los gobiernos, las fuentes de financiación y por supuesto con las comunidades, que orientan las políticas feministas a su contención en formatos de acción preestablecidos y menos críticos. Eso conlleva a que incluso se asuman roles que le corresponden al Estado pero que éste ya no realiza debido a la reducción que se hace de sus funciones sociales, producto de las políticas de ajuste impuestas en el continente en el contexto neoliberal.

En consecuencia, siguiendo los planteamientos de las teóricas brasileñas Marlise Matos y Clarisse Paradise (2007: 97), las ONG feministas aunque avanzaron en la inclusión de temas relacionados con el género en diferentes planes, programas y proyectos, relativizaron en el mismo proceso su función crítica y el lugar de presión y transformación del Estado que decían promover.

Así, mientras el papel desempeñado por las ONG fortalecía las políticas sociales, el Estado iba descargándose de su función social.

Además de estos cambios en los énfasis y modos de la acción política del movimiento, las ONG feministas también han sido criticadas por haberse convertido en fuentes de empleo, siendo controvertidas las relaciones de poder que esto implica tanto en su interior como hacia el exterior en los vínculos con las “beneficiarias”, denominación que se da a las mujeres con las que se trabaja en la jerga de los proyectos de cooperación internacional. Además de los cuestionamientos sobre el activismo feminista que para algunas empieza a ser su trabajo remunerado, mientras otras siguen movilizándose y organizándose de manera no institucional.

En este sentido, Maruja Barrig (1998) activista y escritora feminista peruana, afirma que esta discusión hace referencia a aspectos más de fondo que tienen que ver con un análisis que no se ha saldado sobre la identidad de las feministas como activistas dentro de espacios que aunque sean de mujeres son laborales, y la forma como se puede resistir o por el contrario sucumbir a los cambios impuestos en la región que equipara la lógica del mercado a la sobrevivencia de la democracia.

No obstante, la autora afirma que es necesario tener en cuenta que en contextos específicos donde eran escasos los espacios de participación política, principalmente en las dictaduras militares del cono sur, fue necesario agruparse “bajo el manto” de la institucionalidad. En el caso de Colombia en un contexto de guerra, aunque han sido pocas las ONG feministas o haber evitado convertirse en este tipo de organizaciones no significa que se hayan neutralizado:

los riesgos de la institucionalización, ni los condicionamientos de la cooperación [...] En este proceso los movimientos se institucionalizan cada vez más, tanto en el sentido del tipo de organizaciones que se constituyen, como con respecto al tipo de estrategias y medios de los cuales se valen para plantear sus demandas. Esto tiene que ver con la experiencia de los movimientos sociales de Colombia, la cual ha sido construida sobre el modelo de la participación política limitada a los espacios institucionales proporcionados por el Estado, porque por fuera de ellos todo puede ser considerado “subversivo” (Lamus, 2010: 293).

Esta situación conduce a que la participación política en Colombia, en algunos casos, tenga que formalizarse para no ser perseguida y tildada de subversiva; más aún si tenemos en cuenta que las luchas feministas en el país han tenido lugar en periodos de fuertes restricciones a las movilizaciones y represión de todo lo que se consideraba una postura que era señalada como simpatizante con grupos guerrilleros (Lamus, 2010: 111). Así mismo, fueron momentos de la historia del país marcados por la exclusión de la oposición en medio de una explosión de luchas

sociales, con fuertes barreras para el ejercicio de lo alternativo, marcadamente excluyente de la diferencia (Gómez, 2011: 190).

De todo este proceso y sus particularidades, según los activismos feministas promovidos teniendo en cuenta el contexto de cada país, queda en la región un (sin)sabor en relación a los que se identifican como los sectores significativos y visibles del feminismo latinoamericano. Virginia Vargas (2008: 151,154) reconoce que debido a lo masivo que llegaron a ser las estrategias y discursos del feminismo institucional en la región comenzaron a parecer como sus representantes hegemónicos. Aunque esta corriente también ha sido parte de la construcción del movimiento en la región, al tener más acceso y control de diversos recursos la tendencia fue hegemonizar determinadas voces feministas consolidando diferencias de poder.

Del mismo modo, Sonia Alvarez afirma que tanto en Brasil como en América Latina el proceso de institucionalización del movimiento ha consolidado sectores dominantes en su interior:

No Brasil, como em muitos outros países da região latinoamericana, podemos dizer que esses setores mais "ONGizados" do feminismo se consolidaram e tornaram-se dominantes, quando não hegemônicos, dentro do campo feminista ganhando acesso privilegiado ao microfone público e a muitos recursos econômicos e culturais, e assim exacerbando desigualdades já inscritas no campo do feminismo e gerando algumas novas. As inequidades nas relações de poder, sempre presentes em qualquer formação política, a partir dali ficaram explícitas e mais agudas (Alvarez, 2014: 31).

Esta hegemonía del feminismo institucional de corte democrático liberal produce que lo que más tenga reconocimiento como política feminista sea la que se ejerce desde sus apuestas particulares, con enfoques tecnocráticos desde el Estado y la participación política formal: incidencia en políticas públicas, leyes, proyectos vía ong, academia feminista o con perspectiva de género, mainstreaming de género, principalmente.

Por todo ello, el feminismo en América Latina y el Caribe desde la década del 90 va a percibirse como mayoritariamente representado por la institucionalidad en sus diferentes expresiones, que no solo tienen que ver con el tipo de organizaciones, sino con las estrategias y los medios privilegiados para la acción política feminista. Esta preeminencia del feminismo institucional puede obstaculizar el reconocimiento a otras políticas feministas, ocultándolas o dándoles poca difusión.

Pensar críticamente las posiciones hegemónicas que surgen en los feminismos también hace parte de las reflexiones que sobre el movimiento feminista en Colombia realizan las sujetas de esta investigación. María Catalina Gómez de las Fémimas Festivas plantea la importancia de no

romantizar ni homogeneizar el movimiento feminista, pues es necesario reconocer este tipo de posiciones hegemónicas:

Políticamente son necesarias las clasificaciones de los feminismos: institucional, liberal, pero a veces con esa necesidad política de diferenciarse y hacer denuncia una se enfrenta a la situación de cómo hacer para seguir “sin cagarme en cosas pero sí cagándome” porque necesito hacerlo, cómo lo vuelvo un espacio de posibilidad más que un espacio sin salida porque sabemos que existen y son hegemónicas pero afortunadamente no son únicas, está en la acción de una que no se vuelvan únicas y que no logren ser totalitarias, que es todo eso que ahora dicen de feminazis. La discusión es sobre los totalitarismos porque así como las izquierdas son plurales y tienen sus ramificaciones, al feminismo le sucede lo mismo: son feminismos. Una encuentra también discursos que hablan de las propuestas feministas como individualistas y es gente de izquierda la que los dice (María Catalina Gómez, narrativa 3).

Esa hegemonía se expresa en que identificamos solo ciertas políticas feministas al ser más visibles que otras ya que cuentan con los recursos necesarios para ello. De allí que tengamos la idea que el movimiento feminista en el país está compuesto solo por las asociaciones, corporaciones, organizaciones no gubernamentales, las académicas, así como solo reconocemos su acción en las políticas públicas, proyectos, incidencia política, leyes y publicaciones académicas. Lo que ello implica para las políticas feminista es descrito por Yuderkys Espinosa de la siguiente manera:

Ha resultado muy difícil al feminismo, que siempre se ha arrogado el calificativo de teoría crítica, comprenderse como una política viva, que es parte del juego por el poder y la construcción de hegemonía. En este juego por el poder sin lugar a dudas, se han perfilado históricamente proyectos de feminismos con apuestas políticas específicas que los hacen más o menos capaces de ganar legitimidad, adhesiones y simpatías por parte de los poderes ya consolidados de las instituciones patriarcales, capitalistas y heteronormativas. Sin discutir ni menospreciar en primera instancia las luchas y los costos de las legitimidades obtenidas, lo cierto es que estas estrategias han contribuido a consolidar grupos que gozan de mayor poder, prestigio y acceso a recursos, capacidad de representación y escucha en el interior del feminismo y fuera de él también [...] si hay discursos feministas que han gozado de un régimen de visibilidad, sería necesario hacer escuchar a quienes han quedado fuera de este régimen, o en sus márgenes (Espinosa, 2010: 7-8).

Una forma de confrontar este régimen de visibilidad, como lo denomina la autora, es reconocer y ampliar la mirada sobre las diferentes políticas feministas que tienen lugar en América Latina y el Caribe, ya que limitarlas a lo institucional disminuye la potencia política de los feminismos al restringir su horizonte a la conquista del Estado y de las instancias burocráticas, lo que debilita la acción política del movimiento al quedar subsumidas en los límites de la política tradicional cuando paradójicamente el movimiento feminista ha sido muy potente en su crítica al Estado patriarcal, al militarismo y los vacíos de los sistemas políticos formales en las democracias liberales. A ello es necesario sumarle la reflexión sobre el hecho de que el feminismo hegemónico que se va configurando también está marcado por la clase social, la heteronormatividad y un blanqueamiento del cual no se habla como posición racial.

Por otro lado, otro aspecto que se hace visible con las críticas a la institucionalización son las implicaciones políticas del financiamiento. Siguiendo el análisis que al respecto realiza Amalia Fischer (2005: 64), éste ha producido entre las organizaciones del movimiento feminista competencias, ocultamiento de la información sobre donde obtener recursos, tráfico de influencias, negación de recursos a las organizaciones que cuestionan las políticas de los gobiernos y organismos multilaterales, así como se debe asumir la imposición de reglas y políticas. Ello conlleva a que el trabajo feminista se conciba como mercancía que debe ser producida con eficiencia; asimismo el financiamiento que proviene de las agencias de cooperación del norte ha favorecido más a algunas corrientes feministas que a otras, principalmente a las menos críticas.

En este sentido, Doris Lamus plantea que la financiación pone en juego la autonomía ya que en muchos casos la obtención de recursos trae consigo la aceptación de condiciones en cuanto al tipo de acciones a desarrollar y con quienes trabajar, así como el tener que asumir estrategias, metodologías, objetivos, categorías y conceptos orientados por una agenda internacional y de cooperación poco crítica. De esta manera, la institucionalización burocratiza y debilita otras maneras de organizarse y de construir articulaciones políticas, e incluso vínculos personales, lo que “nos lleva a la pregunta por el balance, la relación costo/beneficio (en sentido económico y político) del acompañamiento y la financiación institucional” (Lamus, 2010: 281).

Este tipo de trabajo que emprendieron algunas organizaciones de mujeres y feministas en la región llegó a ser tan preponderante que, principalmente en los años 90, parecía que no podía existir el movimiento si no había financiación, lo que fue creando dependencia. A diferencia de la movilización que caracterizó al movimiento en las décadas anteriores, daba la impresión que el activismo feminista se había reducido a acciones pragmáticas y proyectos desarrollistas liderados por organizaciones que van a ser consideradas como las representantes del movimiento en la región (Parada, 1992, *apud* Fischer, 2005: 66). De allí la impresión de que el “discurso inicial pierde beligerancia y radicalidad y queda inscrito en el proyecto democrático liberal, al parecer el único disponible para articular las diversas formas de resistencia a la subordinación” (Lamus, 2010: 14-15).

Aunque estoy de acuerdo con las cuestiones que levantan las autoras, también considero necesario tener en cuenta lo que ha proporcionado la política feminista institucional, sin dejar de lado la mirada crítica en cuanto al rol que cumple la cooperación internacional en las relaciones de

poder coloniales Norte-Sur, en el sentido que propone Lamus de balance de los costos tanto económicos como políticos, así como sus beneficios. A ello vale la pena sumarle una reflexión sobre los cambios en las últimas décadas en cuanto a las condiciones de la cooperación internacional y el rol de las instituciones estatales, ya que, por ejemplo, producto de las críticas feministas han surgido otros tipos de financiamientos³⁹ que se diferencian del rol de poder que las agencias de cooperación internacional han tenido en la continuidad de las relaciones de dependencia y en la imposición del modelo de desarrollo hegemónico.

Abordar las políticas de lo que se denomina como cooperación al desarrollo puede hacerse desde diversos enfoques, partiendo por las diferencias que existen en la concepción del mismo que “son fruto de una correlación de fuerzas compleja y de una lucha multiforme entre diferentes sectores sociales cuyos intereses son eminentemente contradictorios” (Falquet, 2003: 1). En el caso de Colombia, el hecho de ser un país en conflicto armado ha sido uno de los factores que ha determinado hacia dónde se dirigen los esfuerzos, políticas y recursos de la cooperación. Por ello, vale la pena poner en discusión de nuevo la ética del dinero recordando los riesgos de comprometer la autonomía de las políticas feministas al recibir un determinado tipo de recursos económicos.

Siguiendo con los aportes de la institucionalización del movimiento feminista en América Latina (Fischer, 2005: 63-64), se valoran como positivo la difusión sobre derechos e información necesaria en cuanto a salud, reproducción, cuerpo(s), violencias, así como la producción de medios alternativos de comunicación, la conformación de redes a nivel local y regional. El tema de la financiación ha sido uno de los puntos álgidos en las discusiones sobre los Encuentros Feministas Latinoamericanos y del Caribe - EFLAC. La posibilidad de tener financiamiento para espacios de encuentro importantes para el movimiento como éste⁴⁰, aunque ha sido valioso para una algunas activistas, para otras la financiación ha tenido costos políticos altos ya que ha implicado incluso cambiar los discursos radicales por liberales; además de los costos de inscripción que son impagables para feministas que también tienen el derecho de participar, convirtiendo los EFLAC en espacios elitistas a pesar de su importancia para el movimiento en la región.

³⁹ Como *Mama Cash*, Fondo Lunaria, Fundación Astraea, *Global Fund for Women*, entre otros.

⁴⁰ Para quienes han historizado el movimiento feminista en América Latina estos encuentros que se realizan de manera rotativa cada tres años desde 1981, han sido muy importantes para los debates y propuestas de las feministas en la región, reconociendo tanto las luchas en común como las diferencias. A su vez, en Latinoamérica se han promovido diversos espacios de encuentro bajo lógicas más autónomas como el Encuentro Feminista Autónomo, el Encuentro de Acciones y Prácticas Feministas, los Encuentros Lesbico-feministas de *Abya Yala*, entre otros.

Otro logro de las estrategias emprendidas por las feministas institucionales han sido las políticas públicas para la equidad de género y la igualdad de oportunidades, así como el avance en leyes como las de cuotas en la participación política formal y las instituciones públicas, del reconocimiento del trabajo productivo y su valoración en la economía de los países, además de los avances en la normatividad para erradicar, sancionar y prevenir los diferentes tipos de violencias contra las mujeres entre ellos el feminicidio. En este sentido, en una reflexión localizada en Colombia, Diana Gómez propone pensar la inserción de las feministas en el Estado de la siguiente manera:

entender eso como parte del proceso de constitución como sujeto político colectivo del feminismo, de la construcción como individuos con subjetividades múltiples y del contexto. La apertura al Estado fue significativa, y lo ha sido para la conquista de derechos; lo que creo es que es tiempo de mirar de manera crítica la historia recorrida y aprender de los avances, los retrocesos, los logros y las limitantes, así como de la práctica política cotidiana del entre nosotras y mirarnos hacia adentro. El feminismo obliga a mirar otras dimensiones de las revoluciones (Gómez, 2011: 235-236).

Todavía hay un camino por recorrer para hacer estos balances y miradas retrospectivas críticas, tanto hacia fuera, en relación a las estrategias de la acción política, como hacia adentro del movimiento en las prácticas que reflejan las formas de concebir la política desde los feminismos; sin que esto nos lleve necesariamente a profundizar en posiciones antagónicas irreconciliables, lo que no significa desconocer las diferencias y los conflictos que puedan existir, tanto como la necesidad de una radicalidad que considero importante frente a todos los sistemas de opresión.

Podríamos ampliar la mirada crítica de las relaciones y posiciones que implican la institucionalidad, reconociendo tanto los avances como las dificultades y diferencias que pueden tener las estrategias de acción política que el movimiento feminista contextualmente emprende, enmarcadas en las formas tradicionales de participación política. Hoy en día convergen diferentes prácticas del movimiento feminista en la región (Lamus, 2010: 53): desde dentro participando en la política institucional con intenciones de transformarla, desde fuera como movimiento social que, sin embargo, hace incidencia política, y en contra del Estado como posición crítica que no es condescendiente con las prácticas dominantes y desconfía de la posibilidad de un cambio del sistema; todo ello no como inconsistencia o incoherencia, sino como acciones estratégicas necesarias, lo que significa que el movimiento tiene múltiples posiciones como sujeto colectivo.

Desde la experiencia situada de las sujetas de esta investigación, la institucionalización del feminismo por la vía de las organizaciones no gubernamentales, la incidencia política, las acciones

y formas organizativas que se emprenden para la búsqueda de recursos económicos es reconocida, en este caso por las artistas del teatro La Máscara, como uno de los aspectos que dificulta actualmente la articulación del movimiento feminista en Cali. Movimiento que describen sin la potencia colectiva y la unidad que tenía cuando empezó a gestarse en la ciudad:

Nos hemos convertido en ongs, la búsqueda de los recursos genera competencias, además son pocos los espacios para el encuentro o nos cansamos de ellos, falta la presencia masiva, ya no tiene la misma potencia, las primeras líderes que estuvimos al frente de todo esto ya somos grandes, se va perdiendo la energía y se cansa de lo mismo que no trasciende, ahora son múltiples y pequeños trabajos que atomizan, ya no hay marchas o concentraciones tan fuertes como movimiento feminista (Lucy Bolaños, narrativa 5).

Creo que el movimiento feminista está con muchas divisiones por eso se hace difícil la compenetración. Ha hecho mucho daño la institucionalización del feminismo y ya no tiene el vigor que tuvo hace años cuando empezó. En Cali el movimiento fue muy unido, era muy fuerte, se hicieron campañas, marchas, peñas. Ahora ya no somos tantas, no se ve ese espíritu de protesta, de pronunciarse, de salir a la calle a participar por solidaridad; la incidencia es lo importante y se mantiene solo que no tenemos mucho poder de convocatoria (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Asimismo, una mirada crítica que reconoce las implicaciones políticas del proceso de institucionalización del movimiento conlleva a que colectivas como La Tremenda Revoltosa se posicionen explícitamente fuera de la institucionalidad, haciendo de esta postura un ejercicio consecuente que se refleja en los espacios de participación y en la financiación. Para ellas es claro que

cuando se trata de política de movimientos sociales vemos que está institucionalizado, no solo el feminismo, por eso La Batucada se inscribe en una contracultura fuera de lo institucional incluyendo la feminista, esto fue un acuerdo desde el primer día que nos lleva a no recibir financiación (Ochy Curiel, narrativa 4).

Estas posiciones críticas reflejan que el proceso de institucionalización ha cumplido su función, no solo con el movimiento feminista sino con otros movimientos sociales que tenían una fuerza política importante en la región en el camino de construir alternativas a los ordenes opresores, ya que consiguió no solo cooptar organizaciones, sino opacar las energías rebeldes de los movimientos. Esto tiene como consecuencia la desmovilización al estar las organizaciones más preocupadas por la búsqueda de recursos económicos, compitiendo por ellos con quienes en otro momento se organizaron y unieron.

Asimismo, su consecuente despolitización convirtiéndose en las organizaciones sociales que el neoliberalismo en la región necesita para mantenerse, siendo funcionales a este tipo de orden político y económico para el que es conveniente la institucionalización de los movimientos. Para el movimiento feminista (Lamus, 2009: 131) esto también ha implicado que sus discursos y prácticas sean apropiados de una manera técnica y neutra, así como son absorbidos e incorporados en las

lógicas neoliberales de modo parcial y selectivo, desprovistos de su contenido ético, crítico y político.

2.2 Feminismos en movimiento

Los feminismos han insistido en la necesidad de reconocer y valorar las diferencias, postura que también es importante para el propio movimiento al ser diversa la forma de afrontar los temas/problemas que aglutinan las luchas feministas, así como la práctica de distintas estrategias de acción colectiva que reconocen lo limitante que puede ser para las políticas feministas centrarse solo en una. Esta diversidad también tiene que ver con la constitución de las organizaciones, incluidos los grupos de mujeres, en cuanto a clase, etnia, cultura, edad, orientación sexual y demás marcas identitarias, además de las diferencias ideológicas y políticas.

Asimismo, aunque en este devenir se reconozca la existencia de políticas feministas que terminan siendo hegemónicas, por las razones planteadas en este capítulo, no se trata de una historia lineal; por el contrario el movimiento feminista desde su comienzo ha sido heterogéneo y continua a crecer de esta manera, como señala Sonia Alvarez:

apesar de essa hegemonia discursiva ter delimitado estreitamente o que e quem compunha “o” movimento feminista, o campo feminista contemporâneo no Brasil e em muito da América Latina de fato já nasceu plural e heterogêneo [...] muitas entre as “outras” do feminismo hegemônico logo também trilharam caminhos próprios. [...] Mesmo que muitas vezes efêmeros e nem sempre politicamente visíveis, quando não propositalmente reprimidos no contexto neoliberal, coletivos e outras expressões feministas menos estruturadas, tanto “autônomas” [...] como autoorganizadas no interior dos movimentos da juventude, como o hip-hop e o estudantil, dos sindicatos, dos movimentos étnico-raciais, ou dos partidos, como no caso dos feminismos articulados dentro dos movimentos e sindicatos urbanos e rurais [...], continuaram a se estabelecer no Brasil e em outras partes da região latino-americana mesmo durante o auge da “ONGização” (Alvarez, 2014: 23, 27).

Como reconoce Alvarez, existen y ha existido durante la historia del movimiento en América Latina otras formas de políticas feministas locales, situadas, periféricas, autogestionadas, nuevas, artísticas; quizá pocas, fugaces o invisibles, pero no por ello inexistentes o insignificantes. Estas otras estrategias y discursos corresponden justamente a la apuesta de los feminismos por la diversidad en cuanto a la acción política, escenarios, momentos, formas y tácticas como se concretan las distintas apuestas situadas del movimiento; este hecho en su momento fue visto negativamente como fragmentación o incluso despolitización, no obstante ha significado renovación de intereses, búsquedas constantes en la diversificación de las políticas feministas situadas en la región.

Siguiendo el análisis que al respecto realiza Virginia Vargas (2008: 149), la diversidad del movimiento ha implicado el reto de reconocerse en las otras, la generación de canales para que las diferentes estrategias enriquecieran las miradas parciales, considerando cuales son los temas/problemas que cobran mayor significado y por qué; rastreando en ello la ausencia de los que han sido los más subversivos “débilmente enfatizados por las diferentes expresiones feministas que incursionan en lo público político”, lo que remite al análisis de la pérdida de radicalidad del discurso feminista así como han surgido nuevas radicalidades, problemas a enfrentar, discursos y actoras.

En el contexto colombiano, lo que se observa es un movimiento amplio más que fragmentado. Al respecto afirma Doris Lamus (2009, 2010) que en este movimiento los colectivos retoman procesos, se abren a nuevas y diferentes iniciativas que aglutinan la movilización, incidiendo en múltiples espacios de la vida nacional donde confluyen una riqueza de voces que hace más complejos los procesos colectivos. Esta diversidad que le da amplitud al movimiento no es necesariamente negativa, lo problemático puede estar en si es o no necesario articular estas diferencias y la forma de hacerlo, porque también hay posturas que son opuestas o difícilmente tienen puntos de encuentro.

Por ello, en Colombia se habla de un movimiento amplio de mujeres que abarca, además de las apuestas feministas que no son necesariamente homogéneas ni están articuladas, las diferentes luchas que emprenden las mujeres en el país, motivadas por su condición y posición de género y también de raza, clase y orientación sexual; cuyas trayectorias en lo público son diversas, así como va a propiciar diferentes procesos organizativos incursionando en todos los espacios posibles:

la calle, la plaza, el aparato burocrático administrativo estatal, las instancias de designación y de elección, los partidos, la academia, los organismos no gubernamentales. [el movimiento] Tomó forma en una tupida trama de grupos, redes, asociaciones locales, regionales, nacionales e internacionales, los cuales hoy, en mayor o menor medida, se inspiran en un proyecto de transformación cultural y epistémica que se propuso luchar contra las múltiples formas de discriminación, exclusión y explotación de las mujeres (Lamus, 2010: 287).

En este sentido, aunque partimos del hecho que existen diferentes expresiones del movimiento feminista en Colombia, es necesario reconocerlas y hacerlas visibles para dar valor político a los diferentes activismos ya que esto permite ampliar los repertorios de acción política, así como los diversos significados del ser feminista y la apertura de espacios para su expresión. Para

las sujetas de esta investigación esto es posible gracias a la práctica de la autocrítica que ha caracterizado al movimiento feminista como afirma Ana María Villate:

Lo interesante del movimiento feminista es que discute bastante a su interior y eso lo hace muy diverso, por eso es que hay diferentes activismos feministas que hay que reconocer y hacer visibles, eso, por ejemplo, hace que las chicas más jóvenes hoy en día se asuman como feministas sin problema (Ana María Villate, narrativa 1).

Esta importancia que tiene y ha tenido para el movimiento feminista la autocrítica, que lo hace diverso y le permite transformarse, implica el reconocimiento de las diferencias y las distancias políticas que también se crean, como reconoce María Catalina Gómez de Féminas Festivas:

El ejercicio de autocrítica es importante porque a uno se le olvida, va naturalizando, se siente muy crítica “la crema y nata de la revolución”, pero en algún momento uno termina convirtiéndose nuevamente en la reproducción de la inclusión y la exclusión: lo que hacemos sí es revolución y lo que está fuera nuestro no lo es; creo que el feminismo tiene esa vigilancia y suena bien pero hay que reconocer que interesa tener el poder - como se dice en la política-, creo que se pueden llegar a instalar nuevamente otros discursos y prácticas que tienen ese poder de verdad y en el caso del feminismo también podría pasar si asumimos “EL” feminismo y las que se salgan de allí serán las nuevas marginales, ser consciente de eso es importante (María Catalina Gómez, narrativa 3).

María Catalina además de destacar la importancia de no valorizar más lo que hacemos porque es feminista y por ello subvalorar otras prácticas con las que no concordamos, nos habla de como afrontar la diversidad del feminismo en relación a los discursos que no se comparten. Para ello propone verlos como oportunidad de discusión política con el fin de no caer en totalitarismos; igualmente cuestionar lo que en los feminismos se va volviendo hegemónico y los privilegios que se van estableciendo porque también interesa el poder y su ejercicio configurando un discurso que marginaliza otros.

Sin embargo, esta diversidad trae consigo dificultades ya que la acción política feminista se percibe no tanto como movimiento, sino como grupos que trabajan aislados con sus intereses particulares, sin fuerza colectiva puesto que, aunque hay acciones significativas responden principalmente a coyunturas, actividades puntuales y a la conmemoración de fechas importantes para el movimiento feminista.⁴¹ De esta experiencia nos habla Pilar Restrepo en Cali:

En cuanto a la acción como movimiento también es relativo porque hay acciones que son contundentes pero son puntuales, seguimos conmemorando las fechas importantes, acompañamos acciones de las organizaciones y participamos en las campañas. Asimismo cada organización hace su trabajo de activismo y nosotras contamos con ellas y ellas con nosotras. En la ciudad están La Ruta Pacífica, Mujeres de Negro, Mavi, La Casa Cultural Tejiendo Sororidades, Circulo María de Magdala, Cami, Taller abierto, Akina Saji Sauda, Sí mujer, Casa

41 Estas fechas son el 8 de marzo: día internacional de los derechos de las mujeres, 28 mayo: día internacional de acción por la salud de las mujeres, 25 de noviembre: día internacional de la eliminación de la violencia contra las mujeres, 28 de septiembre: día de acción global por un aborto legal, seguro y gratuito, entre otras.

Cultural El Chontaduro, Féminas Festivas, Cinematria, Ecoaldea Nashira, Corporación Arte Diverso y otras que no recuerdo, ese es el empuje que se le da al movimiento colectivo; igual en La Máscara somos militantes del feminismo, creo que el pensamiento feminista ha aportado mucho a la revolución de las mujeres (Pilar Restrepo, narrativa 5).

El reconocimiento del trabajo de cada una de estas organizaciones aunque no se encuentren articuladas, hace que Pilar Restrepo también valore de manera positiva la diversidad del movimiento que implica diferencias en las posturas políticas con las que no necesariamente tenemos que estar todas de acuerdo, como planteaba María Catalina:

Lo que sentimos es que somos pocas y estamos en muchas organizaciones y cada una trabaja por su lado; también reconocemos las diferencias de los feminismos que hace que tengamos intereses particulares en los grupos, esta bien esa diversidad y no podemos pretender que en este mundo haya una sola idea de manifestarnos. El feminismo en su diversidad tiene posturas que cada una adopta y que no necesariamente se comparten, pero no se trata de discutir entre nosotras y de luchar contra las posturas más radicales, creo que debe existir el respeto y sobre todo la aceptación responsable de la diferencia de la otra (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Pilar aporta a la mirada sobre el movimiento feminista un aspecto importante relacionado con que es innecesario un consenso total ya que podemos tener diferencias y no compartir posturas, pero éstas deben ser trabajadas de tal manera que no desgasten el movimiento en luchas internas. En este sentido, el cómo lidiar con lo que no se está de acuerdo, así se diga feminista, también inquieta a las activistas de Féminas Festivas y de la Tremenda Revoltosa como vemos en las siguientes narrativas:

Es importante que se den las diferencias entre los feminismos para poderlos discutir como espacios de posibilidad sin romantizar reconociendo que hay posiciones que son hegemónicas y se imponen, así como hay diferentes espacios de acción; sabemos que hay situaciones que se enuncian como feministas y aunque podamos no estar totalmente de acuerdo también están actuando en otros espacios, pero no necesariamente son rupturas, son más bien fisuras, pequeños cuestionamientos; así ellas los vean como grandes cuestionamientos, al final dan la posibilidad de que suceda algo más allá del sentido que se le puso a la acción porque lo que producen toma vida propia y uno puede apropiarse de cosas y llegar a cambiar esos sentidos (María Catalina Gómez, narrativa 3).

En un ejercicio político de subversión que tiene que ver con lo crítico hay que tener en cuenta qué discursos abrazas, por eso el esencialismo no es que sea un error porque eso no sucede en el pensamiento y en la práctica feminista: no juzgas como errores sino que son aprendizajes, si se autodenominan feministas desde el esencialismo puro, la maternidad, tienes que respetar el término y toca incluir en la palabra feminismo también esas prácticas; por eso a veces te distancias del discurso del feminismo porque ya se está pareciendo a ciertas cosas (Ange La Furcia, narrativa 3).

Haciendo parte del movimiento conoces mucha más gente y empiezas a afinar tus intereses, entender la complejidad del feminismo a la hora de la práctica y con quién lo haces es distinto, no es lo mismo ser feminista de una manera o de otra, esos otros apellidos⁴² a mi me incomodan un poco pero en la práctica es muy claro porque no con todas las feministas quieres lo mismo (Sol Rivera, narrativa 4).

⁴² Con los “apellidos” Sol se refiere a la forma como se denominan los diferentes feminismos: institucional, liberal, de la diferencia, de la igualdad, radical, anarquista, socialista, etc.

Las reflexiones de María Catalina, Angie y Sol reflejan la complejidad de la acción política del movimiento feminista ya que efectivamente existen posiciones hegemónicas, se apuesta por diferentes espacios de acción y aparecen en el camino posturas que se reconocen como feministas frente a las cuales se activa la necesidad de posiciones críticas. Todo esto lo hace posible un movimiento que crece, como hemos visto, con la capacidad de autocrítica, así como el reconocimiento de aprendizajes que conlleva el reafirmarse y si es necesario también distanciarse. Lo que vemos entonces es que hay diversos feminismos dentro del feminismo, de allí que hoy sea importante hablar del mismo en plural. En palabras de Francesca Gargallo estamos frente a un movimiento constituido por otros movimientos:

El feminismo hoy más que nunca vive gracias a sus diferencias internas. Es un movimiento de movimientos, algunas veces en diálogo, otras enfrentados, la mayoría de las veces desconociéndose mutuamente. Esta situación hace revivir la importancia de las definiciones conceptuales y de las prácticas que éstas sustentan. Hoy en día vuelve a ser fundamental el análisis de qué es lo universal y si existe, de cómo vivir la propia diferencia, de qué límites hay a la aceptación de la pluralidad, a las diferencias y contrastes que permiten la relación política con el pensamiento, para no caer en el pluralismo entendido como un estar juntas sin un motivo válido para esa unión (Gargallo, 2004: 159-160).

Considero importante lo que propone la autora en el sentido de que no se trata de un asunto solo retórico de diversidad y pluralismo, porque aunque existan diferentes posturas, modos de hacer, apuestas que separan, es importante buscar las maneras de tejer entre las políticas feministas desde lo conceptual y lo práctico. Para lograr construir sentidos comunes entre los feminismos en plural a los que se refiere Sonia Alvarez cuando afirma que

hoje vemos não só uma proliferação geométrica de atoras/es que se identificam com o campo feminista e nele disputam espaço e poder; também testemunhamos processos de descentramento no interior desses feminismos plurais. [...] várias vertentes, vários “sidestreams” (Alvarez, 2014: 41).

En este sentido, una de las nociones que se ha asumido para explicar el movimiento feminista en América Latina en su devenir es la propuesta también por Sonia Alvarez (2000) en relación a que el descentramiento que ha vivido el feminismo en la región ha dado lugar a un campo de acción expansivo en cuanto a su presencia e influencia posibilitados por los diversos espacios de articulación de las políticas feministas. Así el movimiento feminista se va configurando policéntrico, heterogéneo, multifacético, polifónico, contemplando una variedad de ámbitos sociales, culturales y políticos, también como campo discursivo disputando no solo lo que considera como tradicionalmente político sino dando batallas culturales relacionadas con sentidos y significados.

La heterogeneidad en las políticas feministas es justamente lo que hace posible que quienes quieren hacer política desde allí tengan la oportunidad de construir y no solo de repetir una forma predeterminada de lo que sería la acción política feminista; con todas las contradicciones y conflictos que esto pueda generar se va ampliando y pluralizando el campo feminista, por eso hoy hay tantas expresiones feministas que deben ser reconocidas como tal y que poco a poco van ganando mayor visibilidad con sus diferentes implicaciones e impactos políticos.

2.2.1 Expresiones diversas de los feminismos

Aunque, como hemos visto en este capítulo, no hay ni es necesaria una historia lineal y progresiva de los feminismos en América Latina y El Caribe, es posible distinguir tres trayectorias en su devenir, descritas por Sonia Alvarez de la siguiente manera:

1) um primeiro momento de “centramento” e a configuração do “feminismo no singular”; 2) um segundo momento de “descentramento” e pluralização dos feminismos e do “mainstreaming” (fluxo ou transversalidade vertical) do gênero; e 3) um terceiro momento, o atual, em que presenciamos o que chamo de “sidestreaming”, o fluxo horizontal dos discursos e práticas de feminismos plurais para os mais diversos setores paralelos na sociedade civil, e a resultante multiplicação de campos feministas (Alvarez, 2014: 16-17).

Considero que el actual flujo horizontal del que nos habla Alvarez en relación a discursos y prácticas feministas que son plurales, nos permite evitar el riesgo de pensar el movimiento feminista, sus políticas y formas organizativas a partir de definiciones cerradas, exclusivas y limitantes. Es importante insistir que éstas son reflejo de decisiones políticas en cuanto a implicaciones de los contextos y escenarios políticos, la temporalidad de las acciones, quiénes, por qué y para qué se involucran, las estrategias, las búsquedas, y todo lo que constituye las maneras como se hace activismo feminista. Para ello es importante identificar como se expande y se expresa hoy en día la diversidad de miradas, los nuevos nudos⁴³ que surgen, así como otros campos de acción y reflexión feministas.

Este momento actual es descrito por Marlise Matos y Clarisse Paradise (2013: 98-99) como “cuarta ola” del feminismo en América Latina, cuya principal característica es que se ha transversalizado en diferentes niveles de los gobiernos, atravesando y articulándose en diferentes ámbitos políticos nacionales e internacionales, extendiéndose así verticalmente. Y horizontalmente,

⁴³ Expresión acuñada por la activista y teórica feminista chilena Julieta Kirkwood, para referirse a los asuntos de amplio debate en el movimiento feminista latinoamericano, ella lo denominaba nudos de la sabiduría feminista.

al fluir el feminismo en diferentes clases sociales, otros movimientos sociales como los de las diversidades sexuales, también en comunidades étnicas y rurales, además de múltiples espacios sociales y culturales.

La idea de la transversalización es compleja porque se puede reducir a una estar en todas partes pero en lo concreto de dificulta, reduciéndose a un asunto solo de lenguaje y de lo “políticamente correcto”, por lo que sería necesario ver cuáles son esas experiencias precisas como el feminismo ha atravesado, como insisten las autoras, la mayor parte del campo político así como hacer evidente las influencias que ha ejercido. Aunque efectivamente existe un avance en la región en cuanto a la expansión de las políticas feministas, aún hay mucho trabajo por hacer pues persisten muchos prejuicios y estigmas sobre los feminismos; además de las posturas neoconservadoras que propagan ideas herradas para deslegitimar los feminismos, como por ejemplo la supuesta invasión de la “ideología de género”.

Asimismo, lo que se identifica como corrientes y estrategias del movimiento feminista tienen en común que expresan una determinada posición frente al racismo, el heterosexismo, el etnocentrismo, el clasismo, el militarismo, no solo frente a la autonomía y la institucionalización. Sin embargo, aunque estas posiciones han sido superadas como polos irreconciliables, teniendo en cuenta la revisión que frente a ello ha hecho el movimiento en la región, siguen siendo un asunto importante para la acción política que se agencia, algo que no menciona Virginia Vargas aunque afirme en su análisis que

No es fácil diferenciar claramente las distintas corrientes, posiciones o estrategias existentes. Algunas perfilan su discurso con relación a los diversos espacios que privilegian, desde la sociedad civil, desde la interacción con los Estados, desde su participación en otros espacios políticos o movimientos, desde la academia y desde la cultura; desde los niveles local, nacional, regional o global. Otras, añadiéndose a cualquiera de estos espacios, lo hacen desde sus identidades específicas de negras, lesbianas, indígenas, jóvenes. Otras, desde temas específicos alrededor de los cuales se generan núcleos y movimientos temáticos, salud, derechos humanos, violencia, entre los más desarrollados. Con relación al Estado también se pueden reconocer diferentes estrategias. Mientras algunas ONG y grupos feministas perfilan su visibilidad con relación a su capacidad de negociación con el Estado o a su capacidad de asumir la ejecución de planes y programas de los gobiernos, otras la perfilan justamente desde su capacidad de incidir en los procesos de fiscalización (accountability); y algunas más en la posibilidad de fortalecer un polo feminista desde la sociedad civil, capaz de levantar perspectivas cuestionadoras a las democracias realmente existentes y fortaleciendo articulaciones y alianzas con otras expresiones de los movimientos democráticos y de identidad. Otras muchas tratan también de mantener el difícil equilibrio entre dos o más posibilidades (Vargas, 2008: 142).

En esta lectura que realiza Virginia Vargas, la dinámica organizativa del movimiento feminista en América Latina es leída a partir del tipo de interacción con el Estado, las formas de participación, las identidades y temas específicos desde donde se ejercen los activismos, reduciendo

a los espacios institucionalizados y formales la política feminista, manteniendo un lugar de hegemonía que parece no reconocer otras políticas feministas, o dejándolas en un segundo plano nombrándolas de manera general.

Esta postura también podemos verla en la lectura que la antropóloga feminista mexicana Marta Lamas hace del movimiento feminista en México:

Actualmente la mayoría de los grupos en el movimiento han cristalizado su presencia en tres expresiones notorias: la profesionalización, mediante financiamiento, de grupos institucionalizados que abordan temas específicos (salud, educación, violencia), con cabildeo político de demandas; la legitimación -académica y política- de la perspectiva de género, con la proliferación de programas de estudio, cursos, coloquios, publicaciones, foros e investigaciones; y la consolidación, en el ámbito público, de un discurso "mujerista" que recoge, a pesar de todo, muchas preocupaciones y aspiraciones feministas (Lamas, 2001: 114).

Lo que es notorio es que en las reflexiones sobre las políticas feministas en la región se siguen reconociendo principalmente las relacionadas con el feminismo institucional. Faltan más análisis que den cuenta de toda la diversidad que el movimiento dice reconocer, para hacer parte de su historia las diversas políticas feministas que nos lleven a superar las visiones reduccionistas sobre las formas como se expresan los feminismos en América Latina y el Caribe.

Para los objetivos propuestos en esta investigación la pregunta que en este sentido surge esta relacionada con el lugar que tanto del arte como las artistas tienen y han tenido en el activismo feminista, igualmente si sus propuestas son reconocidas o no como parte de esas políticas feministas diversas que impulsa el movimiento. Veamos al respecto cual es la postura de las sujetas de esta investigación.

2.2.2 Artistas feministas y/en el movimiento feminista

Es diversa la percepción que las artistas sujetas de esta investigación tienen del movimiento feminista en Colombia y las maneras como se vinculan con éste. Diana Molina observa que el movimiento feminista en el país se corresponde principalmente con otros ámbitos fuera del mundo del arte:

El movimiento feminista en Colombia surge sobre todo del ámbito académico pero no en relación con las artes sino con las ciencias humanas; no hay una vertiente que inicialmente produzca filosofía, arte, mucho menos al interior del mundo del arte donde no se concibe lo femenino como un componente político, no existen esas referencias todavía (Diana Molina, narrativa 2).

A diferencia de otros países de la región como México y Argentina, en Colombia no hay un registro que permita establecer un vínculo manifiesto entre las artistas y el movimiento feminista para que sus producciones se retroalimentaran en esa relación, así como con la teoría feminista a la cual no se tenía tanto acceso como hoy en día. Lo que no significa que no hayan existido artistas cuyas propuestas podemos relacionar con posturas feministas, así como otras que en la actualidad se posicionan como feministas aunque no tengan un vínculo directo con el movimiento feminista. Una historia que está por construir como lo proponen Diana Molina y Ana María Villate, en cuyas narrativas también mencionan las razones por las que se nombran feministas:

sería interesante rastrear en qué momento las teorías feministas empiezan a tocar a las artistas o qué artistas se han metido en esas lecturas porque sí ha habido artistas mujeres que han reflexionado sobre el lugar de lo femenino con su producción plástica pero, aunque es una reflexión interesante, no toca lo teórico ni está alineada con unos referentes conceptuales, ni dentro de una militancia, ni hace parte de un grupo de trabajo sino que son esfuerzos aislados y esporádicos de algunas artistas [...] Me identifico como feminista desde mi experiencia vital más que leer teóricas feministas, también desde lo que aprendí en otros espacios de militancia en los que estuve donde me molestan las taras machistas de las organizaciones de izquierda (Diana Molina, narrativa 2).

En nuestro país no hay una relación tan estrecha como en otros lugares entre activistas, teóricas, organizaciones y artistas feministas, incluso yo misma no sé qué asumimos como movimiento feminista hoy en día, ¿para reconocerse como feminista qué hay que hacer? No tengo un vínculo directo con el movimiento feminista, pero me autonombro por mi experiencia personal y porque conocer teorías feministas me da las herramientas para posicionarme como feminista (Ana María Villate, narrativa 1).

En estas narrativas vemos que el posicionarse como artista feminista deviene de opciones personales más que de un vínculo directo con el movimiento feminista. En el caso de Ana María, a diferencia de Diana, el encuentro con la teoría feminista⁴⁴ va a marcar el rumbo de su trabajo artístico:

Aunque en mi trayecto por la Universidad estuve preocupada por el problema del cuerpo sobre todo en los medios de comunicación hasta el momento no lo había relacionado con el género, hoy se que es obvio pero no lo veía así, hasta el momento no me había preguntado por el asunto del género solo empiezo a hacerlo en la maestría [...] es allí donde conozco la teoría feminista y le encuentro sentido viendo mi vida cotidiana y las cosas que uno tiene supernaturalizadas del ser mujer, me encontré con una teoría que hablaba de ello y nombraba mis incomodidades, por eso digo que llegué al feminismo desde la teoría (Ana María Villate, narrativa 1).

Continuando con la pregunta sobre la relación de las artistas con el movimiento feminista en Colombia, Ana María Villate y Mónica Erazo, quienes vienen trabajando en una propuesta de investigación para una exposición sobre arte feminista en Colombia, afirman en un diálogo a partir de sus búsquedas lo siguiente:

⁴⁴ El encuentro con los feminismos en las Universidades también va a ser fundamental para las posiciones personales y las opciones de trabajo colectivo de otras sujetas de esta investigación, como veremos más adelante.

Mónica E.: aquí en Colombia no me queda tan clara esa relación, las artistas que se reivindicaban como feministas no tenían tanto vínculo con el movimiento social y menos con la teoría

Ana: sino con la experiencia personal: un matrimonio, una vida

Mónica E.: que las tildaran de algo por ser mujeres, algunas oyen que hay algo llamado feminismo y se identifican pero no se sabe muy bien porque [...] para otras artistas en nuestra historia era mucho más difícil el acceso a la información: ni internet, ni libros, lo que hacía más difícil esa relación [...] Además de la pregunta por el movimiento feminista en Colombia esta la del movimiento feminista en las artes que es más compleja aún, podríamos decir arte feminista y eso con muchas salvedades y aclaraciones de por medio, preguntarnos entonces no solo por el trabajo de las artistas sino por la relaciones en nuestro contexto con el movimiento feminista, el mundo del arte, la academia, el movimiento gay, cuyas relaciones sí existieron en otros países (Sesión de trabajo 3 con Ana María Villate y Mónica Erazo).

Esta ausencia de formación e información no significa que no existieran tanto artistas, como activistas y académicas relacionadas con los feminismos, en un contexto donde no se tenían todo el acceso y los recursos necesarios para conocer las teorías producidas en otros lugares, así como para compartir y publicar lo que también se estaba originando en el país y en la región. No obstante, la experiencia del Teatro La Máscara sí implicó una relación con el movimiento feminista, fundamental para su propuesta artística, que además surge en un momento de auge del movimiento cultural en Cali en los años 70 y 80, lo que nos habla de diferencias entre contextos/ciudades y momentos del movimiento feminista en el país:

[en Cali] estaba el movimiento cultural que tenía la ciudad: cineclubes, cineforos, la salsa, ciudad solar que era el movimiento relacionado con la fotografía y la pintura [...] alrededor de lo literario y el cine, teníamos una relación muy cercana con los artistas de esa época, incluso cuando empezamos a hacer actividades para conseguir recursos para nuestra propia sede nos donaban sus obras (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Inicialmente La Máscara como grupo de teatro se vincula al movimiento feminista con pedidos concretos que hacían las organizaciones de mujeres para que participaran creando alguna obra o acción para las fechas que conmemora históricamente el movimiento; así como en otras movilizaciones sociales, asumiendo un compromiso político con el cual son estigmatizadas llevándolas al exilio por dos años:

El grupo participa abiertamente con sus espectáculos en actividades de agitación organizadas por las mujeres, La marcha del Silencio, las conmemoraciones del 8 de Marzo, el 25 de Noviembre, manifestaciones por La Vida, en actos de protesta y denuncias convocados por organizaciones políticas, las juntas comunales, organizaciones gremiales (Restrepo, 1998: 28).

La experiencia de La Máscara de estrechar lazos con el movimiento feminista y empezar a participar activamente y no solo en eventos puntuales, tiene consecuencias tanto personales como para el grupo en el movimiento cultural del que hacían parte que trajo rupturas con los hombres del movimiento teatral en la ciudad, como comenta Pilar Restrepo:

Al principio tuve muchas reticencias para participar en las reuniones con las feministas, luego me di cuenta que tenía que ver con toda la satanización que algunos compañeros del grupo hacían de esos espacios, por eso también estábamos muy alejadas del movimiento, darse cuenta de eso fue duro, por eso las rupturas que tuvimos que hacer que produjeron enemistades -algunas perduran hasta hoy-; no obstante decidimos enfrentar todos esos poderes y seguir solas porque estábamos buscándonos a nosotras mismas y buscando relaciones más horizontales y menos sometidas (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Resultado de esta relación entre las artistas de La Máscara y el movimiento feminista en Cali, además del hecho de asumirse también como activistas feministas, es que por primera vez en el país un grupo de teatro empieza a construir una dramaturgia propia para poner en escena los problemas que afectan la vida de las mujeres por su condición y posición de género, gracias a que,

Lucy tuvo una visión muy importante para nosotras en el grupo porque a partir del activismo con el movimiento de mujeres seguimos investigando para la escena y de allí nacieron obras como “María Farrar” que fue vital porque era renovadora. Además era una obra en la calle lo que nos permitió presentarla muchas veces, en ese momento nadie iba a hablar del aborto en el teatro porque no era importante ni mostrable, por eso resalto esa visión de Lucy de dirigirnos hacia allá. Después montamos otro poema de Brecht “Canción de Naná” que es sobre la prostitución con ésta ya teníamos dos cuadros además de la obra que habíamos montado a partir de las Nuevas Cartas Portuguesas, fue cuando decidimos irnos por esos temas con el apoyo de Enrique Buenaventura y Jaqueline Vidal⁴⁵ (Pilar Restrepo, narrativa 5).

La elección de los temas para los montajes lleva al grupo a investigar y conocer más a profundidad la experiencia de otras mujeres en diálogo con las propias. Así las lecturas y el activismo en el movimiento feminista fortalecen la postura política del grupo y su apuesta artística feminista que hasta hoy siguen construyendo. Igualmente, el teatro va ganado un lugar importante para la acción política del movimiento feminista en Cali como respuesta al reto de poner en lo público las reivindicaciones de los diferentes grupos que se movilizaban. Girlandrey Sandoval Acosta, activista e historiadora feminista que ha estudiado el movimiento feminista en Cali desde la historiografía feminista, afirma que posterior a la década del 80 “las movilizaciones estuvieron acompañadas de otro tipo de desafíos públicos: obras de teatro, sketches, apariciones en medios de comunicación” (Sandoval, 2012: 77). En los archivos de su trabajo histórico encontró lo siguiente:

guiones escritos por las mujeres para ser representados por ellas mismas. Se destacan diálogos de mujeres cuestionando la doble jornada laboral: el trabajo asalariado por fuera de casa y el trabajo no remunerado, casi siempre invisible al interior del hogar. Aparecieron pequeñas hojas rayadas con ideas acerca de los sketches que podrían ser implementados en las mismas marchas o como preámbulos de eventos públicos con mayor nivel de convocatoria. Ellas se disfrazaban de madres, trabajadoras o de personajes festivos para llamar la atención sobre sus denuncias (Sandoval, 2012: 77).

⁴⁵ Enrique Buenaventura fue el fundador del Teatro Experimental de Cali - TEC, uno de los dramaturgos más importantes de la corriente del Nuevo Teatro en Colombia. Por su parte, Jaqueline Vidal “ingresa al movimiento teatral colombiano en 1961, desde entonces participa en la puesta en escena, la actuación y la música de montajes del TEC, desde la muerte de Enrique Buenaventura asumió la dirección del TEC”. Ver más en: <http://www.enriquebuenaventura.org/directora.php>

Sin embargo, dentro de las organizaciones que en la ciudad de Cali menciona Girlandrey en este aspecto de su investigación no se encuentran referencias a La Máscara, quizá porque en algunos momentos las artistas del grupo participaron individualmente. Además, porque en el activismo feminista cuesta reconocer con el mismo nivel de relevancia política los aportes de las artistas, en este caso de las teatreras, reduciéndola a un asunto de forma como afirma Lucy Bolaños:

quizá esta dramaturgia no se le ha dado la importancia que tiene, que propone y produce. No es reconocida ni por las mismas mujeres organizadas, que la siguen viendo como una práctica de divertimento y no con la trascendencia de un posicionamiento frente a la cultura de los hombres (Lucy Bolaños, *apud* Restrepo 1998: 153).

Los feminismos también han considerado la necesidad imperante de los cambios culturales y sabemos que para ello todos los espacios son importantes, desde el sistema educativo hasta las acciones más cotidianas. Aquí también las artes tienen un rol significativo si reconocemos su importancia en la lucha por los cambios culturales que promueven los feminismos al recuperar los espacios de creación negados a las mujeres y la potencia de la (auto)representación. Esto significa superar la utilización de las expresiones artísticas, verlas como algo aditivo que embellece y divierte, para comprenderlas también como acciones políticas que con otros lenguajes y modos de hacer contribuyen en los caminos de transformación.

Como vemos en la narrativa de las artistas del teatro La Máscara su contribución es importante al pasar de una relación con el movimiento feminista de la ciudad con pedidos puntuales de alguna acción artística a la participación activa, sin embargo, no parece que el movimiento conciba como acción política también lo que hace La Máscara, no solo como un aditivo en las movilizaciones, sino desde su propio trabajo como grupo de teatro feminista con las diferentes acciones artísticas que realizan en la ciudad.

En este sentido, sería posible pensar el arte como espacio público en términos de política feminista que no hace referencia solamente a un espacio físico sino a una visión más amplia de lo público. En su análisis sobre el movimiento feminista en Colombia la politóloga colombiana María Emma Wills lo propone de la siguiente manera:

La categoría de público también remite a la posibilidad de que existan “transformaciones de la conciencia” que no lleguen por las vías de la organización social (los movimientos, las Organizaciones No Gubernamentales) o de la política clásica (los partidos). Hace visible circuitos de circulación de discursos -revistas, medios de comunicación, producción literaria, cinematográfica o académica- que aportan a la esfera pública puntos de vista distintos a los oficiales, auspician la aparición de identidades diferentes a las clásicas y nutren el debate nacional [...] lo público no está vinculado a la existencia de un espacio concreto (por ejemplo, la plaza pública o el café literario) sino a la posibilidad que tienen los seres humanos de entrar en diálogo, conversar y debatir con otros

para formarse una opinión, así sea de manera virtual, y luego, en algunos casos, actuar colectivamente (Wills, 2004: 52-53).

A estos circuitos de circulación de discursos de los que nos habla la autora sería necesario sumarle otras expresiones artísticas además de la literaria que, con sus diversos lenguajes y formas comunicativas, también tienen la capacidad de aportar puntos de vista diferentes; en nuestro caso desde una perspectiva feminista desde la cual se disputa también esta esfera que, como plantea la autora, aunque se pretendía universal realmente estaba constituida como un campo de expresión de intereses burgueses, androcéntricos y coloniales.

Por todo ello, la relación entre artistas y movimiento feminista debería ser recíproca, lo que significa un diálogo y reconocimiento mutuo. En este sentido, para Diana Molina lo que ha existido en el país más que una ausencia de apuestas feministas es una división de grupos: las académicas, las artistas, las políticas; e identifica que aunque hoy en día esa división no es tan marcada sí falta construir puentes que permitan el encuentro,

cuando uno piensa en las mujeres líderes en Colombia piensa en María Cano⁴⁶ comunista, activista, nada que ver con el mundo del arte, o en otras muy académicas pero nada que ver con el universo creativo; esto tiene que ver con que se suponía una división entre lo que hacían las artistas, las académicas, las políticas, los roles de cada una eran muy claros e inamovibles, pero eso también ha cambiado y va facilitado las cosas (Diana Molina, narrativa 2).

Asimismo, Diana señala de manera crítica como las artistas feministas se relacionan más con la teoría extranjera que con las organizaciones de mujeres del país, manejando lenguajes que son de difícil comprensión, por eso la importancia que le concede a la construcción de diálogos con el objetivo de que lo que proponen las artistas feministas tenga más relación con nuestro contexto, al valorar y reconocer el trabajo que realizan tanto las artistas como las mujeres organizadas con sus diferentes trayectorias, con el fin de lograr compartir, retroalimentarse, reconocerse. Para Diana todo esto está por construir:

El trabajo de las artistas tiene vínculos con el feminismo de los 90 en adelante que es teórico, europeo, norteamericano, más que con las organizaciones de mujeres en el país de las cuales hay mucha historia pero con ellas no hay relaciones. Las artistas llegan al feminismo por unas vías muy distintas de las que han llegado las mujeres de los barrios o de los campos, tienen unas visiones más radicales, más extremas que son de difícil comprensión para esas otras mujeres, ahí hay un bache para pensar en cómo hacer esos diálogos porque estamos hablando lenguajes superdistintos, provenimos de visiones y necesidades muy diferentes; sería interesante crear esos puentes pero se trata de tejer no de seguir pensando que las artistas son hiperfeministas, superprogres, superavanzadas, radicales y acá hay un poco de “viejas brutas” que llevan 50 años organizadas y no hacen nada, no!, ese desconocimiento me parece fatal; también del otro lado cuando las personas que están en estas

⁴⁶ Activista social de los años 20, ver más sobre la biografía en María Cano en: <http://www.banrepcultural.org/node/32646>

comunidades ni siquiera saben que las artistas existen y qué cosas hacen ni por qué piensan lo que piensan y para qué hacen lo que hacen, insisto que ese puente es un caminito por hacer (Diana Molina, narrativa 2).

Esta postura de Diana remite al lugar de las artistas en el movimiento y lo que se reconoce como activismo feminista. Esto se relaciona con lo ya mencionado en cuanto a que en el país el movimiento amplio de mujeres se han organizado entorno a diferentes problemas y de diversas maneras no necesariamente reconociéndose como feministas; por ello Diana afirma que en Colombia más que una trayectoria de teoría feminista lo que ha existido, políticamente igual de importante, es una organización social de las mujeres para resolver problemas en sus comunidades, apuestas concretas que tienen que ver con la resistencia y la solidaridad más que con propuestas teóricas radicales de los feminismos:

El hecho de que en Colombia no haya una gran producción teórica no quiere decir que no exista una tradición de organización de mujeres que ha sido muy fuerte relacionada sobre todo con lo agrario, las madres comunitarias⁴⁷, con la solución de problemas específicos en los barrios, aunque no se diga feminista es un movimiento de mujeres que ha asumido la resolución de problemas concretos en la práctica. No hemos construido a partir de teorías hiperpensadas, hiperteorizadas, aquí hay algo más orgánico, más concreto que no tiene dentro de sus objetivos cosas muy radicales como la abolición del género. Las reivindicaciones de las mujeres en nuestro contexto son cosas muy sencillas encaminadas en la supervivencia, la solidaridad, la resistencia, y la resolución de necesidades vitales, no se plantean el fin total del patriarcado, ni se piensan la biopolítica, ni han leído a Foucault, son cosas que surgen de la práctica, lo cual no las hace menos valiosas (Diana Molina, narrativa 2).

Así como no existe un deber ser en relación a las activistas feministas tampoco debería existir uno en relación a las artistas que se posicionan como feministas. Lo que reconoce Diana en su narrativa es que la política feminista esta en diferentes lugares y que es más enriquecedor (re)conocer esa diversidad que subvalorarla por ser diferente o no estar directamente relacionada con lo que plantean las teorías y prácticas feministas contemporáneas; sobre todo teniendo en cuenta nuestro contexto donde la lucha de las mujeres, aún muy marcada por su condición y posición de género, es en el día a día, en los barrios, en las casas, en los campos, en las cocinas, en las cárceles, en las calles, en los espacios laborales.

En este sentido, para Ana María Villate también existe una distancia entre las reivindicaciones feministas y la realidad concreta de las mujeres, sin desconocer que las luchas feministas han tenido diversos logros, en la cotidianidad las mujeres siguen viviendo discriminaciones y exclusiones, no se ha logrado la igualdad real aunque existan leyes y políticas

⁴⁷ Son mujeres que convierten sus casa en los denominados Hogares Comunitarios de Bienestar donde son responsables por la atención, cuidado, protección, salud, nutrición y desarrollo psicosocial de un promedio de 13 niños y niñas de su entorno, ver más en: <http://www.icbf.gov.co/portal/page/portal/PrimeraInfanciaICBF/Serviciosdeatencion/modalidadesdeeducacioninicial/Modalidad%20Comunitaria>

públicas. Los problemas que abordan los feminismos son cada vez más complejos, políticamente y teóricamente podemos reconocer avances pero aún falta mucho por transformar. De ello nos habla Ana María en su obra “Efectos políticos de la reivindicación” donde hace una referencia directa al discurso feminista:

Cuando se buscan referentes generales de la historia del feminismo, se encuentran innumerables artículos que destacan los logros del movimiento. Se enumeran una lista de reivindicaciones cumplidas en la que se destacan el derecho al sufragio, el derecho al divorcio, los avances con relación a la violencia doméstica lo que parecieran afirmar que la situación femenina ha cambiado radicalmente para bien. [...] Pero mientras en la academia apenas se da la discusión, y en los diversos medios [medios de comunicación] se hace referencia al “triumfo” feminista, la realidad política de las mujeres y de sus conquistas dista mucho inclusive del ideal del feminismo liberal que buscó solamente la igualdad de oportunidades, dado que el acceso al trabajo remunerado de las mujeres ha puesto sobre sus hombros la doble labor del hogar y lo público y la liberación sexual ha puesto a la mujer en la difícil tarea de ser dueña de su cuerpo mientras las estructuras simbólicas la encajan en lugares abyectos si sus decisiones respecto a él no corresponden a las canónicas. Teniendo en cuenta esta reflexión la idea de este trabajo es hacer unos zapatos de tacón invertidos. Tomo los tacones por ser un calzado difícil de manejar y de uso exclusivamente femenino y lo convierto en un elemento aún más complicado de utilizar como una manera de hacer referencia a la problemática que expongo (Portafolio de Ana María Villate sobre la obra “Efectos políticos de la reivindicación”, escultura del 2012).

Esta propuesta plástica de Ana María nos habla de la vigencia de las luchas feministas y la pertinencia de una posición feminista también en el arte que permita cuestionar la idea que tenemos sobre la igualdad y las condiciones de vida de las mujeres, donde todavía hay mucho por transformar. Para ello podrían construirse propuestas que surjan de los diálogos, puentes y trabajos conjuntos que menciona Diana Molina, entre artistas, activistas y las mujeres que día a día resisten en nuestro contexto donde hay un movimiento con mucha potencia política, como es descrito por Sandra Rojas bajista y una de las voces de Polikarpa y sus Viciosas:

Militar en el mundo de las mujeres que están organizándose creo que es muy fuerte en un país como estos donde se violan todos los derechos humanos y las mujeres son triplemente violentadas por muchos lados, es de nunca parar. Es súper alentador ver que cada vez más mujeres tienen la fuerza de pararse y decir no! desde todos lados hay una fuerza de mujeres muy consolidada, en este país estamos en otro momento de las mujeres, donde hay un movimiento son las mujeres las que más participan, en los barrios son las que se están empoderando sabiendo lo que quieren hacer de sus vidas, es alentador, muy complicado porque hay situaciones muy extremas pero es satisfactorio ver todo lo que está pasando en este momento.⁴⁸

En la experiencia de Polikarpa y sus Viciosas vemos como justamente la relación que fueron forjando con el movimiento feminista, las organizaciones de mujeres y otros movimientos sociales al vincularse directamente en campañas y movilizaciones hace que se tome una posición que lleva a que la banda consolide como una plataforma política de lucha feminista, que además se alimenta de los procesos políticos en los que cada una de sus integrantes participa:

⁴⁸ Sandra Rojas, (2015, febrero 27). *Polikarpa y sus viciosas. Entrevista y toque* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n8ggROOsP8k>

Más adelante empezamos a acercarnos al discurso del feminismo en la Universidad así como a movimientos sociales y organizaciones de mujeres. Eso cambió la historia de Polikarpa porque cuando comenzamos a trabajar más con organizaciones empezó a tener otro sentido la banda y es cuando se vuelve un vehículo político ya pensado como tal donde el escenario es nuestro discurso, la manera de cambiar el discurso tradicional de lo político y ya nos pensamos más como feministas; particularmente con la campaña por la despenalización del aborto⁴⁹ estuvimos muy activas porque era un tema que nos interesaba un montón y nos metimos de lleno, también cuando la campaña de Sinaltrainal⁵⁰ de no consumo de coca-cola, o la objeción de conciencia. Actualmente estamos más encaminadas a cosas que nos interesan más políticamente a diferencia de ese primer momento en el que queríamos tocar para desahogarnos, ser, hacer y empezar a visibilizarnos, esa fue una primera etapa (Sandra Rojas, narrativa 6).

Cada una hemos hecho parte de diferentes procesos políticos, pero como banda hemos tenido una alianza con el movimiento de mujeres, participamos en el proceso de la despenalización del aborto, hemos hecho denuncias sobre las violencias contra las mujeres en el conflicto armado, hemos visibilizado en tarima muchas situaciones distintas de las mujeres, trabajamos mucho tiempo con excombatientes, hablamos de la participación política y cada una también tiene sus apuestas políticas.⁵¹

De estas experiencias y reflexiones sobre la relación entre artistas y movimiento feminista en el país surgen diversas inquietudes: ¿qué implica hacer parte del movimiento feminista, basta con nombrarse como tal o tener una producción artística feminista?, ¿si el movimiento feminista se manifiesta también a través del arte es porque hay un reconocimiento del agotamiento de las formas tradicionales de hacer política feminista y por ello, a través de diferentes expresiones artísticas, las demandas feministas pueden llegar a más gente y ser más comprensibles?, ¿si se promueven las artes en los repertorios de acción feminista es porque se reconoce su potencia política o siguen siendo vistas solo como innovación en las formas?, ¿el movimiento feminista no ve las propuestas de las artistas feministas como posibilidad de acción política, o solo las ve de manera utilitarista?, ¿por qué cuesta reconocer que la acción política del movimiento feminista tienen muchas expresiones?, ¿por qué las artes feministas son reconocidas hoy en día en el mundo del arte pero estas acciones que no se enmarcan en el activismo feminista tradicional cuesta reconocerlas como parte de las políticas del movimiento feminista?.

Veremos en adelante, a partir de las experiencias de las sujetas de esta investigación, como sus propuestas constituyen respuestas o alternativas a estas inquietudes, aportando así a la construcción de un lugar importante del arte en las políticas feministas en el país y en la configuración de la acción política del movimiento feminista desde el arte como práctica política.

⁴⁹ En 2005 diferentes organizaciones de mujeres y feministas se articularon en la campaña por la despenalización del aborto en Colombia con la cual se logró la sentencia C355 que despenaliza parcialmente el aborto en el país en tres casos. Ver más en: <http://www.despenalizaciondelaborto.org.co/>.

⁵⁰ Sindicato Nacional de Trabajadores del Sistema Agroalimentario.

⁵¹ Andrea Restrepo, (2015, febrero 27). *Polikarpa y sus viciosas. Entrevista y toque* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n8ggROOsP8k>

En respuesta también a la necesidad de dar visibilidad a las diferentes políticas feministas que existen en el movimiento feminista en el país, para superar la dicotomía autonomía-institucionalidad discutida en este capítulo.

CAPÍTULO 3. ARTE Y POLÍTICA

*Nuestro trabajo como artistas es detectar como funciona el sistema y desarticularlo.
Crear imágenes que reflejen lo que somos y delinee lo que queremos ser.*

Mónica Mayer

3.1 Estudios sociales del arte

En las ciencias sociales se han construido diferentes perspectivas teóricas sobre el arte. Entre ellas están las que se centran en el formalismo estético más cercano a la tradición de la historia del arte y los estudios sobre la estética; la mayoría de estudios de sociología del arte inscritos en esta línea general se centran en un área específica de la producción artística, como explica la inglesa Janet Wolff (1997) especialista en historia del arte y estudios visuales y culturales. Asimismo, otras perspectivas han puesto en el centro del análisis las obras y las vidas de los/las artistas en la búsqueda del reconocimiento del valor singular de una obra, lo simbólico en general para la sociedad del momento y el contexto en el que se produce; en una lectura que intenta superar el exceso del formalismo estético al conciliar las indagaciones sobre las obras con los procesos de recepción, renunciando a la ambición de alcanzar una lectura lineal de la relación compleja entre las obras y la sociedad.

Lo anterior muestra un cambio de enfoque de una sociología centrada en la valorización de las obras, y por tanto de su cualidad artística, a una sociología que se pregunta por cómo se construye socialmente dicho valor, retomando la importancia del contexto para solucionar el problema del valor estético y de la validación. Como propone el teórico y sociólogo del arte español Vicenç Furió (2000: 31) cuando afirma que ya “no es competencia de la sociología evaluar las obras de arte y sus cualidades estéticas, pero si los juicios de valor sobre el arte pueden estudiarse sociológicamente”.

Igualmente, a partir de las propuestas de la sociología del arte hemos podido comprender que la práctica artística es una práctica situada, mediada por códigos estéticos, instituciones y procesos que no solo son materiales sino sociales e ideológicos, además de analizar en todo ello el lugar que ocupa la/el artista como mediadora/or y facilitadora/or (Wolff, 1997). De esta manera, según la socióloga del arte francesa Nathalie Heinich (2003), los aportes de la sociología del arte se relacionan con la comprensión de los contextos, conectando los hechos artísticos con los fenómenos sociales, cómo funciona el aparato producción/distribución/consumo, los mecanismos sociales

internos y externos de los fenómenos artísticos, la interdependencia del juicio estético con otras dimensiones de la vida, como la política. Además de analizar los contextos artísticos en áreas geográficas específicas, relacionar con la historia y la educación lo que se ha considerado como sensibilidad estética, así como los cambios en las normas que rigen los estilos y la transformación de los públicos, dando un lugar a las receptoras y al estatus de las imágenes, y cuestionado la idea de “el” artista-genio reconociendo su dimensión objetiva y subjetiva.

Estos enfoques nos permiten comprender que el arte no está completamente aislado de la sociedad, a pesar de la insistencia por mantener al arte como un espacio autónomo que busca rescatar la especificidad de lo artístico desligándolo de toda dependencia de elementos extrartísticos para su valoración, y así reivindicar el arte como una esfera completamente diferenciada con una lógica autónoma que se separa del “mundo de la vida”. Igualmente, no se trata de que el arte funcione solamente para hablar de, o representar a la sociedad y sus valores, ya que lo que se busca es comprender la interdependencia, influencias y condicionamientos que existen entre el arte y la sociedad. De allí que la sociología del arte, como plantea la italiana especialista en sociología del arte y la comunicación Anna Lisa Tota (2000), a lo largo de sus desarrollos teóricos ha buscado comprender los procesos sociales que hacen posible el arte, las maneras como la sociedad produce arte, la definición social de una obra y en general el análisis del arte como una construcción social.

Para ello, como hemos visto, la sociología del arte se ha preguntado por las implicaciones de concebir el arte como un hecho social, los procesos que regulan la relación entre las artes y las sociedades y cómo interpretar dicha relación. Este intento por comprender el arte como un fenómeno social ha sido abordado desde la sociología del arte, según Nathalie Heinich (2003), sintetizado en tres tendencias principales que cruzan generaciones de intelectuales, orígenes geográficos, afiliaciones disciplinares y principios epistemológicos: la estética sociológica, la historia social del arte y la sociología de las encuestas; a su vez en este devenir se han propuesto diferentes formas de comprender la relación entre la sociedad, el entorno y el arte concibiéndola como complementaria: arte y sociedad, como relación recíproca: arte en sociedad, o como relación intrínseca: arte como sociedad.

En relación al enfoque arte y sociedad, éste se centra en las obras, de allí su denominación como estética sociológica (Heinich, 2003). Una de las críticas dirigidas a dicho enfoque tiene que ver con la ausencia de reconocimiento de la autonomía del arte, como señala el profesor portugués

Paulo F. Monteiro (1996) cuando critica la idea del arte encarnada como documento o espejo de la sociedad. Según el autor, al no entender la especificidad del mundo del arte se le niega la posibilidad que tiene de poder generar su propio sentido, por lo que va a ser definida desde elementos que le son externos, aproximándose a las obras como si fueran documentos testimoniales de las condiciones e ideas de una época, de la biografía de las/los artistas o de sus ideas, en la búsqueda de los supuestos contenidos de las obras. Esta “teoría del reflejo” es vista como problemática en su momento al dar más valor a los criterios sociológicos para hacer una lectura del valor estético, de allí que el autor sostenga que desde esta perspectiva el criterio de validación de la representatividad estética reside fuera de lo estético. Cuando se discute si el arte refleja la sociedad ya se presupone que se sitúa en un lugar fuera, como un espejo que refleja, como un cuerpo o un objeto, pero las artes no están delante de la sociedad están en la sociedad, son una parte de ella (Monteiro, 1996: 19).

Esta es una de las dificultades que enfrenta la sociología al entrar en los territorios del arte, puesto que ésta sostiene una lucha por mantener su supuesta autonomía y, aunque la sociología no cuenta con herramientas específicas para hacer lecturas y valoraciones estéticas ni es su objetivo, sí ha contribuido a comprender de mejor manera el arte al cuestionar justamente su autonomía. Para ello ha sido fundamental la lectura de la cultura como campo del sociólogo francés Pierre Bourdieu (1969) quien ha contribuido a comprender que tanto las obras como la relación que sus creadoras/es sostienen con ellas se encuentran afectadas por el sistema de relaciones en las cuales se realiza la creación y por la posición de la/el artista en la estructura del campo. Para el autor no es el arte la que cuenta con autonomía, sino que es el campo el que cuenta con una autonomía relativa que desde un punto de vista metodológico permite que sea tratado como como un sistema que se rige por sus propias leyes; es la integración a un campo que esta dotado de una autonomía relativa lo que permite la aparición de artistas autónomos que solo reconocen como restricciones las exigencias que constituyen su proyecto creador. Para Bourdieu, a medida que el campo cultural gana autonomía las/los artistas reafirman su pretensión de autonomía también, lo que posibilita la liberación de la intención creadora sobre la que se sustenta la afirmación de los teóricos del arte por el arte; es importante también recordar que el campo cultural como sistema autónomo o que pretende autonomía es:

el producto de un proceso histórico de autonomización y de diferenciación interna, es legitimar la autonomización metodológica que permite la investigación de la lógica específica de las relaciones que se establecen en el seno de este sistema y lo integran como tal; equivale también a disipar las ilusiones nacidas de la familiaridad, al poner al descubierto que, como producto de una historia, este sistema no puede dissociarse de las condiciones históricas y sociales de su integración y condenar por ello toda tentativa de considerar las proposiciones que se desprenden del estudio sincrónico de un estado del campo como verdades esenciales, transhistóricas y transculturales (Bourdieu, 1969: 17).

Por su parte, Nathalie Heinich también analiza como en el arte influyen causas extra artísticas que cuestionan tanto la idea de autonomía como la idealización que se ha hecho del arte, la autora denomina estos procesos como desautonomización y desidealización que evidencian que el arte no es puro ni desinteresado contrariamente a lo que plantea el modelo kantiano, en sus palabras:

desautonomización (el arte no pertenece a la estética) y desidealización (no es un valor absoluto) constituyen los dos momentos fundadores de la sociología del arte, adosados a una crítica más o menos explícita de la tradición estética, sinónimo de elitismo, de individualismo y de espiritualismo. Las causas externas invocadas por la sociología del arte pueden ser de varios órdenes. Elías refería la de orden propiamente “social” en el sentido en que estaba basada en las interacciones entre grupos: otros autores apelan a causas más materiales – económicas, técnicas – o más culturales – visiones del mundo, formas simbólicas pertenecientes a una sociedad (Heinich, 2003: 18).

Estos momentos fundadores de la sociología del arte de los que nos habla la autora y los diferentes aspectos externos que en adelante se tendrán en cuenta cuando se aborda el arte, nos permite pensarla fuera de los límites de la estética para comprender las relaciones con aspectos de orden social, económico, político, y así poder reflexionar sobre el arte más allá de las disciplinas que la han estudiado tradicionalmente y que han creado un mundo del arte aparentemente alejado de lo social, que limita no solo su estudio, sino su experiencia y disfrute, al crear un espacio elitista y erudito de difícil acceso.

Al ser ineludible la relación entre el arte y la sociedad interesa comprender qué es lo que media entre los dos campos, para evitar una lectura jerárquica y determinista. En este sentido Vicenç Furió (2000: 24) señala que más que lineales las relaciones entre hechos artísticos y sociales son indirectas y estructurales, por ello no se trata de ver como algo externo influye sobre una obra o en circunstancias artísticas específicas, aunque también sea posible, sino que tendríamos que pensar en un campo que esta organizado y en una red de relaciones.

Si lo que interesa entonces es superar lecturas unilaterales, lineales, deterministas, de causa-efecto o reduccionistas, será necesario no otorgar a las obras explicaciones verticales a partir de las circunstancias en que fueron creadas – sin desconocer su importancia –, así como evitar usar las

obras como justificación de análisis sociales prediseñados, es decir, buscar lo que configura la red de relaciones de las que habla el autor. En la misma línea el sociólogo de la cultura italiano Franco Crespi (1997: 76) afirma que las transformaciones históricas de la relación entre arte y sociedad muestran que el arte más que una realidad desprendida del contexto social es el resultado de relaciones complejas, de las que hacen parte elementos creativos, condicionamientos estructurales, así como factores individuales y colectivos. Por ello, el arte es tanto síntoma de la experiencia social como uno de los elementos que hacen parte del proceso de construcción de la realidad social.

En este caso el autor insiste tanto en aspectos estructurales como en subjetivos y colectivos, ello remite a la necesidad que la misma sociología del arte reconoció de articular en sus análisis no solo las cuestiones relacionadas con las/los artistas, la creación de las obras, sino también con los aspectos de su producción como sistema así como su recepción y consumo, lo que da paso a la perspectiva del arte en la sociedad. Nathalie Heinich (2003) relaciona este enfoque con la historia social del arte, principalmente dirigido hacia aspectos centrados en los contextos. En este caso se trata de interpretar el arte a partir de sus conexiones con otros aspectos de la realidad social, enfoque que se dirige a superar el estudio del arte y la sociedad de manera separada o buscando hacer paralelos ya que es en el conocimiento de las obras y su estrecha relación con el contexto en el que se producen donde se releva la dimensión social del hecho artístico. Por ello, este enfoque no se reduce al estudio de las obras y su evolución estilística ni tampoco a los factores externos exclusivamente, puesto que se trata de estudiar las influencias y condicionamientos mutuos, para proponer interpretaciones que fundamenten y expliquen la interdependencia entre el arte y la sociedad (Furió, 2000).

En esta línea de reflexión sobre como funciona el arte en la sociedad, se encuentra la propuesta de Pierre Bourdieu que va a ampliar la mirada en relación a lo que constituye el objeto de estudio de lo que el denomina como sociología de las obras culturales, proponiendo que:

el objeto propio de la sociología de las obras culturales no es ni el artista singular (ni tal o cual conjunto puramente estadístico de artistas singulares), ni la relación entre el artista (o, lo que es lo mismo, la escuela artística) y tal a cual grupo social concebido como causa eficiente y principio determinante de los contenidos y las formas de expresión, o como causa final de la producción artística, es decir, como demanda, pues la historia de los contenidos y las formas está directamente vinculada con la historia de los grupos dominantes y sus luchas por la dominación. Para mí, la sociología de las obras culturales debe tomar como objeto el conjunto de las relaciones (las objetivas y también las que se efectúan en forma de interacciones) entre el artista y los demás artistas, y, de manera más amplia, el conjunto de los agentes envueltos en la producción de la obra o, al menos, en la del valor social de la obra (los críticos, directores de galerías, mecenas, etcétera) (Bourdieu, 1990b: 160).

Así la sociología del arte va complejizando y ampliando las formas como puede ser abordado el arte haciendo evidente las relaciones que la van a influenciar, así como las puede influenciar. De de allí que la propuesta de comprender el arte como sociedad y entorno (Heinich, 2003: 34,43), se aproxima a estos campos no como dos polos complementarios simplemente, sino como sistema de relaciones entre personas, instituciones, objetos, palabras, que organizan los movimientos que se dan entre las diferentes dimensiones del universo artístico. Este enfoque concibe el arte como una forma de actividad social con rasgos particulares, donde ya no es posible imaginar el arte constituido fuera de la sociedad, ni dentro de ella, ya que tanto arte como sociedad se constituyen al mismo tiempo. El arte será, entre otras cosas, una forma de actividad social que posee características propias.

Para Bourdieu (1969), se trata de comprender como a medida que los campos de la actividad humana se fueron diferenciando, entre ellos el intelectual y cultural, se fueron independizando construyendo un tipo particular de legitimidad en oposición a las instancias – económicas, políticas, religiosas – que pretendían definirlo o controlarlo en nombre de un poder o una instancia de legitimidad exterior. Esta liberación que fue principalmente económica y social, también fue posible en la medida en que aparecieron instancias específicas y propias de selección y consagración artística. Así el campo cultural se fue integrado como sistema cada vez más complejo e independiente de influencias externas, en adelante mediatizadas por la estructura del campo cuyas relaciones son dominadas por una lógica específica que, como explica el autor, es la de la legitimidad cultural.

Por ello, es posible concebir el arte como un aspecto significativo en la vida colectiva, un espacio que aunque en relación con la sociedad guarda su independencia, ello permite ver el arte en su capacidad para contribuir con sus propios medios no solo a sus dinámicas de transformación sino a las de la sociedad. De allí que sea factible su estudio a partir de lo que Heinich denomina como la sociología de los cuestionarios que centra la reflexión sobre el arte en lo que produce, sus efectos, lo que se conjuga para la creación, los poderes que intervienen, etc., como cualquier otro elemento de la sociedad, así se remplazan “las grades querellas metafísicas (el arte o lo social, el valor intrínseco de las obras o la relatividad de los gustos) por el estudio concreto de las situaciones” (Heinich, 2003: 42).

En este devenir del pensamiento social con respecto al arte, se hace visible la influencia que sobre la disciplina – sociología – ha ejercido el objeto de estudio – arte –, que justamente por su especificidad se puede confundir como otras disciplinas que también lo analizan, como la historia del arte y los estudios sobre la estética. Sin embargo, siguiendo a Nathalie Heinich (2003), el análisis sociológico se dirige más que a la historia del arte a la historia cultural del arte a partir de su contexto para comprender sus funciones sociales, las implicaciones de las artes aplicadas, las formas de construir las representaciones de las y los artistas, el imaginario colectivo construido a propósito del arte, la interpretación que se hace de las imágenes y su relación con la cultura particularmente visible en las formas simbólicas de una sociedad. En síntesis, la teoría social del arte se ha ido construyendo a partir del estudio de los procesos que operan para que algo sea reconocido como arte, con el fin de comprender cómo prácticas creativas llegan a ser consideradas artes, con sus variaciones en el tiempo y en el espacio convirtiéndose en manifestaciones de las expresiones artísticas institucionalizadas.

Así, la tarea que la sociología del arte se ha propuesto es la de registrar el sistema de representaciones y acciones que hace que algo sea considerado arte de manera distintiva. En este sentido, quien decide si el arte es o no singular no es la/el socióloga/o, ya que su tarea es principalmente registrar las condiciones en la que se produce esta calificación y sus consecuencias sobre la producción artística, la mediación y la recepción (Heinich, 2003:55). Igualmente, en la necesidad identificada de una definición rigurosa del objeto de la sociología del arte que de relevancia a la especificidad de la mirada sociológica, se insiste en analizar el arte como una actividad que tiene efectos sociales, con el fin de producir un conocimiento de un campo social específico de interacciones en dimensiones distintas que implican: individuos, obras, instituciones, políticas culturales, fuerzas económicas, representaciones ideológicas, sistemas de valores, mitos, etc. (Péquignot, 1993, *apud* Facuse, 2010).

Teniendo en cuenta todos estos aspectos y su interrelaciones, nos encontramos frente a un enfoque que se dirige principalmente a estudiar los procesos sociales que hacen posible el arte, considerando otras dimensiones que son las que nos permiten comprender cuándo, dónde, de quién y cómo es el arte, puesto que se reconoce el papel de la sociedad en la definición del arte y no solo su influencia en las obras. En este sentido Vicenç Furió (2000:75) sostiene que el concepto de arte es una atribución de valor condicionada socialmente. La influencia de la sociedad en el arte no solo

esta relacionada con las características de las obras, sino también en el hecho de considerar previamente como arte ciertos actos o productos. Existen por tanto discursos legitimadores del arte, es decir, su creación no solo depende de las y los artistas y de todas las personas y situaciones que hacen posible una obra de arte, sino también de los discursos que la definen, la critican, la teorizan, para llegar finalmente a crearla a partir de su definición social.

Además de la comprensión de la definición social del arte, para el análisis desarrollado en este trabajo me interesa la perspectiva que presenta Anna Lisa Tota (2000) de la sociología del arte que más que estar interesada en la obra de arte en sí se interesa por el uso simbólico social del arte, entendida como producción colectiva y no como un producto aislado de la o el artista, así como las perspectivas que proponen reflexionar sobre las maneras como las producciones artísticas pueden influenciar la vida cotidiana, la memoria, la posición frente al mundo, etc. Esta perspectiva permite comprender no solo cómo la sociedad construye arte – teniendo en cuenta la influencia de los contextos en la producción y consumo de productos artísticos –, sino también cómo el arte construye sociedad como manera simbólica que produce significados, como hacedora de sentidos. Siguiendo a la autora, en esta mirada sobre el arte el denominado valor artístico de una obra supera el plano semántico, ya que lo artístico de los objetos se definiría además por su pertenencia a un sistema de acciones y relaciones.

Se trata por tanto de comprender las posibilidades políticas de las estrategias artísticas más que la caracterización formal de alguna propuesta artística específica o de alguna obra en particular, con el fin de ampliar la relación entre arte, política, lo social y la vida misma que implica ir más allá de la idea de las posibilidades de transformación como una potencia inherente a las cualidades formales de una obra de arte y de la centralidad en la cualidad estética. Para comprender estas posibilidades políticas analizaré a continuación algunas miradas sobre la relación entre el arte y la política.

3.2 Miradas sobre la relación entre el arte y la política

3.2.1 La política en el arte

La sociología del arte ha abordado la relación de ésta con la política debatiendo sobre el tipo de arte más apropiado para la movilización y la efectividad política, así como sobre la naturaleza potencial y radical de las artes, la capacidad transformadora en circunstancias específicas, el rol de las prácticas y las políticas culturales en los cambios políticos y sociales, además de la confirmación del poder que tienen las artes debido a la importancia de la censura. Este análisis ha permitido afirmar que la potencia radical que puede tener el arte esta históricamente determinada y no hay contradicción entre la idea de que el arte esta social e ideológicamente construido y la posibilidad de intervención artística y cultural en la política (Wolff, 1997).

Igualmente, desde las reflexiones sobre el arte y su historia la relación con la política ha sido abordada intentando comprender lo que ha implicado para la realización, configuración y función de muchas obras de arte las ideas políticas, en general la influencia del Estado, los gobiernos y las políticas culturales en determinados tiempos y contextos. Así se ha intentado comprender como se ha llegado tanto a favorecer como reprimir la producción artística, como herramienta de control, ostentación de poder, material de propaganda, en general el uso del arte como instrumento ideológico.

En estos análisis lo que sobresale es que el arte y la política han tenido diferentes conexiones a lo largo de la historia, expresadas de diversas maneras por lo que no se pueden establecer equivalencias lineales entre artistas, artes e ideas políticas. Siguiendo los planteamientos de Furió (2000), se ha intentado comprender esta relación teniendo en cuenta que el arte y la política son realidades distintas y que su posible conexión no se reduce a una mezcla de lenguajes; ha prevalecido también la idea de que no se debe enlazar el arte con la política. Sin embargo, para el autor, el intento de separar la/el artista y el arte de la política tiene que ver con posiciones teóricas que son formalistas o con posiciones políticas que son reaccionarias, prejuicios que contribuyen a mantener supersticiones políticas y sociales, es decir, hay un interés – que es político – por desligar el arte de la política.

El hecho que se reconozcan como espacios diferentes no significa que no se puedan construir relaciones puesto que no existen per ser o no son necesariamente las mismas. Sobre lo que implica para la práctica artística la relación con la política, Ana María Villate artista feminista sujeta de esta investigación, afirma que al ser el arte y la política diferentes campos de saber se comprende que

si bien la práctica artística puede ser política no necesariamente cuando se habla de arte se habla de política o no necesariamente cuando se habla de política se habla de arte, sino que desde el arte se puede abordar un hacer político y desde la política un hacer artístico (Ana María Villate, narrativa 1).

Por tanto, no hay una sola forma de comprender la relación entre el arte y la política que sea unívoca o unidireccional sino que se construye a partir de intenciones explícitas. Para la francesa Nelly Richard (2009) teórica de la cultura residente en Chile, la relación habitual entre arte y política establece una exterioridad donde el arte es una parte de la esfera cultural y la política se piensa como una totalidad histórica y social con la cual el arte puede tanto dialogar como entrar en conflicto. Bajo esta concepción lo que se busca es una correspondencia entre forma artística y contenido social concibiendo éste como un antecedente ya dispuesto para ser tematizado, así la política cumpliría el papel de predefinir los contenidos de una obra. El enfoque imperante por tanto es la comprensión de la política como el contenido y el arte como la forma, es decir, el arte subsumido a la política concebido como herramienta o medio con el cual expresar un contenido político. Este punto de vista lo podemos observar en la sociología del arte desarrollada entre los años 70 y 80 que – desde un enfoque marxista – comprendía la relación entre arte y política en el siguiente sentido:

La obra debía ser reflejo de la sociedad, un vehículo del mensaje del artista que explicita su compromiso social a través del arte concebido como un instrumento de agitación cultural que debe serle funcional a la militancia política [...] Para la retórica del arte comprometido, la ideología – contenido y representación – precede a la obra como el dato que ésta debe ilustrar: poner en imágenes [...]. Explicitud referencial y eficacia pedagógica son los criterios del didactismo revolucionario que le permitirá al artista sacudir la conciencia crítica de la sociedad, empujando el arte y la realidad hacia una utopía de cambio social pre-formulada desde la política (Richard, 2009).

Esta particular relación entre arte y política podía ser posible si el o la artista era una o un activista que se comprometía con la comunicación de un mensaje político; sin embargo, las mudanzas políticas que han tenido lugar desde entonces han diversificado los discursos políticos y la representación de lo social, deconstruyendo las propuestas de alternativas políticas consideradas universales. Por tanto, nos enfrentamos en la actualidad a una “disolución de la tradición de arte

político articulado entorno al concepto marxista de clase y su sustitución por un movimiento artístico de resistencia pluriforme que cuestiona desde su interior los mecanismos de exclusión y homogeneización del capitalismo global” (Blanco *et al.*, 2001: 12), por lo que ya no son posibles discursos homogenizadores que sean lo central y único en una propuesta artística abriéndose así las posibilidades de otros sentidos del arte político.

3.2.2 Estetización de la política

Este tipo de arte político donde prima la relación instrumental de forma y contenido es reconocido también como el proceso de estetización de la política, es decir, el uso con fines ideológicos de expresiones artísticas como medio para promulgar un mensaje político. El más difundido fue el denominado arte de propaganda que implicó el usufructo de dichas expresiones en determinados momentos de estrategia política, también como expresión de problemas y demandas sociales articuladas a un partido político con reivindicaciones de clase concretas. Para el filósofo colombiano Diego Paredes (2009) la estetización también puede ser comprendida como el traslado al ámbito de la política del criterio de total autonomía del arte, es decir, la idea que conocemos del arte por el arte que no contempla consideraciones extraestéticas, un arte autoreferencial y autónomo preocupado solo por sí mismo dejando fuera aspectos históricos, éticos, sociales, económicos.

De allí que incluso en las formas como se estudia formalmente el arte se identifiquen claramente estas dos posiciones: la del arte por el arte y el arte político. Al respecto Diana Molina artista feminista sujeta de esta investigación, menciona en su narrativa que estas perspectivas sobre el arte también son evidentes en la forma como es aprendido y enseñado el arte en Colombia. Además, se posiciona críticamente frente a la manera restringida como en estas tradiciones se concibe la política:

En las tradiciones artísticas unos optan por la idea del arte por el arte y la creación pura en medio de la nada así como hay otros que se alinean con intereses políticos y compromisos con lo social; toda una generación asume esta posición pero son todos señores; nosotros en el arte colombiano somos herederos de ambas vertientes de esa tradición: hay quienes optaron por el arte por el arte y se dedicaron a los aspectos estrictamente formales en medio de un circuito aparentemente neutro que no tiene nada que ver con la sociedad ni con la política; pero también hay una escena en la que hay muchos artistas interesados en la política; sin embargo es un imaginario de la política en el que no cabe la subjetividad, lo racial, lo que hoy consideramos como diferencia, ni lo sexual, ni lo personal; a pesar de tener gestos políticos muy contestatarios la concepción misma de la política en los 60, 70, 80 en Colombia no incluye el feminismo, el género, la raza, esas comprensiones se derivan de la constitución del 1991 lo que es muy tardío en el país (Diana Molina, narrativa 2).

En su reflexión sobre la relación entre arte y política, las sujetas de esta investigación desde su mirada crítica y su experiencia sobre cómo se produce arte y se hace política, cuestionaron también la idea del arte por el arte:

La relación arte y política es intrínseca, todo arte es político, lo que acontece con la noción del arte por el arte es que esta del lado del opresor y están de acuerdo con como están las cosas, algunos están conformes con el sistema y no les interesa cuestionar nada (Ana María Villate, narrativa 1).

El arte nunca es solo forma, no hay arte sin contenido, el medio es el mensaje (Diana Molina, narrativa 2).

No existe esta idea del arte por el arte, las acciones artísticas pueden ser una forma entre muchas otras para hacer política, las formas que se elijan en sí tienen un sentido político, que la derecha y la izquierda utilicen el arte para expresar ideas muestra como esas formas no son como recipientes o cosas que per se sean apolíticas, en la medida en que cobran vida tienen ese contenido (María Catalina Gómez, narrativa 3).

En estas narrativas vemos como es rebatida la noción del arte solo como forma supuestamente apolítica, proponiendo que el arte es una manera también como otras de hacer política. En el caso de la colectiva Fémimas Festivas ha sido elegida como la expresión pertinente de sus apuestas por el potencial comunicativo que tiene:

no se puede separar tampoco el arte de la política, ni la forma del contenido, la izquierda, la derecha, – los veganos, el peronismo, las uniones democráticas, los progresistas –, todos se valen de hacer arte porque es una forma de comunicarse con los demás, el poder en su hegemonía elige como expresarse y de la mejor manera, lo que hace es politizar la práctica, pero la práctica es política en sí porque comunica y permite hacer debate (Lina Gaitán, narrativa 3).

Estas reflexiones ratifican que analizar la relación entre arte y política no se restringe solamente a ver la apropiación de una expresión artística o la dimensión estética en una protesta, ya que en este caso la politización del arte, su potencia política, se reduciría como hemos visto a una estetización de la política (Delgado, 2013). La relación entre política y arte no se limita a ese vínculo utilitarista, más aún si tenemos en cuenta las transformaciones que implica ampliar la noción de estética para recordarnos una vez más que el arte no es completamente autónomo, aunque exista un campo que lo pretende delimitar. En este sentido Lina Gaitán afirma que:

el arte tiene una institución disciplinada que exige ciertas cosas porque hace parte del discurso civilizatorio y en eso entiendo lo de estetizar la política: como que hacemos que se vea más lindo todo porque hacemos un performance o bailamos (Lina Gaitán, narrativa 3).

Se trata de comprender el arte también como institución cuyo reconocimiento va a ser usufructuado cuando las expresiones artísticas no se suceden como prácticas políticas sino que se reducen a un asunto de forma para embellecer, como plantea Lina Gaitán. Para autores como el teórico del arte alemán Boris Groys (2014), aunque la estetización de la política es considerada una

manera de sustituir el contenido por la apariencia, los problemas por la superficialidad de la imagen identificada con la seducción y la celebración; los asuntos que se abordan y los cuestionamientos que se hacen cambian pero la imagen permanece, de allí que “cada acto de estetización es siempre una crítica al objeto estetizado, sencillamente porque este acto llama la atención sobre la necesidad que tiene el objeto de un suplemento para así aparecer mejor de lo que es” (Groys, 2014: 40-41).

Esta mirada muestra lo compleja que es la relación entre el arte y la política que como hemos visto no se reduce a un vínculo unidireccional sino que trae transformaciones y críticas en cada uno de estos campos cuya conexión permite que sean repensados. Lo que dicha relación implica ha hecho visibles las transformaciones que trae al arte el hecho de potenciar su sentido político y las diferentes maneras como esto es logrado y por su parte los cambios que se generan en la política que no se reduce a un asunto solo de forma, en el sentido que lo menciona también Juliana Alvarado de la Tremenda Revoltosa:

el arte siempre tiene que estar politizado, si no lo está se generarán estéticas muy lindas pero sino esta politizado no va a tener un mensaje contundente, no va a tener un mensaje radical, no creo que deba existir una relación entre el arte y la política sino que debe ser el arte politizado, el que habla, el que denuncia, el que resiste, que lucha todos los días (Entrevista a Juliana Alvarado 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 17 agosto).

Se trata de repensar la premisa de que todo arte es político ya sea de manera intencional, explícita o no, puesto que como afirma el filósofo e investigador en estética y teoría del arte español Jordi Claramonte:

las prácticas artísticas pueden tener, y así ha sido a menudo, efectos políticos: ya sea porque introducen temáticas o referentes polémicos, ya sea porque eluden los campos temáticos o formales que los poderes políticos pudieran haber determinado como los únicos válidos para el arte (Claramonte, 2010: 29).

Para la filósofa y politóloga Belga Chantal Mouffe (2007) el arte y la política no se pueden separar, porque existe una dimensión estética en la política, así como existe una dimensión política en el arte. Considerar lo político en el arte no sería entonces una discusión entre si se trata solo de un asunto de tema o de forma, sino que implica una politización concreta de prácticas artísticas (Brea, 1998), así como una redistribución de lo sensible (Rancière, 2005). Lo que conlleva una politización del arte⁵² con objetivos políticos claros y no solo para adornar una acción, sino también hacer parte de la política las herramientas del arte que parecen pertenecer exclusivamente a un mundo cerrado para cambiar así las formas de activismo y hacerlas más potentes.

52 Esta mirada sobre la politización del arte fue planteada por Mónica Erazo en la sesión tres de trabajo con Ana María Villate.

3.2.3 Arte político

Por otro lado encontramos las reflexiones sobre la función crítica del arte, las posibilidades de comprender su carácter revolucionario y su poder para liberar de los preconceitos y representaciones arraigadas en las situaciones históricas y abrir así una nueva percepción del mundo (Monteiro, 1996); teniendo en cuenta que las conexiones entre arte y política hoy en día están menos ligadas con posiciones partidarias y más por el reclamo de visibilidad política y reconocimiento sociocultural (Barbero, 2010), relacionado con lo que en su momento Nelly Richard identificó, en el contexto chileno, como una reformulación del

nexo entre “arte” y “política” fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos (Richard, 2009).

Sin embargo, hoy en día también se problematiza la idea utilitarista de la politización del arte que ha llevado a convertir el arte político en un movimiento artístico como otros, en palabras de Boris Groys:

Hoy, se le pide al artista que aborde temas de interés público. En la actualidad, el público democrático quiere encontrar en el arte las representaciones de asuntos, temas, controversias políticas y aspiraciones sociales que activan su vida cotidiana. Con frecuencia, se considera a la politización del arte como un antídoto contra una actitud puramente estética que supuestamente le pide al arte que sea simplemente bello. Pero, de hecho, esta politización del arte puede ser fácilmente combinada con su estetización, en la medida en que se las considere desde la perspectiva del espectador, del consumidor [...] Si, como ocurre generalmente, se concibe la politización del arte como un hacer que ciertas actitudes políticas resulten atractivas (o repulsivas) para el público, la politización del arte se vuelve algo totalmente supeditado a la actitud estética. Y finalmente, la aspiración es formatear ciertos contenidos políticos en una forma atractiva estéticamente (Groys, 2014: 10-12).

Así, como plantea el autor, aunque se acepte e incluso se pida que el arte sea político, se sigue reduciendo la política a un asunto de contenido que las formas artísticas deben explicitar, incluso logra desarticularse de tal manera que la forma puede perder su relevancia y ser descartada para funcionar como propaganda política; de esta manera se continúa usando la política “como material para hacer arte y no el arte como pretexto para hacer política” (Ospina, 2014: 168). Otra inquietud que también va en este sentido de lo que es hoy el arte político, es la planteada por la especialista en arte contemporáneo y en cultura visual Yayo Aznar y la investigadora, curadora y artista especialista en colonialidad y arte y política en América Latina María Iñigo (2007) cuando afirman que, sin quitar el valor que puede tener tanto fuera como dentro de los espacios tradicionales del mundo del arte, el arte político

puede correr el peligro de ser un sujeto excesivamente familiar para el capital, con códigos perfectamente asumidos y, por lo tanto, desactivados; puede ser, en fin, un sujeto demasiado cercano que, en el fondo, como diría Martha Rosler, hace exactamente lo que se espera de él (Aznar e Iñigo 2007: 66).

En este sentido Ana María Villate aporta desde su experiencia como artista feminista y docente en el área de las artes plásticas, una mirada crítica sobre el denominado arte político y nos presenta una reflexión sobre por qué le interesa que su producción artística sea política:

Toda mi producción es política porque me interesa mostrar una lectura crítica de un problema determinado, aunque no necesariamente todo lo hago desde el feminismo. Lo estético es muy importante también pero no vacío, por eso lo que hago tiene un contenido político de izquierda, es ese el tipo de producción que me interesa desde la plataforma que es el arte donde caben diversas preocupaciones; porque también hay obras que no se interesan por el contexto o tienen otras preocupaciones más enfocadas en lo sensitivo, en lógicas solo estéticas. Además lo político ha servido para muchas intervenciones generando incluso lugares comunes, así como hay otras tendencias que también se interesan por la denuncia pero hiper-estetizada, logran mover sensibilidades pero fácilmente son cooptadas, porque el arte sirve para lavar conciencias sobre todo cuando el mercado está funcionado bien como ahora; estas obras son potentes en la medida que logran sensibilizarte frente a un problema específico pero pierden sentido cuando, por ejemplo, hacen parte de colecciones privadas (Ana María Villate, narrativa 1).

Ana María recoge en su reflexión diferentes aspectos que entran en juego cuando hablamos de arte político: importancia de no vaciar de contenido una propuesta estética, el arte como plataforma para comunicar preocupaciones políticas, relevancia del contexto, centralidad en lo estético y la cooptación de las propuestas que hace que pierdan su sentido.

Yete Trejos, de la batucada La Tremenda Revoltosa, analiza desde su experiencia como activista el arte político de la siguiente manera:

Creo que en con el arte político y el arte para hacer política hay que tener cuidado. No por el hecho de estar politizando cada espacio, porque es fundamental, sino para no caer en la instrumentalización del arte mismo [...] creo que el arte que esta dispuesto a hacer política en sí mismo, es arte politizado porque ya esta consciente de su accionar, no quisiera caer en la instrumentalización del arte mismo” (Entrevista a Yete Trejos 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 4 agosto).

Un aspecto importante será entonces la posición de la/el artista. Al respecto Ana María Villate también analiza críticamente lo que se considera como un/una artista político/ca que va mucho mas allá de lo políticamente correcto:

En relación a los artistas muchos se asumen como artistas políticos porque hay una cuestión discursiva sobre la importancia de la política en el arte, pero finalmente no todo lo que se suscribe en esta línea transgrede porque lo importante sería transgredir tanto el arte como la política. Como artistas trabajamos en una especie de límite que es un lugar seguro y eso permite autoenunciarse como artista político sin haber pensado necesariamente la política. Muchos artistas creen que su postura es política porque los críticos que analizan sus obras lo dicen, pero si le preguntas por su posición frente a la situación del país, por ejemplo, la respuesta es “no, es que yo trabajo otro tipo de política” (Ana María Villate, narrativa 1).

De allí que sea hoy tan difundida la idea de el o la artista política que, como afirma Ana María, termina reducido a una cuestión discursiva así como es fácilmente cooptada por el mercado del arte en un momento donde los temas considerados políticos ya no son intocables, perdiendo su capacidad transgresora, ya que al mercado le interesa que existan obras con contenidos políticos y polémicos. Además, como señala el crítico de arte, investigador, curador y artista colombiano Lucas Ospina (2014: 173), aunque muchos artistas asignen a sus propuestas artísticas labores de denuncia, condena, comunicación o memoria, parecen desconocer que para que una obra sea política no basta con otorgarle esa categoría, ya que es necesario que la obra adquiriera antes una dimensión política, que no se logra solo con buenas intenciones plásticas.

Así los denominados artistas políticos se convierten en representantes de una posición que se vuelve hegemónica reproduciendo prácticas de un arte que se supone políticamente sensible, pero que es controvertible en la práctica; al respecto Ana María Villate refiere:

“la posición del artista frente a”, una pregunta que se nos hacía sobre todo cuando presentábamos nuestros trabajos, como si “el artista” fuera/fuéramos una entidad homogénea. Lo que hoy pienso al respecto es que la posición del artista frente a lo que sea finalmente es la postura política de ese individuo que en relación a un determinado problema se lo pregunta y lo plasma en su obra, por eso no es posible considerar que existe “la posición del artista” como si fuera uno solo. También en esta relación con la política esta la idea del artista sensible que trabaja en la comunidad – particularmente de sectores empobrecidos – pero no con la comunidad, hoy en día este tipo de trabajos le da estatus a las propuestas artísticas. Pero lo que acontece es que el artista no está en la disposición de aprender de y con la comunidad porque piensa que lo que debe hacer es llegar al territorio decirle a la gente lo que debe hacer, cómo hacerlo e irse; lo contrario sería poder construir relaciones horizontales reales entre artistas y comunidades (Ana María Villate, narrativa 1).

La posición política entonces tiene una importancia central en el arte pero, como propone Ana María, no de manera abstracta u homogénea sino en formas concretas de trabajo que no se limitan a una sensibilidad; por ello el arte político va más allá de un tema, un espacio, un discurso, como plantea el especialista en estudios culturales y visuales colombiano Rubén Darío Yepes (2012) en el análisis que hace sobre la política del arte en el caso colombiano al señalar cuando el arte es político y cuando no:

el arte no es político sencillamente porque aborde temas políticos: estos pueden aparecer claramente referenciados o ilustrados, y sin embargo, estar en completa consonancia con el régimen policial. Tales obras tienen, incluso, el destino perverso de adornar paredes privadas en aras del placer de sus dueños [...] el arte no es político por ocupar o remitir a un discurso político. Esto es, el arte no es político por ilustrar o –convertir en imagen – una ideología política, esté esta a favor o en contra del Estado. [...] el arte no es político por emerger en espacios “exteriores” a o “independientes” de la galería o el museo. No se extienden las formas y posibilidades de participación en la comunidad solo con sacar el arte de estos espacios (Yepes, 2012: 21-22).

Con todas estas consideraciones termina siendo una paradoja la pertinencia actual de la politización del arte y en lo que ha terminado reducido el arte político, considero que la salida se

hace posible cuando existe un arte políticamente comprometido que enfrente las diversas opresiones y poderes y así lograr resignificar la relación entre arte y política en términos de politizar las prácticas artísticas de manera no instrumental y también de concebir el arte como una forma de hacer política. En palabras del teórico del arte contemporáneo español José Luis Brea de lo que se trata es de:

reemplazar y sustituir una conceptualización abstracta, universalizante y vacía del arte como fantasmagoría política – esa que consiste la clásica afirmación de que «todo arte es político» – por una batería efectiva de estrategias de politización concreta de las prácticas culturales y comunicativas que identificamos como artísticas. Se trataría y se trata, entonces, de abandonar los esquemas metafísicos de una supuesta Grandpolitik del arte y reemplazarlos por el despliegue concreto, diversificado y plural de una multiplicidad de políticas irreductible a la modelización globalizadora de un programa único – o unificado (Brea, 1998: 8-9).

En este camino tenemos las experiencias de los vínculos que se ha construido entre las artes, los activismos y compromisos políticos explícitos, como veremos a continuación en el análisis del arte activista.

3.2.4 Arte activista

La propuesta y llamado a la acción que hace Brea para concretar lo político en el arte se manifiesta en las propuestas del arte activista en la medida en que una de sus características, según Yayo Aznar y María Iñigo (2007), es moverse en “un territorio intermedio entre el activismo político y social, la organización comunitaria y el arte” espacios que se han “contaminado mutuamente” y han estrechado sus relaciones con la creación de imágenes, la autorepresentación y diferentes actividades que son pensadas y construidas para ser legibles y efectivas, por ello el arte activista se sitúa también fuera de las fronteras del mundo del arte, obligando a que sean replanteadas. Asimismo, las autoras afirman que el arte activista tiene un carácter radical y urgente, donde más que el objeto o el producto, interesa el proceso ya que a través de él cobra sentido dándole un lugar importante también a la recepción; otras características que mencionan son la contextualización en situaciones concretas – locales, nacionales, globales – y el hecho de ser un arte público y colectivo. En el caso de las propuestas de arte activista, la teórica de arte contemporáneo española Paloma Blanco, afirma que nos encontramos frente a prácticas artísticas

directamente relacionadas con una consideración del arte como elemento fundador de una *esfera pública de oposición, con una visión activista de la cultura* [...] De este modo podríamos hablar de una *historia alternativa del arte crítico* en la que estarían incluidas aquellas prácticas que tradicionalmente, al menos en el

momento de su gestación, fueron situadas en los márgenes del discurso establecido por su vinculación con una visión crítica de la relación entre la cultura institucionalizada y la democracia participativa, prácticas que buscaron enmarcar y fomentar la discusión y el debate desde contextos sociales y políticos, explorando conceptos como “lo público” y el espacio en una intención claramente política (Blanco, 2001: 40, cursivas en el original).

Siguiendo a la autora, las experiencias artísticas que tienen como elemento central la relación con la política, van a ser fundamentales para la consolidación del denominado arte crítico, por ello van a entrar en el campo de la cultura proponiendo una reorientación de sus parámetros como necesidad política que no se restringe a los espacios privados de la cultura, sino que va a enfrentar también los mecanismos de poder de otras esferas de la vida como la económica y por supuesto la política tradicional. Asimismo, Paloma Blanco afirma que estos procesos y propuestas devienen también en formas culturales que podemos distinguir como “híbridas” entre el mundo del arte, el del activismo político y el de la organización comunitaria. Por su parte, el antropólogo español Manuel Delgado (2013), propone que la combinación de estos espacios se concreta en las propuestas del arte activista cuyos mensajes:

formales y visuales aspiran a que se reconozcan en su ejecución los diferenciales que les distinguen tanto del arte público en general como de la agitación artística convencional, especialmente por lo que hace a una vocación mucho mayor de interacción con los marcos en que se despliegan y en el propósito de que los estímulos sensitivos, emocionales o ideológicos procurados por el acto artístico sean, en un sentido literal, desencadenantes, es decir propicien un despertar no sólo de la consciencia, sino también de los cuerpos a la acción política (Delgado, 2013: 69).

En este sentido, las razones, motivaciones, lo que les genera y generan con las acciones políticas artísticas es descrito en las narrativas en este sentido de movilizar los cuerpos e incitar las emociones y el lugar que el arte tiene en ello, como vemos en las experiencias de la batucada que describen Jennyfer Vanegas, Juliana Alvarado, Catalina Mosquera, Yete Trejos y Mayra Romero:

La relación del arte con la política es todo, porque finalmente el arte es lo que te mueve, es la materialización de tus sueños y de tus sentimientos, el cuerpo mediante el arte saca todo lo que piensas, todo lo que sueñas (Entrevista a Jennyfer Vanegas 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 17 agosto).

No es lo mismo escribir que salir a la calle, escuchar los tambores, además porque los tambores tienen la capacidad de llamar a mucha gente, ahí es donde empieza a articular el mensaje y donde la gente empieza a entender las acciones incluso a confrontarse directamente; pero también se genera este accionar político por medio del arte donde todo mi cuerpo, que también es mi forma de accionar más allá de la palabra o la escritura, está tocando y generando cierto mensaje para que la gente lo oiga (Entrevista a Juliana Alvarado 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 17 agosto).

Otra vez vuelve a sonar el tambor y vuelve a comunicar, estamos presentes, estamos en desacuerdo, de exigencia, de reivindicación de una manera digna con los cuerpos en la calle: presentes, activos, mirando a la gente, eso es muy bello (Entrevista a Catalina Mosquera 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 24 septiembre).

Pensar qué mensajes llegan y podemos hacer llegar y que mejor que hacerlo desde el cuerpo mismo, que las manos, los brazos, los ojos expresen (Entrevista a Yete Trejos 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 4 agosto).

Aunque seamos una apuesta colectiva para mi es clave que todo pase por la experiencia propia y por el cuerpo sino no tendría sentido construir colectivamente porque sería algo que no sentirías (Mayra Romero, narrativa 4).

En estas experiencias que nos narran las activistas de la Tremenda Revoltosa vemos que la apuesta por hacer política feminista con los tambores las afecta de una manera positiva por la relación que este tipo de activismo tiene con la energía que imprime la música y el movimiento; así como la importancia que adquieren los cuerpos no solo como medio de expresión de los mensajes políticos sino como encarnación de lo que ellas apuestan por poner en el espacio público. De esta manera potencian políticamente otras formas de expresarse que van más allá de la palabra, que ha sido central en la política tradicional, para hacerlo desde el movimiento, la emoción, la comunicación con el tambor y con sus cuerpos parlantes.

Asimismo, el arte activista envuelve el posicionamiento crítico, la interacción con espacios sociales y las particularidades de los lugares en lo que se puede considerar como un compromiso con la realidad que con acciones y actividades proponen puntos de vista alternativos. Quienes suscriben estas prácticas – artistas, colectivos – con sus obras y proyectos interpelan las prácticas artísticas y también la producción de conocimiento en relación con el contexto social y político con los que buscan dialogar y no solo intervenir, por ello se pueden identificar como plataformas de una práctica cultural que aprovecha la capacidad política del arte para convertir las prácticas artísticas en instrumentos de transformación social (Delgado, 2013). Se trata entonces de ese arte activista que en su momento definió la curadora, activista y escritora estadounidense Nina Felshin (2001) con el cual se busca propiciar un cambio social, que se expresa de diversas maneras en la búsqueda de materializar la concepción del arte como forma de activismo político. A manera de síntesis la autora nos presenta lo que podrían ser las características del arte activista de la siguiente manera:

El arte activista es en primer lugar **procesual** tanto en sus formas como en sus métodos, en el sentido de que en lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través de su proceso de realización y recepción. En segundo lugar se caracteriza por tener lugar normalmente en **emplazamientos públicos** y no desarrollarse dentro del contexto de los ámbitos de exhibición habituales del mundo del arte. En tercer lugar, como práctica a menudo toma forma de **intervención temporal**, *performances* o actividades basadas en la *performance*, acontecimientos en los medios de comunicación, exposiciones e instalaciones. Una cuarta característica es que gran parte de ellas emplean las **técnicas de los medios de comunicación** dominantes [...] con el fin de enviar mensajes que subviertan las intenciones usuales de estas formas comerciales. Por último, se distinguen por el uso de **métodos colaborativos** de ejecución tomando una importancia central la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes. Estos métodos se inspiran frecuentemente en modos de hacer provenientes de fuera del mundo del arte, lo que es un modo de asegurarse la participación del público o de la comunidad y de distribuir con cierta efectividad su mensaje al ámbito

público. El grado en que estas estrategias [...] sirven y se incorporan de un modo satisfactorio a los fines activistas de la obra será el indicador fundamental a la hora de valorar su impacto (Felshin, 2001: 74-75, negrillas y cursivas en el original).

Siguiendo esta detallada definición de Felshin es posible afirmar que el arte activista busca ir más allá de la concepción clásica de obra artística, concibiendo el arte como proceso creativo donde no sólo intervienen las o los artistas cuya función se resignifica, lo que implica acciones y encuentros con comunidades e individuos más allá del denominado mundo del arte. En este sentido, una de las apuestas políticas del grupo de teatro La Máscara es el trabajo comunitario fuera de los círculos artísticos, abriendo otros espacios para el teatro popular, de mujeres y de género, no solo para presentar o producir obras, sino también para el uso creativo del teatro con personas y comunidades que no tienen acceso al él. En palabras de Pilar Restrepo:

Nosotras intentamos difundir el trabajo que hacemos a partir del festival de teatro mujeres, también en la consolidación del festival popular de teatro de género; el arte con esta mirada es el trabajo que hacemos con las comunidades pero eso es una gota pequeña en medio de este mar de inequidades [...] En los talleres hacemos nuestra labor política aunque no nos paguen por hacer eso, trabajamos los diferentes temas (derechos humanos, derechos sexuales y derechos reproductivos, no violencia, etc.) a partir del arte [...] queremos poder cambiar en el nivel individual pero no lo logramos sin cuestionar el sistema estructural y sin luchar por los derechos, por eso trabajamos con esos sectores también intentado procesos que ayuden a la gente a tomar conciencia, sentirse inconformes y exigentes de sus derechos (Pilar Restrepo, narrativa 5).

En ese trabajo que realiza La Máscara, el arte además de construir y propiciar agencia la puede otorgar ya que ésta hace una apertura hacia otros contextos involucrando directamente otras personas donde la agencia no es algo que poseen solo las artistas sino que se propicia en y para otros y otras, visto como una oportunidad con la que cuenta el arte para intervenir políticamente (Yepes, 2012).

Igualmente, el arte activista trata de concebir y realizar prácticas artísticas donde los públicos interactúan, donde las y los artistas son actores críticos en relación con los contextos sociales siendo relevante el intercambio, el diálogo, la comunicación, tomando incluso más importancia el proceso y la participación que las propuestas artísticas. Esta es una de las maneras como las integrantes de Polikarpa y sus Viciosas trazan su activismo como grupo de punk anarcofeminista:

Creo que en Polikarpa desde la práctica hemos logrado unir nuestras experiencias y estar con el parche feminista haciendo, porque sabemos que el colectivo de las mujeres y la fuerza de estar todas es mucho más potente que si somos toda la vida las tres solas (Sandra Rojas), tenemos mucho que aprender de las otras mujeres, desde hacer un taller sobre el cuerpo entre las amigas, discutir (Paola Loaiza) (Narrativa 6).

Asimismo, para interactuar, dialogar, retroalimentar el trabajo con los públicos las artistas propician espacios de conversación realizando foros al finalizar las funciones o presentaciones cuando sea posible. Diana Molina refiere la importancia que para su práctica como artista tiene el diálogo con el público, concibiendo incluso como una acción política:

Para mi como artista-pedagoga sí es muy importante desarrollar esa parte de la mediación, aspiramos a que haya un diálogo con el público después de las presentaciones para movilizar la parte pedagógica y compartir con quienes ven los trabajos lo que leyeron, cómo lo entendieron, qué gustó, qué disgustó, cómo lo harían ellas si tuvieran que hacerlo para hablar de esos temas, todo eso me interesa mucho, porque hay cosas que una cree que van a sorprender al público y no, por eso es bueno tener esa retroalimentación de lo que la gente está viendo; la acción política es eso! no es ir a dejar algo muy explosivo o mágico y no saber qué pasó en la cabeza de la gente después de verlo, esto implica exponerse a las posibles críticas, a las emociones que puede generar, pero solo sabiendo qué pasa en la cabeza de la gente se conoce la eficacia, la contundencia o la inoperancia de sus artísticas⁵³ (Diana Molina, narrativa 2).

Además, el arte activista tiene lugar principalmente en el espacio público que es reapropiado al implicarse con el contexto de manera inclusiva y experimental. En este sentido nos hablan las siguientes experiencias de las sujetas que participaron en esta investigación:

María Farrar que fue vital porque era renovadora además era una obra en la calle lo que nos permitió presentarla muchas veces, en ese momento nadie iba a hablar del aborto en el teatro porque no era importante ni mostrable (Pilar Restrepo, narrativa 5).

La acción en la calle tiene la posibilidad que es factible en recursos, estar cerca, participar con otros, con todos los que están allí, porque por su carácter público todo el mundo participa y es impredecible por eso (Lina Gaitán, narrativa 3).

La calle ha sido para nosotras importante desde el principio, es donde hacemos la política a través de los tambores y sobre lo que invitamos (Mónica Mesa, narrativa 4).

Es el cuerpo el que exige el trabajo para construir una imagen en un espacio, por eso es el cuerpo el que construye espacio y lo vuelve significativo aunque los lugares siempre sean significativos, esto hace que sea necesario pensar hacia dónde va la acción con el cuerpo y su relación con el sentido del espacio: porque puedo girarlo, acentuarlo, transformarlo, crearlo (Diana Molina, narrativa 2).

El espacio público puede, desde apuestas políticas explícitas, ser concebido de diferentes maneras como vemos en estas narrativas. Significa la apropiación de la calle como expresión de lo público que por mucho tiempo fue negado las mujeres para su participación política, haciendo de la acción política algo ineludible que propicia el encuentro con otras y otros; además de su pertinencia por la diversidad de recursos que pueden ser aprovechables, donde los cuerpos pensados como espacio público van a ser significativos no solo para prácticas como el teatro o el performance, sino por la centralidad que adquieren para el posicionamiento de la acción política artística feminista.

⁵³ Diana usa las expresiones artísticas, artísticas, para referirse a acciones meramente artísticas que responden a la idea tradicional del arte y del lugar de la o el artista.

En el arte activista están presentes también diferentes formas de abordar los problemas sociales que se convierten en el discurso, en la intención central trabajados desde diversas miradas y no solo la del o la artista:

Como batucada pensamos lo colectivo en relación a lo que entendemos como transformación social que es fundamentalmente hacerle frente a diferentes sistemas de opresión articuladamente, no solo somos feministas mujeres sino mujeres feministas antirracistas, anticapitalistas, antiheterosexistas, lo que ha implicado un proceso por los diferentes pesos que ello tiene al interior de la batucada, creo que todas las que estamos le apostamos a transformar esta sociedad que es horrible (Ochy Curiel, narrativa 4).

Montamos otros poemas de Brecht sobre la prostitución, sobre la maternidad no deseada, sobre la violación, esto es lo que nos interesa mostrar, la problemática de nosotras las mujeres, la de mi familia, la de mi abuela, la de mi madre, la de mi hija. El trabajo estético está ligado a la política, es nuestra postura frente al mundo. ¿Qué se está creando?, ¿Qué se quiere mostrar al público?, ¿Cómo se lo quiere mostrar? (Lucy Bolaños, en Restrepo, 1998:140).

En el laboratorio intentamos posicionar el pensamiento feminista en la escena a partir de temas vitales como la madre, el amor romántico, la palabra asaltada de las mujeres y hemos contado con una buena participación porque muchas mujeres se están haciendo las mismas preguntas, allí trabajamos juntas para ir identificando en la práctica cómo tenemos interiorizados diferentes asuntos de la cultura (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Nadie habla de las violaciones por ejemplo porque llegábamos a lugares llenos de metaleros, de punkeros y si llevábamos minifalda ellos creían que tenían el derecho de cogernos el culo (Sandra Rojas) o si me prestaban una batería tenía que salir con el que me la prestó o cosas así (Paola Loaiza). Nos preguntamos sobre quién hablaba de nuestro derecho a estar en esos espacios y lo que nos pasaba en ese momento (Sandra Rojas), también de problemáticas femeninas como la prostitución (Paola Loaiza), o de todo, podíamos hablar de la política, de los soldados, del servicio militar obligatorio pero de qué manera nos afectaba a nosotras como mujeres. No creo que haya temas exclusivos para mujeres y otros para hombres posturas diferentes sí pero los temas que nos convocan nos incluyen a todos; ¿qué pasa con los cuerpos de las mujeres en medio de la guerra?, de nuestro conflicto que es tan duro donde somos invisibilizadas en todos los espacios y cómo esos cuerpos sirven de botín de guerra, ¿por qué no se cuestionan las violaciones y no se consideran como crímenes de lesa humanidad?, es cuestionarnos la vida misma y como está el mundo (Sandra Rojas) (Narrativa 6).

Son diversos los problemas sociales que convocan la acción política artística de las colectivas, grupos y artistas sujetas de esta investigación. Por un lado, tienen que ver con aspectos que se relacionan directamente con la condición y posición de género como la prostitución, la violación, la maternidad; también vemos la necesidad de hacer visible y denunciar cómo problemas que tienen que ver con toda la sociedad afectan de manera particular y desproporcionada a las mujeres, como el militarismo, las violencias y la guerra; además de la apuesta por enfrentar articuladamente todos los sistemas de opresión comprendiendo que se interrelacionan profundizando la discriminación y la dominación sobre la vida de las mujeres.

En estas narrativas vamos observando como las propuestas de las artistas y las activistas y sus propias experiencias en los caminos andados muestran otras formas de concebir la relación arte y política, que va más allá de la formalidad estética del arte como una disciplina, sino también como campo de conocimiento y activismo en relación con la política como sujetas políticas situadas.

3.3 Repensar la relación arte-política

3.3.1 Lo político en el arte

El vínculo entre política y arte abarca diversos aspectos que superan lo meramente artístico, además de cuestionar y redefinir la noción de obra, el rol de la/el artista, incluso el arte mismo. El quehacer artístico ha aportado igualmente en la redefinición de la política al sacarla de los espacios restringidos de lo formal e institucional, posibilitando la reapropiación de diversos lenguajes – visuales, sonoros, entre otros – que no se reducen a la expresión de problemas políticos, sino que movilizan diversos intereses y alternativas, renovando no sólo la práctica artística, sino también la práctica política.

En este sentido, Paloma Blanco afirma que estas prácticas políticas hoy en día buscan apartarse de las concepciones tradicionales y empobrecidas de lo político, por lo que su estrecha relación puede potenciar justamente esa necesidad de construir otros sentidos y prácticas de lo político:

las prácticas artísticas han llegado a un terreno común con otras precedentes a su vez del activismo político que vienen también huyendo de una concepción extremadamente pobre de lo político por instrumental y unidimensional. Es a través de tales procesos de cruce y crítica mutua que pueden resultar enriquecidos tanto el activismo político que tendría que hacer su discurso más rico como las prácticas artísticas que tendrían que asumir un grado de articulación y conexión política que las lleven más allá del limbo de buenas intenciones (Blanco, 2001: 50).

Puesto que se han quedado exiguas frente a las complejidades del contexto actual las prácticas políticas y las artísticas necesitan superar tanto sus usos instrumentalistas como concepciones reduccionistas. Esto es posible precisamente en los procesos donde se vinculan, de allí que sea oportuno repensar la relación entre el arte y la política, no como espacios diferenciados o complementarios simplemente con propuestas como las de Nelly Richard en relación a lo político en el arte que describe como:

una articulación interna de la obra que reflexiona críticamente con su entorno desde su propia organización simbólica. Mientras que lo político en el arte rechaza esta correspondencia ya dada, entre forma y contenido, para buscar interrogar las operaciones de signos y las técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social. Lo político en el arte propone una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, pone en conflicto lo ideológico cultural de la forma-mercancía producto de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada (Richard, 2009).

De esta noción que nos propone la autora es interesante ver en concreto como se realizaría esta interrogación sobre la propia organización simbólica que es la que permite reflexionar sobre su contexto de una manera crítica. Considero ejemplos de esta forma de comprender lo político en el arte las obras de *La Máscara*, particularmente *Luna Menguante*, que pone en escena temas íntimamente relacionados con lo femenino el punto de convertirlos en tabú: la menstruación, la virginidad, la menopausia y la sexualidad. Justamente por tener esta connotación social, el grupo propone un montaje que rompe con ello usando técnicas de representación impensables para estos temas, como explica Lucy Bolaños:

el texto es arcaico, habla de los mitos de exclusión de las mujeres, la menstruación, la virginidad, la menopausia, la sexualidad [...] la obra abre esta temática a todos como una temática social. Este texto con esta puesta en escena se convierte en una parodia de esa realidad, que como digo parece tan seria o tan insípida, tan reconocida por todos, pero tan silenciada siempre. Al ser llevada a la escena de una manera contraria al recato, al silencio, al pudor, a través del columpio, de la cuerda, del trapecio, de los saltos, de abrir las piernas, de cargar a la otra, propone el juego de los contrarios, se crean unas imágenes grotescas, payasadas, aéreas, plásticas, ágiles, temerarias (Lucy Bolaños *apud* Restrepo, 1998: 151).

Asimismo, la obra *Bocas de Bolero* politiza el tema del amor partiendo no de un texto teatral, sino de letras de canciones populares que representan la ideología patriarcal que sustenta este sentimiento que se ha impuesto de manera substancial en la vida de las mujeres y transgrede la representación incorporando la danza, propuesta estética en la que *La Máscara* fue pionera en el país, para generar sensaciones dramáticas que cuestionen a el/la espectadora, donde el trabajo de las actrices en la construcción de sus personajes y la relación entre ellas tiene mucha fuerza. De nuevo Lucy comenta sobre la obra:

En el planteamiento del montaje está el trabajo de las mujeres, sus oficios, sus desempeños, la añoranza y la vivencia del amor. Este trabajo no parte de texto alguno, parte de la canción bolero, muestra los equívocos y las contrariedades causadas por una concepción amorosa atravesada de una ideología patriarcal y reproducida en la educación y la preparación amorosa de hombres y mujeres. Esta ideología es la responsable directa de tales equívocos [...] nos detenemos a mirar lo que hemos hecho ¿qué pasa?, ¿quiénes son esos personajes?, ¿quién es esta que es una y es todas?, ¿qué hace?, ¿cómo se mueven estos personajes en la obra? [...] se construye una simbología femenina de la cual cada actriz es consciente, permitiéndole enriquecer su personaje. Porque no se limita a reproducir movimientos diestros del cuerpo o la belleza estética de la danza, las actrices construyen el gestus, la relación entre los personajes [...] sensaciones dramáticas. Seguramente no son risibles ni fáciles de consumir, están ahí creando una pregunta, cuestionando el sentido, permitiendo una reflexión de cómo vive cada uno el amor [...] el bolero es escuchado con otros oídos, observado desde otras miradas. Tal vez este hecho es el que más choca a las ideas machistas, porque transgrede las imágenes aprendidas desde siempre (Lucy Bolaños *apud* Restrepo, 1998: 148-50).

La apuesta por construir imágenes teatrales para pensar la representación de las mujeres se evidencia en la marcación de acciones que el grupo propone para esta obra:

La serie de movimientos se repite tres veces. Cada una sacude los manteles a su manera. Se arrodillan en el piso, los extienden y cambian de movimiento. Ahora friegan a su alrededor. Se desplazan en cuadrado limpiando y vuelven al mismo sitio. Cada una dice sus textos. De rodillas con el mantel forman el cuerpo de un bebé que cada una arrulla entre los brazos. Caminando, forman un pequeño círculo. Sacuden de nuevo el mantel y vuelven a hacer los bebés, mientras vuelven a sus sitios (marcación de acciones para la obra Bocas de bolero, en Restrepo, 2006: 132).

Emocionales es otra de las obras en la historia de La Máscara donde el grupo da un tratamiento crítico y diferente a temas comunes, en ese caso las relaciones entre hombres y mujeres consideradas amorosas. El título de la obra es justamente lo que el grupo quiere generar en el público con una apuesta estética de diálogo entre diferentes lenguajes artísticos superando la unicidad de la representación. Pilar Restrepo escribió al respecto que la obra no solamente:

Emociona con la novedad de todos sus lenguajes artísticos, el teatro, la poesía, el canto, la música, el color, sino por el tratamiento que se le da al amor y a las relaciones entre los hombres y las mujeres, cómo se viven, cómo se padecen, según una ideología y un contexto particular. Aquí las verdades amargas se comunican mediante la ironía, la obra conmociona al espectador, en tanto le exige una participación directa y atenta; estimula su sensibilidad hacia la observación y la reflexión acerca de esos lugares comunes, donde tan fácilmente se desenvuelven las relaciones amorosas (Restrepo, 1998: 214).

Por su parte El grito de Antígona Vs. La nuda vida en palabras del grupo “interroga de manera poética el presente violento de nuestro país” que como construcción colectiva va mucho más allá del texto de Sófocles, dialogando con diferentes escritoras contemporáneas para crear “un espectáculo vivo que pone en funcionamiento distintas manifestaciones culturales: performance, testimonio, video, artes plásticas”. Con esta obra el grupo, continuando con la apuesta estética de una dramaturgia que conjugue diferentes lenguajes y formas de representar, logra comunicar su posición política sin necesidad de ser un panfleto. En un montaje que

fusiona voces del pasado, del presente, voces dialógicas, interrogativas y narrativas que a partir de códigos y signos, proponen al público una reflexión sobre la historia y la necesidad de la memoria colectiva para que no se repita el horror (La Máscara, programa de mano El grito de Antígona Vs. La nuda vida).

Lo político en el arte también puede ser comprendido en la forma como Ana María Villate concibe sus obras relacionado el contenido político de su postura feminista con la representación, logrando el desacomodo de la imagen del que habla Nelly Richard al poner en juego imágenes comunes relacionadas con la publicidad o arraigadas en imaginarios culturales, como el caso de la obra “Y vivieron felices por siempre” fotografía del 2011,⁵⁴ que retoma la frase con la que terminan los cuentos de hadas, en una crítica directa a la imposición del matrimonio como el propósito de vida para las mujeres, buscando los momentos en los que esos cuentos de hadas se materializan para

⁵⁴ Las obras de Ana María a las cuales hago referencia pueden ser vistas en su portafolio disponible en: <http://anamariavillate.laveneno.org/>

llegar a la imagen de los tacones como la representación de la mujer lista para el matrimonio, en un ritual de paso popular como es la celebración de los quince años, construyendo así una imagen metafórica para problematizar además la idea del amor. Esta propuesta parte de:

una reflexión con respecto a los cuentos de hadas como activadores de la performatividad femenina en las culturas occidentales [...]. En los cuentos, esa normatividad se ve reflejada en el matrimonio como fin último del sujeto femenino, es entonces cuando me veo obligada a pensar en qué momentos de la vida se hace “real” el cuento de hadas, encontrando como hitos de la feminidad la fiesta de quince como ritual de iniciación, como el momento en que la niña “se hace mujer” y por tanto se presenta en sociedad para ser tomada en matrimonio, y el matrimonio como realización del sujeto femenino. [...] La idea de mi trabajo plástico entonces, fue simular unas zapatillas de cristal en hielo para hacer el registro del proceso mediante el cual se derretían, como metáfora para hacer palpable que el matrimonio no es necesariamente un camino a la felicidad [...] El título del trabajo: “Y vivieron felices por siempre” nos pone de nuevo ante la problemática propuesta por el cuento de hadas respecto al amor como fin último del sujeto femenino, un amor que además está normatizado por las reglas culturales. En las fotografías que presento el final feliz se desvanece ante nuestros ojos (Portafolio de Ana María Villate sobre la obra “Y vivieron felices por siempre”, fotografía del 2011).

En otra obra de fotografía denominada “Corrección de Postura”, Ana María retoma de nuevo una imagen popular para construir una mirada crítica al ideal de belleza y su supuesta relación con la salud vinculada con el consumo que impone un canon que termina siendo violento para las mujeres, e ironizando con la idea de la postura – en este caso política – sobre la cual se soporta:

El cuerpo femenino ha sido ampliamente representado en los medios de comunicación, estas representaciones obligan a unos patrones de comportamiento que en su mayoría invitan a la mujer al consumo de productos para alcanzar, o mantener el “don” máspreciado que el cuerpo mismo puede tener: la belleza. Esta característica de la representación contemporánea del cuerpo femenino liga normalmente dos términos que tal vez no necesariamente deban tener relación: Belleza y Salud. Esta operación naturaliza unos cánones estéticos como los correctos, obligando a las mujeres a desear pertenecer a esa estrecha franja de la población que los cumple. Estos cánones estéticos corresponden normalmente a la mujer blanca, alta, delgada, de clase alta. La relación “Belleza - Salud” entonces crea un concepto de normalidad inalcanzable que a su paso va convirtiendo los cuerpos que no cumplen con su normativa (que dicho sea de paso son la mayoría) en cuerpos abyectos. Pensando en esta problemática, “Corrección de Postura” toma una imagen que es popular en la literatura de consumo para la mujer que crea el sistema capitalista; la de la mujer con el libro en la cabeza para mantener la espalda recta, con el fin de señalar la problemática a la que me refiero más arriba. La idea del trabajo es entonces, mediante las dos connotaciones que tiene la palabra “Postura”, señalar la disyuntivas que nos propone el sistema de consumo” [...] los libros que están sobre mi cabeza son todos críticos del sistema capitalista (Portafolio de Ana María Villate sobre la obra “Corrección de postura”, fotografía del 2010).

La obra con la que Ana María Villate se ratifica como artista feminista⁵⁵ es el performance “Vanidosa?” que consiste en comerse la revista Vanidades como si fuera una cena común. Ana María crítica así la forma como este tipo de revistas regulan la feminidad con el consumo tanto de productos como de ideología patriarcal que ella consume literalmente en su performance. Tenemos aquí una representación que media entre lo artístico y lo social:

⁵⁵ “con este performance me inauguro como artista feminista y el feminismo empieza a ser parte de mi producción, en adelante seguí haciendo cosas con una lectura feminista” (Ana María Villate, narrativa 1).

Las revistas dirigidas a la mujer promueven un modelo de vida ideal que gira alrededor del canon estético femenino y de la capacidad adquisitiva para el consumo; este modelo se yergue a través de dos lógicas: la “libertad” de consumo y la feminidad regulada. Tomo la revista *Vanidades* porque considero que en ella se hace una propuesta de regulación al cuerpo femenino, pues todo su contenido se dirige a él, a su cuidado y al comportamiento que debe asumir; y con un tono amable pero amenazante, intenta aterrorizar a la lectora que no siga su propuesta, me atrevo a aseverar entonces que *Vanidades* tiene como objeto enseñar a “ser mujer”. Pero llegar a serlo en los términos propuestos por *Vanidades* significa consumir todos y cada uno de los productos que la revista promueve [...] lo que intento entonces con el performance es hacer una relación directa entre el consumo básico que necesita el ser humano para sobrevivir (comer) y el consumo ostentoso que se propone en la revista; he escogido el performance como medio ya que la mayor parte de los artículos de la revista se dirigen al cuerpo femenino, entonces ¿que mejor que utilizar el cuerpo como herramienta? (Portafolio de Ana María Villate sobre la obra “Vanidosa?”, performance del 2011).

Estas prácticas y experiencias alimentan de manera significativa el análisis de las prácticas artísticas en su relación con la política, sobre todo si tenemos en cuenta que en este campo nos enfrentamos a la “búsqueda de unas nuevas coordenadas para la acción – sea ésta asumida o no explícitamente como artística – sobre el medio social y el reflejar prácticas con tendencia al desplazamiento y a no quedar constreñidas dentro de los campos de producción cultural prefijados” (Blanco *et al.*, 2001: 11).

En cuando a las nociones sobre lo político y la política, retomo la propuesta de Chantal Mouffe (1999, 2009), al referirse al primero en lo que denomina la dimensión de antagonismo que alude a la hostilidad que según la autora es constitutiva de las sociedades y las relaciones humanas, que se puede manifestar de múltiples formas y surgir en relaciones sociales muy diversas. Por su parte, comprende la política como las prácticas, discursos e instituciones a través de cuyo conjunto se crea un orden con el cual se busca organizar la coexistencia humana que convive con los conflictos que la dimensión de lo político genera. Esta propuesta de Mouffe impulsa la visión de una pluralidad que en muchos casos es conflictiva dentro de la sociedad civil.

3.3.2 Renovación mutua, reinventar el vínculo entre arte y política

Repensar la relación entre arte y política además de considerar lo político en el arte implica comprender como se construyen otros significados y prácticas sobre la política y sobre el arte, percibir como sus límites y desplazamientos se remueven cuando entran en relación, para comprender lo tenues que pueden ser sus fronteras experimentadas como espacios desestabilizadores, y “de esta manera se imbrica la intervención con la lógica que motiva la expansión del arte allende las fronteras del objeto, con lo cual se ganan espacios – transversales y fronterizos – de intervención” (Yepes, 2012: 56). Las propuestas que en ese sentido encontré en las

experiencias de las colectivas, grupos y artistas con las que trabajé, se refieren a que la renovación entre el arte y la política debe ser mutua, tratándose por tanto de una relación dialéctica:

El arte puede renovar las prácticas políticas, pero para eso creo que debe haber una conversación constante entre el arte y la política porque se necesita una renovación mutua. Al funcionar el capitalismo de forma tan estética el arte puede aportar a pensarse las formas políticas desde lógicas comunes a la gente, teniendo claro el lugar social de la estética y la circulación de las imágenes, pero así mismo el arte al ser tan formal corre el riesgo de quedarse solamente en asuntos estéticos, por eso pienso que debe haber un feedback constante entre el arte y la política y eso es lo que haría posible una renovación (Ana María Villate, narrativa 1).

En la propuesta artística de Ana María este repensar la política desde lo común, aprovechando la potencia de la circulación de las imágenes en el capitalismo, es una preocupación visible en su trabajo como lo expresa en su narrativa:

En el espectro de la cultura visual, sobre todo de la publicidad, hay una cantidad de dispositivos que llaman a esa liberación del deseo psicoanalítico, pero en realidad está convirtiendo en norma lo que se supone que uno debe desear. Me parece importante usar esas mismas imágenes para develar lo que con ellas se pretende instaurar, además pareciera que no fuera impuesto porque al final hay alguna identificación; por eso me interesan las imágenes que circulan normalmente por ahí que cualquier persona puede reconocer con facilidad, trabajar con esas imágenes e intentar develar lo que está detrás es complejo, es aquí cuando uso la parodia porque creo que es una herramienta importante para lograrlo (Ana María Villate, narrativa 1).

Para Ana María Villate ya que el capitalismo funciona de manera tan estética con la circulación de las imágenes podría aprovecharse la manera como ello influye en la gente, lo que implica ir más allá de la formalidad estética del arte que sería posible en una relación explícita con la política que posibilita otras lecturas de las mismas imágenes. Igualmente, esta retroalimentación entre el arte y la política se puede concretar en trabajos que sean tanto del ámbito macro como de la micro política. Aquí Ana María menciona las implicaciones de esta relación en cuanto a deconstruir estereotipos y encontrar los puntos de enlace:

Escuchar y hacer un proyecto con el otro puede ser una forma concreta como las prácticas estéticas entran en lo político, ya sean proyectos en la micropolítica, en lo cotidiano, hasta proyectos abiertamente políticos tendrían que buscar los lugares de cruce entre diferentes lógicas comunitarias, personales, estéticas, políticas, etc. Para que esto sea posible sería necesario deconstruir los estereotipos que tenemos sobre la gente, las comunidades, los barrios y los artistas también, por eso insisto en el feedback porque no solo el arte renueva las prácticas políticas sino que las prácticas políticas tienen mucho que enseñarle al arte (Ana María Villate, narrativa 1).

Eso implica que además de renovar las propias prácticas artísticas es igualmente importante la posición social de la/el artista, las relaciones que construye, el lugar en el que se sitúa y donde la o lo sitúan deconstruyendo los prejuicios y estereotipos que tenemos sobre quién puede crear, dónde y con que herramientas. Desde la mirada de Diana Molina en su trabajo como artista también es fundamental la pregunta por los objetivos de sus propuestas y para quién o hacia quién van dirigidos:

hay que sopesar los intereses personales del artista con su rol en una sociedad – más en una como la nuestra –, indudablemente necesitamos de qué vivir, nos deben pagar por nuestras obras y nuestros proyectos, pero es importante pensar dónde presento mis trabajos, a quién, qué, cómo dialogo o no. Ante cualquier tipo de arte la pregunta esencial para mí sería para quién y para qué (Diana Molina, narrativa 2).

Asimismo, Diana nos habla de cuál sería entonces el lugar social del artista en nuestro contexto:

el lugar del artista ya no es el del personaje famoso que hace la cosa increíble, sorprendente sino el que es capaz de propiciar la creación de los otros, de poner a su alcance unas técnicas para que el otro se de cuenta que es un creador, que puede crear su propia representación del mundo y además puede transformarlo. Eso me parece lo más importante no decir ¡que radical y que artistoide soy! porque eso funciona en el medio artístico pero no para el resto de la humanidad, mucho menos en Colombia (Diana Molina, narrativa 2).

Esta mirada de Diana se relaciona con la de Yete Trejos ya que para ella las/los artistas tienen mucho que enseñar, haciendo más asequible el arte al hacerlo en espacios públicos y al propiciar la creación con otras y otros, para esta activista:

no necesitamos entender la obra de un artista para hacer arte, son cosas que realmente podemos hacer y no nos damos cuenta de cuanta creación colectiva puede haber. Creo que los artistas del mundo tienen el papel fundamental de seguir enseñándonos y seguir haciendo cosas para la gente, cosas que podemos hacer todas y ser artistas (Entrevista a Yete Trejos 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 4 agosto).

De lo que se trata por tanto es de reinventar el vínculo entre el arte y la política como en el caso de Polikarpa y sus Viciosas en la forma como conciben la música, el escenario. Para ellas el concierto es pensado también como discurso político, por eso la relación con la política no es algo externo, el arte que se hace es en sí mismo un acto político que se siente en la potencia que transmiten como vemos en su narrativa:

Para nosotras el concierto es una manera de discurso político porque nos lo pensamos así, ahí la relación entre arte y política es directa: hacemos música pero pensada con un fin político fuerte (Sandra Rojas). Para nosotras no se trata solamente de hacer un concierto sino pensar qué vamos a decir, qué vamos a proyectar en imágenes; nos invitan mucho para tocar en diferentes espacios pero tratamos de escoger muy bien los conciertos y apoyar muchas causas independientes. Cuando ya sabemos a dónde vamos pensamos qué hacer ahí, quiénes pueden subir a escena con nosotras. Esto implica una discusión entre nosotras brutal, ayudan amigos y amigas por eso lo que hacemos se volvió algo muy colectivo. Luego ya en el escenario todo esto se siente, cuando estamos diciendo lo que sentimos con mucha potencia también lo siente la gente que nos está escuchando, lo que sería diferente si fuera un discurso de mentiras (Paola Loaiza) (Narrativa 6).

El concierto para ellas no solo es solo un momento de disfrute de la música, sino una forma de movilización política, posible en una expresión como el punk que también resignifican cambiando las formas de hacer política como menciona Sandra:

El concierto de punk me encanta porque realmente lo importante no es lo que está arriba del escenario sino es el todo, es el colectivo, los que están bailando, cantando, es una sola cosa con mucha potencia. Lo decía en el

Antimili⁵⁶ esto no es un concierto es un mitin, estamos reclamando todos, es una movilización, algo contundente que se hace cambiando la forma tradicional de hacer política, es un plantón pero lo hacemos desde una práctica artística, es toda la intención y no solo de la banda sino de todos los que estamos allí formando un todo por ese fin. Porque desde la música, desde el arte, desde el divertarnos, también tomarnos un trago puede servir para confabularnos para hacer cosas, el fin es otra manera de movilización social que se puede oír con más contundencia y puede tener un resonar más amplio, lo logramos con todo eso junto (Sandra Rojas, narrativa 6).

Otro aspecto importante para Polikarpa y sus Viciosas es poder difundir lo que más puedan de maneras asequibles su música, por eso:

ha sido importante poder tener nuestras canciones en internet, que la gente las pueda oír, como un medio de difusión de lo que estamos haciendo, nos encanta que la gente pueda escuchar gratis, pueda vernos, oírnos eso nos permite que más gente reflexione [...] hay que aprovechar los medios de comunicación en ese sentido.⁵⁷

Por su parte la batucada La Tremenda Revoltosa también pone en práctica otra forma de conexión entre arte y política. El arte no es algo aparte o accesorio, sino que es su política feminista, no es solo un producto, sino el lugar mismo desde donde se construye como afirma Luisa Ocaña:

para nosotras la política es el arte mismo, no es una cosa subsidiaria, el arte mismo es la política, no solo es salir a la calle a poner mensajes, sino salir con tambores [...] es pensarnos las consignas, la puesta en escena, el arte en si mismo es nuestra forma de hacer política (Luisa Ocaña, narrativa 4).

Andrea Castro también refiere la práctica de la batucada en este sentido no como un resultado, sino como el lugar desde donde se hace la política:

El arte es político y creo que y allí esta la apuesta de hacer político aquello que nos da difusión amplia, que no sea solo el producto sino también un lugar desde donde se construye (Entrevista a Andrea Castro 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

De esta manera, el arte y la política se fusionan en la acción de la batucada porque no son pensadas por separado, como menciona Lorena Aristizabal en la entrevista que le realicé:

En nosotras ha surgido de manera natural más que pensar en un política que se combina con el arte pensamos que lo que vamos a hacer es una acción y en ella ambas cosas se mezclan, pero no estamos haciendo un ejercicio por propiciar que se junten esas dos cosas, sino que el énfasis está puesto en la acción y la acción es el arte y la política, desde el origen de la batucada las dos cosas se fusionaron (Entrevista a Lorena Aristizabal 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 21 de agosto).

Para Sol Rivera, que igual que Lorena hace parte de la colectiva desde sus inicios, la experiencia de la batucada también es una expresión de esa unión entre el arte y la política que hace

⁵⁶ El festival Antimili sonoro es realizado por organizaciones sociales, antimilitaristas y objetoras de conciencia con el fin de hacer visibles las resistencias que en Colombia se hacen frente a la guerra y el militarismo.

⁵⁷ Sandra Rojas, (2015, febrero 27). *Polikarpa y sus viciosas. Entrevista y toque* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n8ggROOsP8k>

posible una acción política, cuya intención es armonizarlas como es justamente la apuesta de esta colectiva feminista:

Creo que el arte y la política se fusionan, pero en las acciones, en la acción política en relación con el afuera, en el adentro se fusionan en algunos momentos porque también parte de la confianza y de esa relación sobre la música. A mi me sigue pareciendo muy difícil poner en palabras lo que significa hacer música que por sí sola es increíble y maravillosa, por eso las palabras nunca podrán explicar lo que siento haciendo percusión o lo que sea, pero sí siento esos intentos no tan consientes de articular o armonizar esas dos piernas del arte y la política cuando nos ponemos en la calle, porque es ahí donde está claro para nosotras y para el mundo que no somos una batucada que hace música ni que solamente somos un grupo de feministas que sale a la calle, sino que somos unas feministas que hacen música. Siento que ese impacto está claro no con los apellidos⁵⁸ que a nosotras nos gustaría que estuviera, pero sí es una materialización de esa armonización, no todas las veces ni en los mismos niveles para nosotras mismas, pero sí siento que al estar en la calle logramos esa articulación porque ha habido una discusión política de por qué vamos a hacerlo y además ha habido un ensayo previo para poder hacerlo bien y cuando estamos en la calle las 25 sabemos que es y porque lo estamos haciendo y ya estamos es gozándonos un momento político y artístico igual. Creo que ese impacto se siente y por eso llamamos tanto la atención, es en esos momentos en donde la armonía fluye, pero hace falta devolver un poco eso que pasa ahí, porque es muy distinto en el ensayo tocar, hablar al encontrarnos, que el hecho de tocar y gritar (Sol Rivera, narrativa 4).

Sol menciona en esta reflexión sobre como se concreta el vínculo entre arte y la política otros aspectos que también constituyen la experiencia de la batucada, como los esfuerzos que implica para la colectiva trabajar a la par la política en las discusiones, posicionamientos, apuestas, decisiones, prácticas y el arte en los ensayos, la creación de los toques, el aprendizaje musical colectivo y las emociones generadas que, como explica Sol, son difíciles de poner en palabras. Asimismo, esta apuesta se refleja en la acción política en la calle donde queda claro al ver la batucada que no son solo un grupo musical, ni tampoco son una colectiva feminista haciendo política tradicional, sino que son una colectiva que hace política feminista creando música y por eso “la política está siendo ahí con el tambor” (Sol Rivera, narrativa 4).

Es interesante en ese sentido lo que menciona Sol en relación a que el trabajo interno de la colectiva falta ser más retroalimentado con todo lo que produce la acción política que realizan. En cuanto al quehacer interno que implica esta apuesta se reconoce la importancia del equilibrio del trabajo tanto político como artístico al interior de la batucada, tal como lo señala Luisa Ocaña:

el reto que hemos tenido durante todo este tiempo es cómo nivelamos estos dos momentos porque a veces nos centramos en lo musical solo ensayando y no tenemos asambleas, o a veces estamos discutiendo mucho y descuidamos la parte musical. Se trata de mediar porque no somos una banda que sale simplemente a tocar y a sonreír sino que tenemos una apuesta política que implica discusiones, no salimos a las marchas simplemente porque hay que salir sino porque ahí tenemos algo diferente que decir desde nosotras; esa ha sido una tensión que estamos intentado equilibrar y nivelar, este ha sido el reto de los últimos tiempos: tratar de organizar más el tiempo para no descuidar ni lo musical ni lo político (Luisa Ocaña, narrativa 4).

⁵⁸ En las narrativas de las integrantes de La Tremenda Revoltosa vamos encontrar la mención a lo que ellas denominan “los apellidos de la batucada” se refiere a que no son solo una colectiva feminista sino también antirracista, anticlasista, antimilitarista, antiheterosexista, anti capitalismo global, anti todas las opresiones.

Para otras integrantes de la colectiva, como Mar Maiques, la política y el arte en la batucada no se fusionan, sino que son pensadas separadamente para se puedan entrecruzar. Su análisis nos muestra como son dos aspectos fundamentales para La Tremenda Revoltosa sin los cuales la colectiva difícilmente sería lo que es hoy, una batucada que sigue caminando gracias a que tienen, como dice Mar, esas dos piernas del arte y la política; ya que si fuera solo música la colectiva no funcionaría, porque la intención no es solo artística, y si fuera solo política tampoco porque la música permite gestionar de otra manera las diferencias políticas y las dificultades organizativas:

El arte y política se entrecruzan, pero las pienso más como si fueran dos piernas, creo que se entrecruzan pero no todo sino como en un tronco, no lo consigo ver como algo que se funde en uno: hay una pierna que es el arte, la música, la batucada, el ensayar, la armonía, eso es música solamente no es política ni discutimos nada en ese momento, andamos con las dos piernas y lo que nos mantiene de pie y caminando es que las tenemos ambas. Creo que si no tuviéramos la música no habríamos aguantado este grupo tan diferente políticamente hablando, y si no tuviéramos la política tampoco habría aguantado porque hay muchas que estamos allí por la acción política no simplemente por hacer un concierto una vez al año; en la batucada el arte y la política van juntas creando un único tronco, pero no se entremezclan ni fusionan en uno (Mar Maiques, narrativa 4).

Estas diferentes expresiones de las formas como La Tremenda Revoltosa resignifica la relación entre arte y política están relacionadas también con el hecho de que la batucada desde sus inicios ha sido crítica frente a la forma como era visto el arte en relación a la política, particularmente en las movilizaciones y movimientos sociales ya que: “tradicionalmente en los movimientos el arte entraba a hacer la parte recreativa de la política, se invitaba a los grupos artísticos para amenizar, nosotras queremos revertir esa lógica: que el arte no sea la parte que anima sino que sea la acción y la construcción política”⁵⁹; por ello, la batucada no es el colectivo artístico que acompaña las movilizaciones sino que hace parte de éstas como cualquier otro colectivo político. En este sentido Lorena Aristizabal releva la importancia de los tambores en el lugar que la batucada ha ido construyendo al participar activamente en diferentes luchas sociales del país:

Los tambores son demasiado contundentes, por eso es que la batucada no es leída simplemente con un elemento ornamental de un proceso de movilización más estrictamente político, la batucada no es el adorno de la marcha, es un punto en torno al cual se articula buena parte de la marcha y así ha sido en muchos de los espacios en los que hemos estado siendo el elemento central de la acción, porque nuestra acción no es un cartel ¡es una batucada! Y es ineludible y eso lo facilita tocar los tambores porque son un instrumento que tiene características diferentes de otros, de hecho tiene un peso histórico y ha cumplido esa función social de articular a la gente en torno a una necesidad de comunicar un mensaje, socializar un ritual, compartir un momento personal, los tambores ya tienen ese lugar social que es muy importante (Entrevista a Lorena Aristizabal 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 21 de agosto).

⁵⁹ Alejandra Londoño, (2014, noviembre 3). *No son Tuits son Historias - "La Tremenda Revoltosa"* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7OKkbRM7TDC>

Con acciones como la de esta batucada se ha ido posicionando de otra manera el arte en las movilizaciones políticas del país siendo cada vez más importante para la acción política, tanto que:

cada vez que hay un espacio de movilización mediado por los tambores o por el teatro, la pintura en la cara de la gente, un siguiente espacio que no hace eso se lo debe a si mismo y se siente una carencia, cada vez va entrando más en los espacios políticos menos como una cosa ornamental sino como algo necesario para convocar y comunicar más y para darle potencia a lo que se hace (Entrevista a Lorena Aristizabal 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 21 de agosto).

Este posicionamiento implica una mirada diferente sobre el arte frente a un tipo de política y sus formas tradicionales que ya no generan interés, dándole otro significado al arte en el ejercicio de la política. Así el activismo de la batucada enfrenta los espacios limitantes de la política que no le dan importancia al arte, como afirma otra de las activistas de la Tremenda Revoltosa:

entendida la política desde los espacios más estructurados han sido espacios un poco aburridos, los plantones o espacios donde se posicionan determinados temas políticos tienden a ser muy discursivos, cuadriculados, estructurados desde esa lógica. Para mi el arte se convierte en el medio para hacer política de una manera más desordenada pero divertida, es una excusa que convoca de manera diferente, que posiciona las cosas con más alegría y con más posibilidad de encuentro desde otros espacios menos aburridos; creo que el arte da la posibilidad de plantearse la política de una manera diferente (Entrevista a María Teresa Bernal 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 17 agosto).

Esta apuesta de la batucada por transformar el lugar del arte en las prácticas políticas es posible porque La Tremenda Revoltosa no es una batucada como otras que existen en la ciudad⁶⁰, sino que es una batucada feminista con prácticas que se diferencian de las usuales tanto en la música como en el activismo feminista; con la potencia también simbólica que tiene un grupo de mujeres tocando tambor en la calle, dándole un sentido político a una batucada sin la necesidad de ser todas músicas, como afirma Sol Rivera:

que seamos mujeres tocando tambor en la calle simbólicamente tanto para el arte como para la política es potente además porque somos mujeres no músicas, ese solo hecho ya tiene una potencia política importante también para el arte porque en Bogotá o en Colombia ni siquiera existe una batucada de solo mujeres que no se esté pensando la política sino que les parezca divertido juntarse solo entre ellas a tocar ¿por qué no pasa eso?, ¿por qué tampoco hay organizaciones feministas que se hayan pensado tocar en la calle?, por eso nuestra propuesta es tan potente, además también nos tomamos la noche; igual sabemos que en contextos políticos complejos necesita más profundidad porque basta para algunas cosas pero para otras cosas se queda corto, de todas maneras que seamos la batucada que somos tiene un impacto mayor (Sol Rivera, narrativa 4).

Por tanto no se trata de una instrumentalización del arte para fines políticos sino del reconocimiento que en una acción política como la de la batucada el arte construye también sujetos políticos y no solo quien lo hace le da un sentido político, como propuso Yete Trejos en su entrevista:

⁶⁰ En Bogotá hay otras batucadas pero son solo artísticas y mixtas como Filhos de Bacatá y Aainjaa, o procesos comunitarios con jóvenes como la batucada Bembé; incluso con objetivos comerciales como Urraka batucada.

Quisiera en el mismo proceso que hago con la batucada, reconocer que el arte me esta haciendo también una sujeta política no solo yo la estoy haciendo a ella, puede llegar a ser un proceso dialéctico de construcción conjunto (Entrevista a Yete Trejos 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 4 agosto).

En la experiencia del teatro La Máscara también podemos comprender la potencialidad expresiva, propositiva y crítica que tiene el arte al punto de constituirse en una estrategia que propicia transformaciones en la acción política. Para este grupo el teatro que hacen es una acción política, considerando que lo estético, lo artístico no es solo una propuesta discursiva sino que está en relación con un contexto, por eso afirma Lucy Bolaños que a pesar de las dificultades:

seguimos haciendo teatro por la convicción política, porque sabemos que con lo que hacemos estamos moviendo conciencias políticamente, es nuestra oportunidad de hablar, de comunicar, de desnaturalizar (Lucy Bolaños, narrativa 5).

En La Máscara se mantiene la apuesta por un teatro que tienen la capacidad de cuestionar y problematizar lo que tenemos naturalizado, en este caso, situaciones relacionadas con la vida de las mujeres que ellas ponen en escena no como un problema femenino que le atañe solo a las mujeres sino que es social.

Lo que hace que el teatro se vuelva un teatro político, social, es tener la llama del cuestionamiento porque podría ser también un teatro muy light, lo contrario es tener esa alma que cuestiona (Susana Uribe). Es allí donde esta lo político, porque es identificarse con problemáticas que uno también ha vivido directa o indirectamente, cómo hablar de eso y sacarlo del tabú sobre todo siendo mujer ¿quién se va a poner hablar de lo que le pasa a una mujer en un bar bien sea prostituta, mesera o simplemente va a tomarse un trago? es ir abriendo ese abanico que tiene que ver con uno, con lo que ha vivido y lo que ha sido y como se abre a una conciencia política a través del teatro (Lucy Bolaños) (Narrativa 5).

Para este trabajo es interesante también el uso de técnicas que permiten relevar lo político en el teatro como el distanciamiento propuesto por Bertold Brecht, así afirma Luz Marina Gil que

el distanciamiento es un descubrimiento que uno como actriz o como actor no puede menospreciar, sino cada vez ganar y entenderlo mejor, porque es desde allí como el actor le plantea a la sociedad su punto de vista. ¡Pero claro que yo considero que uno debe tener un punto de vista! Osea que entramos a hablar del compromiso político. Yo sí creo, porque vemos que el teatro que hacemos es para construir y para transformar” (Luz Marina Gil, *apud* Restrepo 1998: 89).

Luz Marina también nos habla de la potencia política de la palabra en el teatro, tanto que parece ser mejor darle más relevancia a la forma: “donde menos se hable, donde menos se diga, donde la forma sea lo que impere, pues tanto mejor. O donde no se diga casi nada, donde no se comprometa la palabra: porque es que la palabra es supremamente peligrosa” (Restrepo, 1998: 92).

En una entrevista realizada a Pilar Restrepo, donde se reconoce la importancia del teatro La Máscara como propuesta artística feminista con más de 40 años de trayectoria, le preguntan si para el grupo el arte es una herramienta política para el cambio social, ante lo que Pilar responde

El arte es en sí mismo político. El trabajo que hacemos es de denuncia en el sentido de que hablamos de la vida de las personas, de los conflictos políticos y sociales, de lo que sentimos. Somos mujeres que indagamos en una realidad que exige derechos. Nosotras tenemos un discurso político, aunque ante todo es artístico.⁶¹

De estas diferentes perspectivas queda claro que tanto el arte puede que renovar la política así como la política tiene que renovar el arte, lo que lleva a preguntarnos sobre los límites de esos dos mundos, ¿quién tiene el poder de legitimar que algo es político o algo es artístico?. Una producción artística puede ser una acción política o una acción política puede ser una acción artística ya que entra en juego todo lo que constituye esos dos campos, en este sentido: ¿el arte valida lo político o la política valida el arte?, ¿son dos mundos distintos con sus respectivos criterios de validación?. En relación a estas preguntas se refieren las siguientes reflexiones de las activistas Lorena Aristizabal y Yete Trejos:

Al leernos desde afuera será difícil ubicarnos: no somos un grupo político porque no cumplimos esos requisitos de la organización social, de la movilización o las agendas, pero también desde contextos artísticos podemos ser leídas como no lo suficientemente rigurosas en nuestro arte seguramente, ese lugar intermedio es algo a lo que también le apostamos, aunque tratamos cada vez de fortalecer la parte artística para no ser unas renegadas del arte sino una artistas, no lo somos desde la concepción académica de la experiencia y de la formación, pero enfrentamos eso porque si no ninguna de las que estamos allí podríamos ser batuceras, también por eso no tenemos un colectivo de teatro o de otra cosa, sino que hace parte de la esencia de las batucadas ser mucho más accesible para quienes no vienen de la música como escuela (Entrevista a Lorena Aristizabal 2015, Tremenda Revoltosa, Bogotá: 21 de agosto).

El arte está en esos lugares que consideramos digno para ser expuesto y cuando esta en la calle no lo consideramos como tal por eso mismo, la gente que ve un montón de locas tocando tambor y además si son feministas consideran que eso no es arte, además ni siquiera han estudiado música como para ser artistas, o tocan tres canciones y se les olvidó y se piensa que hay mejores grupos, grupos de verdad; por eso hay que dejar esa idea como semillita que los espacios artísticos existen por donde usted mire y se logra resignificarlos, reinterpretarlos de una manera política que es la intención (Entrevista a Yete Trejos 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 4 agosto).

Vemos entonces como el arte más que ser un medio complementario para difundir mensajes políticos, tiene un rol fundamental en la renovación de las acciones políticas al potenciar su lugar social en estrecha relación con las prácticas políticas. Para que esto sea posible, es necesario comprender tanto el arte como la política de otras maneras que nos permitan analizar su relación más allá de las concepciones tradicionales que reducen la política al escenario institucional con la

⁶¹ “Nosotras hemos hecho la resistencia sin derramar una gota de sangre”, entrevista a Pilar Restrepo disponible en: <http://termitasyelefantes.org/2015/06/15/teatro-feminista-para-la-paz-en-colombia/>

centralidad del Estado, las instituciones y los partidos políticos y al arte en su expresión canónica occidental. Aquí los feminismos jugaran un rol importante para superar las formas que parecen ser únicas en la política y el arte.

3.3.3 Usos políticos del arte

Otro de los asuntos críticos que contiene la relación arte y política identificado en las narrativas tiene que ver con la utilización, instrumentalización o la reducción a discursos de lo políticamente correcto. En este sentido Diana Molina plantea que el arte puede ser tanto instrumentalizado para una ideología, como reducido a un aderezo para el divertimento:

El arte es instrumentalizado en la medida en que pueda ilustrar la ideología o que pueda hacer más agradables o divertidas la reuniones políticas, solo así es bienvenido el arte que no es visto como un ejercicio político sino como un aderezo; aún hoy en día para la izquierda solo es bien recibido lo que esté a su favor y no lo que esté en contra o lo que no esté de ningún lado porque es considerado arte para burgueses, catalogado como ejercicio de poder ideológico, lo que no se puede entender o instrumentalizar rápidamente se ignora, desprecia o descalifica como intelectualadas pequeño burguesas que no aportan nada (Diana Molina, narrativa 2).

No obstante, se reconoce la potencia comunicativa del arte y por ello se usa como instrumento que depende de circunstancias económicas e intereses políticos como argumenta Lina Gaitán de Féminas Festivas:

La instrumentalización que se puede hacer del arte depende de con quién trabajes, si lo haces con recursos públicos y se sensibiliza⁶² mecánicamente solo por la cantidad de cosas que se hacen, por el contrario se comunica a la gente privilegiando ciertos discursos; por eso es que las comunicaciones y las artes resultan tan importantes para toda la vida política porque movilizan consenso pero el consenso ideológicamente no es hegemónico es hegemonzante, puede que no nos guste pero existe, es coyuntural y tiene que ver con intereses de poderes, con mucho dinero circulando (Lina Gaitán, narrativa 3).

Otro aspecto discutido en las narrativas tiene que ver con el uso que se le da actualmente a los asuntos relacionados con la perspectiva de género y con las mujeres que así como ha tenido auge en proyectos sociales, políticas públicas y espacios académicos en las producciones artísticas también se ha hecho más visible; lo problemático está en que no necesariamente implica un compromiso político explícito y asumido, sino que se reduce a un asunto de lo políticamente correcto sobre todo para la búsqueda de financiación, como fue explicado por Pilar Restrepo en su narrativa:

⁶² Sensibilizar es uno de los verbos que más se utiliza para demostrar resultados en la lógica de los proyectos sociales financiados tanto por el Estado como por la cooperación internacional.

Sabemos que también hay otros grupos interesados de hablar de las mujeres o del género, pero porque se puso de moda el tema como posibilidad para conseguir financiación o por que es lo políticamente correcto pero esta lejos de ser un interés real o de compromiso por cambiar las cosas (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Lo que plantea Pilar Restrepo es aún más problemático porque en el caso del teatro por fin se ponen ciertos problemas en escena pero el tratamiento que se les da, sobre todo en el teatro comercial que tiene mucha acogida, termina reproduciendo estereotipos, fortaleciendo la cultura machista y los prejuicios sobre los feminismos:

Hay obras que tienen interés de hablar de los problemas que afectan a las mujeres pero finalmente no logran presentar el asunto de una manera crítica abordando los problemas reales, pueden tener buenas intenciones pero no llegan a las causas fundamentales y a descubrir qué es lo que pasa en esta sociedad, se quedan cortas porque es un problema estructural de la cultura machista; hay temas que se pueden tratar en el escenario y dan un estatus de compromiso pero no hay nada más allá de aprovecharse del asunto. Vemos que el género se puso de moda y ahora es políticamente correcto, los diferentes grupos tienen montajes relacionados con las mujeres, la sexualidad, temas que hoy se venden, [...] esas contradicciones también las vivimos cuando alquilamos nuestra sala, nos impresiona como obras machistas, sexistas y de doble sentido tienen tanta acogida, esa es la estética de la contemporaneidad: se puede hablar de la mujer pero ¿de qué manera?, porque aunque se hable de las mujeres no hay una propuesta estética y política clara haciendo que los feminismos sigan en el lugar del prejuicio, del miedo, de la exclusión y del estereotipo que es lo que también nos mata (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Las preocupaciones sobre la condición y posición de las mujeres que La Máscara convirtió en el centro de su propuesta estética y política como grupo de teatro, con lo cual fueron pioneras en el país, hoy en día son reducidas a un asunto temático sin compromiso porque son pocos los grupos para los cuales su trabajo artístico es una agitación feminista como afirma Pilar Restrepo:

Hoy vemos que estos temas – como las violencias contra las mujeres – que empezamos a trabajar nosotras son más tratados en las obras, pero el procedimiento es el que nos preocupa porque hay una revictimización evidente en la puesta en escena; ya hay mujeres en la escena pero ¿cuál es el punto de vista y tratamiento de eso? sabemos que no podemos generalizar porque también hay grupos comprometidos con una propuesta actoral y de dramaturgia, hay propuestas novedosas y buenas y no descalificamos el mérito que tienen en escena, pero el compromiso por las mujeres está por verse en relación a volverse una agitación feminista porque no hay muchos grupos en ese sentido (Pilar, narrativa 5).

Relacionado con la reducción a asuntos solo temáticos problemas profundamente políticos esta la influencia del mercado y del capital en el mundo del arte que lleva a una sobrevaloración de lo estético por encima del contenido con las contradicciones y preguntas que implica para la práctica artística, la artista Ana María Villate se refiere de la siguiente manera a esta situación:

En este momento el mercado del arte en Colombia tiene mucho auge, nunca he estado allí ni he buscado estarlo, este fulgor hace que todo sea muy limpio estéticamente, pero cada vez el contenido es menos pesado, hay sobre todo mucho dibujo bonito, imágenes agradables que te sensibilizan y te dan ganas de admirarlas pero con poco contenido, también hay otras que buscan que el contenido sea abstracto, claro que no podemos generalizar; además todo esto pasa porque esta muy mal visto el arte panfletario al que no le veo nada de malo [...] para mi es mejor ser lógico y panfletario a ser estéticamente muy pulido (Ana María Villate, narrativa 1).

Asimismo, esta influencia del mercado en el mundo del arte y la cultura conlleva también la despolitización y cooptación de propuestas transformadoras, como lo han vivido en la escena punk las integrantes de Polikarpa y sus Viciosas:

Hoy nos enfrentamos con que el capitalismo absorbe todo y lo ves en los conciertos: miles y miles de personas vestidas igual con todo lo que en algún momento estaba rompiendo y ahora es normal. Hace parte del capitalismo y sus modas, pasa no solo con la cultura punk, es ver todo como un nicho de mercado, lo más rebelde y contestatario ahora se lo dan a la gente convertido en mercancías y es normalizado, eso es muy angustioso (Sandra Rojas, narrativa 6).

Sobre las alternativas que quedan para la continuidad de apuestas políticas artísticas en este contexto, el crítico de arte estadounidense Hal Foster (2001) sugiere que al reconocerse lo cultural como un lugar de contestación, la cultura como un lugar de conflicto, la estrategia a seguir es la resistencia como práctica que exceda las pretensiones del capital, con el fin de enfrentar la capacidad que éste tiene de beneficiarse y descodificar lo que se constituye en su contra – tal es el caso de la contracultura –, de allí que el autor abogue por proyectos de posición contrahegemónica y de resistencia “con el fin de no ver la sociedad como “un sistema total”, sino como una coyuntura de prácticas, muchas de ellas contrapuestas, en donde lo cultural es una arena donde es posible la contestación [...] solo será en estos términos – en tanto práctica de resistencia o interferencia – como se puede concebir lo político en el arte” (Foster, 2001: 106).

Foster continúa planteando que las prácticas de resistencia que son posibles deben superar la idea central de las propuestas contraculturales que solo se preocupan por apoderarse de los medios ignorando la dominación que esta inscrita en sus propias formas, a las cuales es difícil de responder estructuralmente, asimismo, no solo se trata de “hacer opaco del medio y abrir el signo” ya que puede resultar “abstraído como significante vacío de “arte político””, una alternativa por lo tanto es la apropiación crítica de imágenes para hacerlas contextuales y enfrentar la abstracción a las que son sometidas, así el signo reapropiado por un grupo social es “rastreado, reevaluado y redirigido” (Foster, 2001: 115-116). Esta opción la podemos ver en la propuesta artística de Ana María Villate en la medida en que trabaja con,

fuentes que vienen de la publicidad para poder mostrar esta contradicción tergiversando las imágenes en contra de esa lógica común que se crea, se trata de aprovechar esos códigos que ya nos son tan familiares [...] Básicamente lo que tenemos es un modelo de vida planteado de diversas maneras a través de publicidades, ese es todo un universo simbólico desde el cual se puede hacer una resistencia usando de otras maneras y para otros fines el mismo lenguaje, tergiversando esas formas como nos presentan el mundo y mostrando otras posibles, es darle una vuelta a todo ello para que emerjan otras opciones a través de su misma fuerza como en el caso de la publicidad o cualquier otro aparato simbólico, es lo mismo que ocurre cuando se tergiversa la posibilidad de la resistencia imponiendo la lógica del mercado (Ana María Villate, narrativa 1).

Este tipo de apuestas tienen una relevancia en el momento social, político y económico en el que nos encontramos puesto que, siguiendo a Foster (2001: 95), el aparato productivo ha cambiado claramente en la actualidad bajo las formas que adquiere el capitalismo multinacional, lo que hace posible que la intervención en el consumo de imágenes mediáticas pueda tener un mayor valor crítico que la creación de otras diferentes.

A lo largo de este capítulo hemos visto como la sociología del arte ha sido una disciplina fundamental para ampliar la comprensión del arte en cuanto a los procesos sociales que la hacen posible, que nos lleva a superar la sobrevaloración de lo estético con las preguntas que implica para comprender la práctica artística desde sus potencialidades políticas. Dicha relación entre el arte y la política puede ser interpretada de diversas maneras, en este sentido he argumentado la importancia de no reducirla a un vínculo unidireccional sino que trae transformaciones y críticas en cada uno de estos campos cuya conexión permite que sean repensados, ello implica comprender cómo se construyen otros significados y prácticas sobre la política y sobre el arte, percibir como sus límites se remueven cuando entran en relación. Para comprender lo político en el arte, vimos como en el contexto actual las prácticas políticas y las artísticas necesitan superar tanto sus usos instrumentalistas como sus concepciones reduccionistas; esto es posible precisamente en los procesos donde se vinculan, de allí que sea oportuno repensar la relación entre el arte y la política no como espacios diferenciados o complementarios simplemente.

Frente a los límites de la estilización de la política y en lo que ha terminado reducido el arte político, opto por relevar las apuestas del arte activista que se proponen enfrentar las diversas opresiones y poderes, para resignificar la relación entre arte y política en términos de politizar las prácticas artísticas de manera no instrumental, lo que implica concebir el arte como una forma de hacer política.

La propuesta que deviene de las experiencias de las sujetas de esta investigación es que la renovación entre el arte y la política debe ser mutua. Así el arte más que ser un medio complementario para difundir mensajes políticos es comprendido en su potencialidad expresiva, propositiva y crítica al punto de constituirse en una estrategia que propicia transformaciones en la acción política, aquí los feminismos tienen un rol importante para superar las formas que parecen ser únicas en la política y el arte.

Se trata por tanto de potenciar los lenguajes artísticos para poner en ellos otros discursos desde posturas feministas críticas, teniendo en cuenta las implicaciones y compromisos políticos de estas apuestas de activismo con otros lenguajes más accesibles donde el arte es politizado para denunciar, comunicar y resistir, lo que potencia lo estético para expresar las inconformidades y otras miradas sobre la realidad que, aunque no transforme del todo la sociedad, sí denuncia, cuestiona y rompe el silencio, haciendo factibles otras propuestas que cambian el lugar del arte en nuestra sociedad y el lugar del arte en la política.

CAPÍTULO 4. ACCIÓN POLÍTICA

*La creatividad es un instrumento de lucha
y el cambio social es un hecho creativo
y la acción creativa es una acción política*
Mujeres Creando

4.1 Ampliando la mirada sobre la política

La política ha sido un campo ampliamente debatido tanto en la teoría como en la práctica, abordado por las ciencias sociales desde diversas perspectivas y con énfasis que dependen del contexto histórico, social, cultural, económico. Para esta discusión me interesa comprender el paradigma que podemos denominar como tradicional, formal o institucional de la política, las críticas feministas que se han realizado al mismo, los aportes en la construcción de otra(s) política(s) y prácticas diversas de la misma constituidos por las políticas feministas y por los movimientos sociales, particularmente el análisis sobre la transformación que éstos suscitan de la cultura como hecho político.

El contenido de la política que el paradigma liberal democrático formula, otorga un lugar central al Estado y sus instituciones, en el cual se enmarcan prácticas políticas reducidas a la participación convencional de la democracia representativa como expresión del ejercicio de la política. Las sociedades estructuradas sobre los principios de la modernidad occidental privilegian los espacios estatales de la política como los legítimos y necesarios dando relevancia a la representación y sus mecanismos como el voto, la división de poderes en el Estado y el poder decisivo de los gobiernos.

En este marco de política formal la ciudadanía va a participar en lo que se considera una democratización del Estado vía derechos, políticos, civiles, económicos y culturales. Estos derechos son importantes en la medida en que propician otros espacios para la participación política, tanto fuera como en relación con el Estado; entre ellos, encontramos los movimientos políticos y las diversas expresiones organizadas de la sociedad civil que van a abarcar la esfera de lo público no estatal. De esta manera se constituyen los lugares de la política como práctica de producción y reproducción de diversos ordenes sociales; así como sus propios espacios y acciones que se van a considerar en sí mismas políticas y que responden a esta estructura.

En esta línea de análisis de lo que se considera como política, Chantal Mouffe (2009: 98) distingue dos enfoques en el pensamiento liberal contemporáneo. El agregativo es el primero de ellos, vinculado con la racionalidad instrumental donde predominan conceptos que vienen de la economía. Aquí la política se concibe como la construcción de compromisos entre fuerzas sociales que son rivales. Desde esta perspectiva los individuos son seres racionales sometidos al impulso de satisfacer al máximo sus intereses, al actuar en el mundo político de manera instrumental aplicando las lógicas del mercado al dominio de la política.

El segundo enfoque que analiza la autora es el que denomina como deliberativo, vinculado con la racionalidad comunicativa, donde la ética y la moral van a ser preponderantes para enfrentar el modelo agregativo. Así, la racionalidad instrumental va a ser sustituida por una racionalidad comunicativa, que mediante una supuesta libre discusión puede alcanzar consensos morales racionales en el ámbito de la política.

Cada uno de estos enfoques muestra lo restringidas que pueden ser las prácticas convencionales de la política tradicional subsumidas en estas dos lógicas. A ello se puede sumar una mirada crítica sobre los límites del Estado como el referente principal de la política; lo que repercute en la construcción de propuestas que propenden por la ampliación de la democracia, con el fin de impulsar la politización de la sociedad y la reciprocidad entre Estado y sociedad para extender la política más allá de la esfera estatal (Arditi, 1995).

¿En qué se evidencian entonces los límites de esta política institucional y tradicional?. Para el politólogo español Joan Subirats (2011: 14) esta discusión implica reconocer la crisis del sistema democrático, en la medida en que éste, por la relación determinante con el sistema económico, no cumple con su función que sería la de dar las respuestas necesarias a los conflictos sociales. Por tanto, los conflictos que estaríamos enfrentando en la actualidad no solo serían sociales, sino profundamente políticos, lo que conlleva la necesidad de repensar el modelo de desarrollo, la vida misma y por ende la política.

Siguiendo al autor, la esfera política formal que es impulsada con el mecanismo delegativo de toma de decisiones en nombre de la comunidad, contiene falencias que se van a ver reflejadas en conflictos entre lo social – cada vez más individualizado y personalizado – y el poder político institucional. Según Subirats, examinar críticamente esta relación es hoy en día un elemento clave para repensar la política y por consiguiente la democratización del Estado. Esto significa que no

podemos limitarnos a reconocer como político solo los espacios tradicionales y formales como los partidos políticos y las instituciones representativas. La política no empieza ni acaba allí, ya que todas las diversas esferas de la vida también son políticas en la medida en que implican decisiones y formas de hacer que favorecen a unos y perjudican a otros y otras.

Los cambios estructurales de nuestras sociedades han influido también en la transformación de la política. Siguiendo los planteamientos del politólogo Alemán-Chileno Norberth Lechner (2000, 2008), se trata de una lucha sobre los límites de lo político y lo no político, donde la definición social de lo que es la política es hoy en día un terreno de lucha de poder y de una reestructuración de lo que significa hacer política. Según el autor esta lucha por una nueva dimensión de lo político significa una ciudadanización de lo político, que no es otra cosa que la recuperación de la política como capacidad de las y los ciudadanos.

Para Lechner esto es posible porque la política institucional ha erosionado como instancia que ordenaba y articulaba la vida social, como conjunto de instituciones y procedimientos estructurados; cambios frente a los cuales las y los ciudadanos se ven obligados a concebir de manera diferente su rol haciéndolo más reflexivo. De allí emerge la ciudadanía política a la que el autor se refiere, producto de este redimensionamiento de la esfera estatal que deja de ser la destinataria de las demandas sociales. El ejercicio de la ciudadanía, por tanto, se desplaza hacia otras formas de acción política en el que tienen lugar nuevos actores y propuestas organizativas donde emergen pluralidad de intereses y una amplia gama de representaciones de lo político.

Ello representa además la politización del entorno local donde las acciones de la vida cotidiana de las y los actores sociales reflejan un mayor grado de agencia política. Para el autor se trata de un proceso de politización que desestructura desde abajo la institucionalidad política y, por ende, los protagonistas de la política. Todo ello hace que constantemente se dispute la definición de lo que es política, disputa que va a ser parte de la lucha política misma, sostiene Lechner.

Este análisis sobre la crisis del sistema político formal y el camino que ello abre para el reconocimiento y consolidación de otras miradas sobre la política, se puede articular con una postura alternativa sobre lo político como la planteada por el filósofo y politólogo argentino Ernesto Laclau (*apud* Muñoz, 2006), para quien lo político es una experiencia ubicua que subvierte lo instituido mostrando el antagonismo y las relaciones de poder en el orden social. Ello tiene consecuencias en el análisis de las prácticas políticas, de los sujetos de cambio que son múltiples e

impredecibles, así como en la consideración de los espacios de aparición de lo político que se expandirían. Comprendido de esta manera, lo político sobrepasa la dimensión institucional y la actividad partidaria, ya que son diversas las prácticas que pueden tener ese sentido, incluyendo todas las que intervienen en la lucha simbólica produciendo representaciones alternativas.

Es en este sentido que la especialista argentina en estudios culturales Laura Maccioni (2002: 190-191), afirma que la emergencia de otras líneas de reflexión en las que la pregunta por lo que es lo político supera la dimensión institucional, reconocida como el sitio de regulación y cierre de otros posibles alcances del término. Por el contrario, hay una nueva mirada que va a dar atención a las prácticas sociales que, aunque puedan ser inciertas y conflictivas, producen “lo político como efecto de sentido”.

Para la autora esta otra mirada va a ser decisiva en la medida en que amplía el “caudal semiótico” de prácticas que pueden justamente generar este efecto de sentido de lo político. Esto da espacio a la inclusión de diversas prácticas a través de las cuales los/las sujetas intervienen en la lucha simbólica “produciendo representaciones alternativas acerca del orden social y sus mecanismos de distribución de poder”, con las cuales también van a definir su lugar. Por tanto, la política no se puede agotar en la actividad institucional, sino que abarca otro tipo de prácticas, como las de la vida cotidiana, las identidades, las memorias, etc.

Con este descentramiento de la política del marco institucional, haciendo de ella una práctica que está en diferentes lugares y relaciones, coinciden las sujetas de esta investigación. La política como algo que está en todos los actos cotidianos, en todos los espacios, es la noción que tiene sentido para la artista Diana Molina:

la política está en todos los actos cotidianos en lo que consumimos, hacemos, comemos, cómo tratamos a las otras personas, pero también en cómo se ve el sujeto y cómo se organiza la gente frente al Estado (Diana Molina, narrativa 2).

Para la artista la política incluye además la acción organizada frente al Estado; esta mirada de la política es también un lugar de transformación si estamos dispuestas a cuestionar nuestros privilegios. Igualmente, para activistas de La Tremenda Revoltosa, la política se ubica en el plano personal, como postura en las acciones que se emprenden:

La política es algo personal, es la postura ética que tengo frente a la vida, la manera como me relaciono con las personas, la manera como me posiciono frente a mis creencias y mi posiciones frente al mundo, dónde me ubico y en qué lugar (Entrevista a María Teresa Bernal, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 17 de julio).

La política son todas las acciones que hacemos, es una ética, es lo que atraviesa las acciones que hacemos todos los días, lo que te marcas como camino, tus principios básicos, está anclado a unos caminos estructurales distintos, el mío se articula al del poder popular, el de la construcción de una América Latina libre y sin imperialismo, mi lógica y mi política se ancla al tema anticolonial y desde ahí trato de ser coherente en mis prácticas cotidianas (Entrevista a Jenyfer Vargas, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 17 de julio).

No es menor la apuesta por resignificar los lenguajes, por mucho tiempo me decía machorra⁶³ y mis amigas me decían que no, que yo era femenina y tuve que explicares que no era una ofensa sino que es político entonces me decían: pero la política es votar, el presidente, el congreso, pero no, la política no es solo eso, es tomar una posición ante la vida de emancipación, de transformación, de lo que sea... Hay que hacer de las prácticas y de las relaciones que tenemos con todas las personas políticas, en el sentido de hacerlas críticas, reflexivas, o sea de saber que quieres proyectar ante el mundo, saber que quieres... desde lo que puedes para transformar el mundo que es muy complejo con muchas injusticias y relaciones de poder opresivas. Transformarlo desde lo que tu puedas, desde una clase, desde la calle, desde como tratas a la gente, no humillar, llegar a un espacio y tratar mal a la mesera por que lo es, muchas cosas más que no es necesariamente la política formal sino una posición ante la vida (Entrevista a Andrea Castro, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

Con esta postura también coincide Mónica Giraldo activista de Fémimas Festivas, para quien la política no es solo un asunto que se discute de forma abstracta sino que se realiza y se construye en la experiencia de la cual aprendemos:

La política es algo que se hace y no solo que se dice y se discute, la vamos haciendo en las acciones, en lo cotidiano y las contradicciones, porque solo haciendo y estrellándome es que puedo entender que por dónde es y seguro se abren otras posibilidades y opciones. Es darnos cuenta de las contradicciones que son vitales para avanzar, transformar, ir construyendo otros modos de hacer (Mónica Giraldo, narrativa 3).

Esta comprensión de la política abarcaría también lo que se considera fuera de ésta bajo la noción tradicional, ubicándola en el nivel personal: acciones, relaciones, como postura ética en apuestas concretas como la resignificación de lenguajes y en cada acto cotidiano. Se trata por tanto de ver las distintas dimensiones que contiene la política, además de la institucional, diferentes prácticas más allá de la participación formal, diversas acciones que generan el efecto de lo político, consideradas como tal al reflejar posicionamientos y formas de enfrentar las relaciones de poder. Lo que conlleva reconocer que la política es también un espacio de disputa discursivo y simbólico que cambia de sentido y contenido.

Desde esta perspectiva me posiciono frente a un discurso dominante de la política y de sus actores, que al ser tan hermético, no permite reconocer la diversidad de sus expresiones, así como sus protagonistas como fuerzas que la recrean constantemente afirmándose en diversas experiencias de acción política. Ya que, como plantea el geógrafo político David Slater (2000: 508-509), lo que es o no político en cualquier momento cambia con el surgimiento de otras preguntas que devienen de nuevos modos de subjetividad y diferentes tipos de relaciones sociales. Además, la

⁶³ En portugués equivaldría a la expresión “María rapaz”.

heterogeneidad cultural de las sociedades va a cambiar las razones por las cuales se construye lo político.

Por tanto, se trata de reconocer la dimensión política de todas las esferas de la vida, el surgimiento del sentido político, así como la necesidad de politizar temas, problemas, circunstancias, etc. para que salgan del espacio de la normalidad en el que muchas situaciones de exclusión, discriminación y opresión aún tienen lugar en nuestras sociedades y frente a las cuales se posicionan acciones políticas transformadoras.

En esta medida, articular elementos socioculturales micro-macro nos va a permitir analizar la acción política como parte de un proceso que busca superar y redefinir las fronteras de las visiones reduccionistas de lo político; así como de la cultura política, la ciudadanía y la democracia en sus versiones impuestas por las tradiciones liberales y comunitarias. La propuesta alternativa será una mirada colectiva y plural de la acción política, donde surgen nuevos lenguajes, reglas, sujetas/os que revelan las limitaciones de la democracia para que ésta vaya más allá de lo formal, transformando las prácticas de exclusión y los discursos dominantes (Dagnino 1998, *apud* Rodríguez 2012: 265-266).

Asimismo, repensar lo político como producto de discursos, narrativas, significados y prácticas de diferentes actores sociales implica, siguiendo a la feminista Sonia Alvarez (*apud* Rodríguez, 2012: 255), tener en cuenta la perspectiva que relaciona la cultura con el ejercicio de poder, sin dejar de lado los fenómenos globales, la dominación que ejercen los Estados y otros aspectos de las condiciones de vida y de las relaciones sociales propios de la lógica cultural del capitalismo avanzado. Al tener en cuenta la relación entre aspectos micro y macro de lo que nos habla Evelina Dagnino.

Con todo, enfrentamos la redefinición de los lugares de la política, los escenarios de su institucionalización y las acciones que se van a constituir como su ejercicio legítimo. Es aquí donde va a jugar un papel fundamental la sociedad en sus diversas expresiones organizativas, al desestabilizar los lugares que se consideraban fijos en el ejercicio de la política. Como hemos visto, multiplicar los espacios de participación, más allá de los formales, conlleva extender la esfera de lo público que reconocía de manera utilitaria a la sociedad civil; asimismo, se van a construir otros puentes con el Estado más allá de los partidos políticos tradicionales y las reivindicaciones por la vía de la inclusión de derechos. Nos encontramos entonces con alternativas, redefiniciones,

reapropiaciones, otras formas de idear y hacer la política, que incluso se pensará en plural como otras políticas consolidadas a partir de prácticas colectivas que crean nuevos significados para superar los estrechos límites de la acción política convencional.

Finalmente, podemos entender la política como todo aquello que conforma la acción política como espacios de lucha y contrapoder. Las politólogas Vascas Pedro Ibarra y Mercè Cortina (2011: 1-5) afirman al respecto que es necesario para la reflexión política actual, retirar la centralidad de las instituciones en el análisis del poder político para ver al mismo tiempo los contextos, actores, estrategias y territorios que hoy en día conforman la política. Entonces, ésta puede ser comprendida como la lucha de los sujetos sociales, que no solo se transforman a sí mismos sino también la acción del Estado, al mismo tiempo que se constituyen en espacios de contrapoder.

Comprendida desde esta perspectiva, la política empezaría a tener diversos rostros, nombres, lugares, tiempos, colores, formas, etc. que la harían visible de una manera más concreta relacionada con los diversos aspectos que la conforman y no solo como un sistema abstracto. Sin embargo, estas maneras de repensar la política y su acción no se pueden concretar si no se deconstruyen los principios en los que se basa la visión imperante de la política, uno de los cuales es la exclusión de las mujeres y los sectores subordinados.

4.2 Los feminismos y la redefinición de la política

Como ya fue discutido en el capítulo de contexto, no existe una única política feminista tal como no existe un único feminismo, por lo que haré referencia de manera general a lo que diferentes políticas feministas proponen frente a la política tradicional, formal, institucional. Teniendo en cuenta que para la crítica feminista la posición de partida, según la socióloga chilena María Luisa Tarrés (2002: 120), será la ruptura precisamente con la noción tradicional de la política que la reduce al ejercicio de poder público, y a la idea de que lo político es un asunto cuyos contenidos están limitados a las fronteras del sistema institucional. Sin desconocer que hay algunos feminismos, como el liberal y el de Estado, que no rompen del todo con la política formal y se insertan en sus prácticas, otros movimientos feministas con sus propuestas por ampliar las formas de concebir y practicar la política buscan sacarla de los confines de los espacios formalizados. Esta

apuesta la podemos encontrar en nociones fundacionales como la de la activista feminista estadounidense Kate Miller cuando afirma que en los feminismos:

No entendemos por política el limitado mundo de las reuniones, los presidentes, los partidos, sino, por el contrario, el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo. Conviene añadir sobre este punto que, si bien la política debía concebirse como una orientación de la vida humana regida por una serie de principios agradables y racionales, y de la que, por ende, habría de quedar erradicada cualquier forma de dominio sobre otras personas, la política que todos conocemos, y a la que tenemos que referirnos, no corresponde en absoluto a semejante ideal (Miller, 1995: 72).

A partir de esta crítica a la política y sus formas dominantes de poder, los movimientos feministas van a suscitar transformaciones que permitan pensar la política de manera más amplia. Reconocen que su concepción y práctica tradicional era limitante para quienes no ostentaban el poder dominante, particularmente las mujeres a quienes les era negado por su condición y posición de género. Por ello, empiezan por ampliar la noción del dominio del poder público a la dominación y subordinación en el ámbito privado y sus implicaciones en la vida de las mujeres. Así, los feminismos vinculan la política con el ejercicio del poder en todos los ámbitos, en el sentido que Mouffe (1999) señala como político al afirmar que allí donde existe una relación de poder hay una relación política que puede potenciarse o interrumpirse.

De acuerdo con ello, para Ana María Villate la política está en cualquier relación de poder que atraviese la vida, y no solo el ejercicio de representación y participación en la política institucional. La artista coincide con esta propuesta feminista cuando afirma que:

es difícil pensar en la política porque al final político es todo, para mí es cualquier relación de poder que atraviese la vida y muchos espacios de la vida son atravesados por esas relaciones por eso son políticos -la familia, la escuela, etc.-, donde hay relaciones hay poder y por ello se convierte en un escenario político (Ana María Villate, narrativa 1).

Precisamente, la crítica feminista nos lleva a tener presente que la resignificación de la política no está desligada de la necesidad de ampliar la noción de poder. Si la política ha sido un campo paradigmático de los procesos históricos de la exclusión de las mujeres es justamente por la relación entre la política, el poder y los modos como ésta se concreta en la ciudadanía, que constituye el marco de los modelos de participación y de exclusión política institucionales. De allí la importancia de la revisión crítica que hacen los feminismos cuando buscan ampliar las nociones de lo político, rescatándolas de las connotaciones y dicotomías asociadas con la patriarcalizada tradición de la cultura política occidental (Muñoz y Ramos, 2009: 70).

En este sentido, la crítica feminista será aguda en el análisis de los pilares que sostienen los paradigmas tradicionales de la política, evidenciando su sexismo. Para ello, según la socióloga paquistaní Maxine Molyneux (2001: 4), se parte del cuestionamiento de las premisas del liberalismo y de la democracia revelando que la desigualdad es el punto neurálgico de los principios de igualdad, universalismo e imparcialidad. Además, la irrupción de los movimientos de mujeres y feministas en diversos escenarios del ámbito público ha impuesto retos a las definiciones normativas de las prácticas políticas y del significado de la ciudadanía misma.

La autora resalta como los feminismos insisten en el papel que tiene la cultura patriarcal en la definición no solo de la vida cotidiana sino de las relaciones sociales, las instituciones y por tanto de la política; ya que ésta constituye una de las actividades humanas más influenciadas por los mandatos de la cultura sexual, en la medida en que en occidente las mujeres fueron desterradas desde un comienzo de la ciudad, y en consecuencia de la ciudadanía, de lo público, del Estado y de las diversas formas de gobierno de una sociedad.

Para Breny Mendoza (2000) repensar la política y su ejercicio para las feministas latinoamericanas y del caribe implica actuar en un espacio que está demarcado por la incorporación del neoliberalismo en países que viven bajo los efectos del colonialismo, donde el autoritarismo, el racismo, el elitismo, el sexismo, y el choque de culturas configura el campo político. La autora se pregunta por cómo combatir desde los feminismos en la región las pretensiones civilizadoras de la democracia representativa, haciendo referencia a que en nuestros países se promulgan reiteradamente “prácticas socioeconómicas y políticas donde la naturalización del género, de la clase, de la desigualdad racial, étnica y sexual, y de la superioridad de las normas occidentales se realiza y se adapta continuamente para reconstruir el carácter colonial de nuestras sociedades” (Mendoza, 2000: 295).

En el contexto latinoamericano y del caribe se trata entonces, siguiendo a la autora, no solo de una crítica a la democracia liberal occidental, sino también de radicalizarla y revitalizarla e instaurar en este proceso la interseccionalidad en la constitución de lo político y de las políticas en la región, así como en las propias políticas feministas. Para ello es importante recordar que la democracia ha necesitado siempre espacios de marginación para establecerse, como la exclusión de las mujeres, lo que nos lleva a pensar en que la democracia liberal, que ha coexistido con la

desigualdad social, racial y económica, es directa o indirectamente un forma de discurso colonial, sostiene Mendoza.

En diálogo con el análisis feminista de las autoras anteriormente mencionadas, para Breny Mendoza la desigualdad social y el no reconocimiento de la diferencia no son los impedimentos de la democracia liberal sino las condiciones de su posibilidad. Por ello, si las políticas feministas en América Latina y el Caribe desean conservar su potencia radical deben atreverse a posicionar propuestas que no puedan ser subordinadas a la democracia (neo)liberal; ello supone imaginarse y actuar fuera del Estado, así como ocuparse de nuestras contradicciones internas impuestas mediante los sistemas de opresión.

Otros de los aportes de los feminismos a la redefinición de la política incorporan el cuestionamiento a las formas hegemónicas de ejercerla y concebirla, poniendo en discusión la supuesta racionalidad universalista y su propósito homogeneizador que desconoce la potencialidad política de las diferencias. Estos supuestos se sustentan en una generalidad y neutralidad que los feminismos han desmentido, ya que siempre se procede parcialmente desde posiciones que se traducen en discriminaciones y exclusiones. Así se contradice la pretensión de igualdad basada en el mencionado supuesto criterio de neutralidad y generalidad que en realidad beneficia solo a unos; de allí que la británica especialista en teoría política feminista Anne Phillips afirme que al “apelar a los más altos principios de la racionalidad abstracta y el interés universal, la teoría política de nuevo se está escribiendo en masculino” (Phillips, 2002: 40), y también en blanco y heterosexual.

En esta línea de reflexión, otra británica especialista en teoría política Carol Pateman (1991: 4) dirige su crítica hacia la premisa según la cual las desigualdades sociales no repercuten en la igualdad política. Para la autora este argumento les permite a los liberales ignorar los problemas surgidos del intento de universalizar los principios que proclaman extendiéndolos también a las mujeres; así como mantienen la división entre la vida privada y la pública, separación que es fundamental en la democracia liberal en la medida en que también significa una división entre hombres y mujeres.

Por ello, quienes analizan el sistema democrático no consideran, siguiendo a la autora, si sus propuestas sobre la libertad y el consenso tiene importancia o no para las mujeres, y es así porque implícitamente hablan como si los términos “individuo” o “ciudadano” protagonista de la vida política se refirieran sólo a los varones. De esta manera, no es difícil reconocer que los argumentos

básicos del liberalismo mantienen la exclusión de las mujeres sustentada en la división de lo público y lo privado.

De allí que, una propuesta fundamental para repensar la política desde los feminismos sea superar las dicotomías excluyentes sobre las que se ha sostenido la política institucional tradicional; entre ellas la diferencia entre lo público y lo privado, a cada uno de los cuales le corresponde un supuesto sujeto hombre o mujer respectivamente. Esta dicotomía también implica generizar los escenarios políticos como el Estado, los partidos y los sindicatos en el caso de los hombres, o los barrios y las comunidades para las mujeres. De esta manera, lo público concebido como lugar privilegiado de la política se construye en contraste, negación y oposición con lo privado, lo que genera la justificación de los lugares sociales asignados a hombres y mujeres en el juego de la política formal.

Sobre esta dicotomía excluyente entre lo público y lo privado, la filósofa y politóloga estadounidense Iris Young (1990: 99) aporta al análisis que se trata además de una dicotomía entre la razón y el deseo, entre el ámbito público universal de la soberanía y el Estado y el ámbito privado lugar de las necesidades y los deseos. Para la autora, tanto la teoría política normativa moderna como la práctica política intentan incorporar la imparcialidad en el ámbito público, particularmente en el Estado. Éste logra su generalidad al excluir lo particular, los deseos, sentimientos y todos aquellos aspectos que están relacionados con los cuerpos y, por lo tanto, con lo privado. Así, se obtiene una unidad en lo público por la exclusión de las mujeres y de otras personas que también son asociadas con el cuerpo y la naturaleza, y por ello racializadas y subordinadas.

De esta reflexión crítica y de la vivencia cotidiana y situada de la exclusión, subordinación y discriminación surge la conocida consigna feminista “lo personal es político”. La importancia política de esta propuesta es que no niega la división social que existe entre lo público y lo privado que, como hemos visto, implica diferentes instituciones, atributos y actividades. De esta consigna, siguiendo a Iris Young (1990: 114): “se desprenden dos principios: (a) a priori no se debe excluir ninguna institución o práctica social como tema propio de discusión y expresión públicas; y (b) no se debe obligar a la privacidad a ninguna persona, acción o aspecto de la vida de una persona”.

Según la autora, lo que esta propuesta ha propiciado es que el movimiento feminista haya hecho públicas prácticas, aspectos, situaciones que se pretendían demasiado triviales o privadas para la discusión pública. Así se enfrenta la noción moderna de lo público donde la ciudadanía

excluye la atención a los aspectos que constituyen a las personas y sus particularidades, ya que se supone que la vida pública es “ciega” para el sexo, la raza, la edad y demás, y “se supone que todo esto entra en lo público y se discute en los mismos términos. Semejante concepción de lo público ha dado como resultado que queden excluidas de la vida pública las personas o determinados aspectos de las personas” (Young, 1990: 114). Sin embargo,

“Lo personal es político” consigna que ha permitido a las feministas la politización de lo íntimo y privado y una autoafirmación personal adquiere una visión diferente cuando se trata de experiencias de las mujeres afrodescendientes. Lo personal se une a lo colectivo no dejando paso a la dicotomía autorealización y acción colectiva (Curiel, 2007: 179).

En el análisis de lo público y lo privado las experiencias del sexismo racializadas posicionadas por el feminismo negro y de color, cuestionan las visiones racistas y clasistas de los feminismos que al analizar lo público y lo privado como ámbitos de la vida separados, o ante reivindicaciones como el trabajo asalariado fuera del hogar, no tienen en cuenta que las mujeres afrodescendientes siempre trabajaron fuera del hogar como fuerza de trabajo en calles y casas, con prácticas heredadas de la esclavitud. La división entre la esfera pública y privada como el espacio donde se hace evidente la división sexual del trabajo perdía sentido cuando se trataba de la experiencia de muchas mujeres en la que ambas esferas fueron espacios de explotación económica, de construcción de estereotipos y roles sexualizados y racializados, ubicadas siempre en esferas laborales menos valoradas y remuneradas como el trabajo doméstico (Collins, 1998; hooks, 2004, *apud* Curiel, 2007).

En el marco de esta discusión, siguiendo a Ochy Curiel (2007), la familia más que un espacio de subordinación, en el caso de las mujeres racializadas, se convertía en un lugar de afirmación y resistencia al racismo en la medida en que la crianza de las/os hijas/os también podía ser un proceso político de concientización y adquisición de herramientas para enfrentar el racismo; crianza que también se puede hacer en comunidad asumiéndola como responsabilidad compartida. Además, las mujeres afrodescendientes han identificado el trabajo en el contexto de la familia como una labor humanizadora, que afirma su identidad como mujeres y como seres humanos que muestran amor y cuidado, los mismos gestos de humanidad que, según la ideología de la supremacía blanca, la gente negra era incapaz de expresar (hooks, 1984, *apud* Viveros, 2016)

Asimismo, se trata de hacer evidentes las implicaciones que los términos público y privado tienen en y para la política. Al respecto la teórica feminista estadounidense Nancy Fraser (1992),

advierte como estos términos no designan simplemente ámbitos sociales, sino que son clasificaciones culturales y etiquetas retóricas que en el discurso político son tan poderosas que se utilizan para deslegitimar intereses, opiniones y temas, así como para valorizar otros. Ello va a tener consecuencias importantes en el manejo de problemas que afectan diferencialmente a las mujeres y a los grupos que han sido subordinados y excluidos.

La autora llama la atención sobre como los discursos sobre la privacidad doméstica lo que buscan es excluir del debate público temas e intereses al personalizarlos o subsumirlos a lo familiar, presentándolos como asuntos domésticos/privados o personales/familiares en contra posición con asuntos públicos que se consideran realmente políticos. De ello resulta que ciertas cuestiones son encerrados en terrenos discursivos especializados y por ende alejados de los debates públicos, lo que generalmente es ventajoso para los grupos dominantes profundizando subordinaciones.

Un ejemplo de esta concepción sobre lo público y lo privado como político, ampliamente enfrentado por los feminismos, es el de las violencias contra las mujeres y los feminicidios. A pesar de contar en algunos países con políticas públicas, leyes e incluso convenciones internacionales de derechos humanos, es un problema social y de salud pública que se sigue considerando privado aunque en realidad no lo sea. Por ello, las políticas feministas continúan insistiendo en lo que implica para el espacio del poder dominante pensar lo privado como político, sosteniendo la importancia y vigencia de la apuesta feminista de que lo personal es político.

De esta manera, cuando el feminismo plantea la inclusión de lo privado como parte de la política, produce una ruptura del lugar donde se ubica el poder, que además en su lógica tradicional tiene el monopolio de la coerción y de las decisiones colectivas. Así se cuestiona no solo la práctica de la política sino también la reflexión disciplinaria que desde sus inicios se ha elaborado tanto para comprender como para transformar y justificar el control del poder político (Tarrés, 2002: 120-121).

De esta reflexión disciplinaria, surgen planteamientos como los de Carol Pateman (1991: 13-14), quien analiza críticamente los fundamentos de las democracias contemporáneas. Para la autora, la ciudadanía – incluso si se le identificara solo con su sentido más básico en el ejercicio del voto – presupone un reconocimiento universal como si todas y todos fuéramos iguales en términos sociales y como individuos independientes. No obstante, en la teoría democrática contemporánea y en los discursos relacionados de la libertad, igualdad, consenso, de una manera fácil e indiferente se excluye a las mujeres cuando se hace referencia al actor central, o sea el “individuo”. De este modo,

no surge la cuestión de si dicha exclusión refleja realidades sociales y políticas; no es una pregunta que se formula, pues se considera que el análisis de la democracia debe abarcar solo el ámbito público/político que, como ya ha demostrado la crítica feminista, excluye las relaciones de sexo/género, subsumiendo a las mujeres al ámbito privado.

Estos presupuestos han sido rebatidos desde una postura feminista que no acepta la inclusión parcial, ni el reconocimiento de una supuesta igualdad de oportunidades que en realidad no existe; así como una igualdad formal en derechos que no se refleja en la vida social ni en la vida cotidiana. Se exige el derecho no solo a la igualdad sino a la diferencia⁶⁴ superando su asimilación con la desigualdad, como una responsabilidad pendiente de los sistemas políticos y de la forma como se concibe la política. De allí surge el reclamo por ejercerla de otras maneras, con otras formas organizativas, lo que lleva a nuevas vías de ejercicio de la(s) ciudadanía(s) redefiniéndola también. Una lucha política para enfrentar las ciudadanías tardías y deficitarias, producto de las contradicciones del criterio universalista del ámbito público, cuestionando de fondo los sistemas políticos que han pasado de la exclusión y el desconocimiento a la inclusión pero como ciudadanas de segunda en relación a derechos y oportunidades reales (Gutiérrez, 2002: 129).

El reclamo por la inclusión, por el reconocimiento de las diferencias, así como las luchas feministas por abolir todas las opresiones, más allá de lo formal que implican los derechos, deviene justamente de las reivindicaciones feministas que buscan ampliar la política como escenario plural dando legitimidad a diversas políticas. Por ejemplo, el feminismo negro en este caso ha propuesto concebir la diferencia no de manera esencialista sino como fruto de experiencias históricas enmarcadas en relaciones sociales de poder y dominación consecuencia del colonialismo y la esclavitud. Por su parte el feminismo indígena se distingue, entre otros aspectos, por una política

⁶⁴ Nancy Fraser (1997) analiza las formas como el feminismo ha debatido a lo largo del siglo XX la diferencia y sus significados para el movimiento en el contexto norteamericano, en esta discusión identifica tres etapas: la primera entre los años 70 y 80 se centra en la diferencia de género; la segunda desde mediados de los años 80 hasta inicios de los 90 discute la diferencia entre las mujeres; la tercera que sigue hasta la actualidad define el análisis sobre las múltiples diferencias y a sus intersecciones.

Por su parte Avtar Brah (2004), académica y activista del feminismo negro británico, propone pensar la diferencia como categoría analítica asociada con una variedad de significados en diferentes discursos. Para entender la diferencia la autora plantea que la cuestión “no está en privilegiar el nivel macro o micro del análisis, sino en cómo la articulación de discursos y prácticas inscribe relaciones sociales, posiciones de sujeto y subjetividades” (2014:120). Así Brah “identifica y analiza cuatro usos del concepto de diferencia: la diferencia como experiencia cotidiana y específica; la diferencia como relación social producto de genealogías y narraciones colectivas sedimentadas con el tiempo; la diferencia como posiciones de sujeto o subjetividad frente a la idea de un sujeto político-moderno universal o de un Yo unitario, centrado y racional; y por último, la diferencia como identidad, como proceso inacabado que otorga estabilidad y coherencia a la multiplicidad subjetiva. De esta forma, nos permite comprender cómo la proclamación de una identidad colectiva implica un despliegue de discursos y prácticas que apelan de forma variable a estos niveles de diferencia para su movilización, atravesando lo micro y lo macro, lo social y lo subjetivo, en un proceso político continuo y contingente que define fijaciones y exclusiones, prácticas de poder y de resistencia” (hooks, *et al.*, 2014: 15)

que reconoce las prácticas racistas y segregacionistas del Estado, cuestionado los diferentes patriarcados en la búsqueda de su autodeterminación como mujeres y pueblos (Curiel, 2007).

Los feminismos han sido gestores de nuevas formas de concebir lo político al politizar lo que no era considerado como tal: temas, problemas, espacios, formas de hacer, para que formen parte del debate cotidiano. Así se propone un activismo que, como afirma Sonia Alvarez (2009: 30), debe darse en una multiplicidad de espacios y lugares que no suelen ser considerados propiamente políticos; aporte que hicieron los feminismos mucho antes que la izquierda o los movimientos anticapitalistas reconocieran lo local, lo cultural y lo personal en su importancia para la transformación política.

De acuerdo con lo planteado por Subirats, (2011: 89-90), el contexto actual exige revisar los conceptos en los que se basa el sistema político y que sostienen la política tradicional –ciudadanía, democracia, participación, representación, etc. –, pero sobre todo será importante construir nuevas prácticas de lo que constituye las bases de nuestro sistemas sociales y políticos. Aquí la ciudadanía es un concepto clave pues se ha vaciado y restringido de manera contradictoria con las formas actuales de las desigualdades y la exclusión social, de donde surgen nuevas necesidades y oportunidades que precisan de una nueva ciudadanía. Según el autor, más que un nuevo concepto se trata de entender la ciudadanía en su práctica, desde la acción, desde su ejercicio, que implica tanto autonomía como espacios de lo común, más allá de la adquisición estática de derechos vaciados de contenido, que tienen que ver sobre todo con las dinámicas de inclusión y exclusión de los Estados nación modernos. Sin desconocer que la ciudadanía también tiene una connotación en el proyecto de la modernidad occidental, y que por ello hay luchas sociales y políticas que no necesariamente la reivindican ni entran en su lógica.

Otro aporte importante de la crítica feminista a la política tradicional, es el hecho de que no se trata sólo de pensar en los intereses y necesidades de las mujeres – incluso esta categoría es también cuestionada por algunos feminismos⁶⁵ –, ni solo luchar por ampliar su representación en los espacios formales de la política institucional, sino de reconocer la diversidad de formas de participación y acción política que constituyen las apuestas feministas más amplias articuladas con diversas demandas. A ello se refiere Chantal Mouffe (1999: 125) cuando afirma que la política

⁶⁵ Recordemos que los feminismos negro, tercermundista, lésbico, indígena, *queer* cuestionaron el sujeto mujer del feminismo que desde su visión hegemónica euronorcétrica, blanca, clase media, urbana y heterosexual desconocía la diversidad existente entre las mujeres, lo que significa construirse como tal, la imposición del binarismo de género y las formas como los sistemas de opresión se imbrican afectándolas de manera diferencial según su pertenencia étnica, de clase, opción sexual, condición de colonialidad, entre otras marcas identitarias.

feminista será entendida no como una forma de política para la persecución de los intereses de las mujeres como mujeres, sino de propuestas feministas dentro de contextos amplios donde se articulan diversas demandas; aunque también implique transformar discursos, prácticas, relaciones donde la categoría mujer esta construida de manera que implica subordinación.

Igualmente, para la práctica de las políticas feministas será importante contextualizar las reflexiones con el objetivo de conocer cómo se expresan específicamente los sistemas políticos. Ya que, aunque estén alineados en categorías supuestamente universales como democracia, éstos sistemas repercuten de manera diferencial en la vida de las mujeres y de los sectores subordinados; así como obtienen su propia dimensión producto de las interrelaciones con procesos económicos, sociales, culturales y políticos propios. Esto es evidente en los escasos avances o retrocesos que aún persisten en relación a problemas sobre los cuales los feminismos vienen luchando desde hace décadas, como el caso del aborto y el feminicidio.

En este sentido, la reflexión situada que realizaron las actrices del grupo de teatro La Máscara sobre la política en Colombia, nos da una idea de cómo se expresa en el contexto colombiano la política tradicional donde, según su análisis:

nos enfrentamos a una despolitización en la gente porque estamos bombardeados de una ideología alienante que reproducen los medios y que sostiene una política tradicional. No hay espacio para los discursos de una izquierda distinta o que lleve a que cuestionemos nuestra realidad, acostumbrados a las limosnas del Estado y a vivir la inequidad y la injusticia como si fuera normal por más duro que sea (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Un contexto también con una larga y dolorosa historia donde se han silenciado las propuestas políticas alternativas, lo que trae consigo un dominio del miedo, generando una marca que se percibe como parte de nuestra cultura política:

es algo cultural, aquí aceptamos que vayan contra nuestros derechos y no nos movilizamos, con excepciones en el último tiempo como el movimiento por la educación y el paro campesino. Ha habido tanto horror que una deja de creer, como lo que ha pasado con la desaparición de propuestas alternativas de país, empezamos a creer en algo y viene el horror, así uno pierde la fuerza, la credibilidad, sabemos que al pensamiento, a nuestras posturas es a lo que más le tienen miedo (Susana Uribe, narrativa 5).

Para la artista Diana Molina también el miedo es una característica que es determinante en nuestras acciones políticas, y no solo miedo a la muerte por pensar diferente, sino un miedo que se refleja en las decisiones cotidianas:

la nuestra es sobre todo una cultura política del miedo y por eso no opinamos: por miedo a la exclusión, perder el empleo, ser señalado como diferente, a la muerte, porque eres un personaje incómodo en cualquier lugar y esa actitud juvenil – con la que relaciono el anarquismo – es la que te hace perder el miedo para decir y hacer

de una manera diferente, así llegar a valorar y disfrutar el sentirse de forma distinta y reivindicar lo que es tradicionalmente mal visto en todos los espacios (Diana Molina, narrativa 2).

Todo ello en el marco de un orden político, social y económico que afecta de manera diferencial a las mujeres, como lo mencionan en su diálogo las actrices de La Máscara quienes, aunque reconocen avances y logros de las luchas feministas, afirman que sigue siendo necesario:

cuestionar el Estado y este sistema instaurado para que la mayoría viva mal con los abismos que abre el sistema capitalista y su economía, aún peor con lo que les pasa a las mujeres por todo el sometimiento en el hogar, las dificultades para conseguir trabajo, la lucha por el poder. Por hablar de eso nos miraban mal y decían “uy llegaron esas viejas⁶⁶”, todavía nos pasa pero cada vez menos, hoy hay otras madres, otros hombres, otras relaciones, tantas luchas (Lucy Bolaños). Pero igual sigue pasando (Susana Uribe), cada cuatro días hay un feminicidio en esta ciudad (Pilar Restrepo), asesinatos de mujeres tan salvajes y no pasa nada, como si fuera normal, hemos cambiado pero falta mucho (Lucy Bolaños), siguen pasando atrocidades (Susana Uribe); económicamente también las mujeres ganan menos que los hombres y pasa en todos los ámbitos, hasta en el deporte (Lucy Bolaños) (Narrativa 5).

Asimismo, además de la importancia de los contextos es necesario crear mecanismos para discutir sobre la política desde una perspectiva que tenga en cuenta la interrelación de los diferentes sistemas de opresión. Hoy en día lo que podemos reconocer como otras políticas no solo se posicionan frente a la tradicional y sus vacíos e incongruencias, sino también frente a las implicaciones de las formas actuales de dominación del capitalismo, el patriarcado, el colonialismo, el heterosexismo, el militarismo y demás sistemas de opresión, lo que trae consigo otros retos para las políticas feministas.

En este sentido, han sido importantes las contribuciones de los feminismos Latinoamericanos y del Caribe que en relación a las críticas sobre la política dan prioridad al hecho de (re)pensarse constantemente en la necesidad de construir prácticas políticas que tengan en cuenta no solo el sexismo sino la imbricación con otros sistemas de opresión como el racismo, el heterosexismo, el etnocentrismo y el capitalismo, porque considerar esta matriz de dominación (Collins, 1998) es lo que da al feminismo un sentido radical. Asimismo, la construcción de sujeto político para las feministas en la región se ha dado bajo la idea de liberación frente a las políticas económicas y sociales discriminatorias, así como frente a las dictaduras, los caudillismos, el machismo y el racismo (Curiel, 2010).

En medio de contextos tan complejos, se busca enfrentar todas las opresiones sin jerarquizar ninguna. Opera así la noción de interseccionalidad donde diferentes posiciones feministas se encuentran en un diálogo crítico de conflicto productivo (Lykke 2011, *apud* Viveros 2016). Es así

⁶⁶ Vieja como manera despectiva de llamar a una mujer, no relacionada con la edad necesariamente.

como, no se trata de una caja donde todo cabe, sino de la contextualización de teorías y posturas políticas que dialogan para ser aplicadas de forma creativa y crítica, como sostiene la antropóloga feminista colombiana Mara Viveros Vigoya (2007, 2016).

Para la autora, hacer frente a distintas, simultáneas e interrelacionadas formas de opresión, en el caso de las mujeres latinoamericanas, ha implicado tomarlas en cuenta tanto en el nivel teórico como en el práctico y en el político asumiendo que, ni teórica ni políticamente, las desigualdades de género y raza y sus articulaciones son universales. La dominación es una formación histórica y se expresa en relaciones sociales imbricadas en experiencias que son diversas, por lo que las ideas feministas que se pretendieron universales son inadecuadas para describir formas de dominación específicas.

Por ello, Viveros afirma en su análisis sobre la interseccionalidad como una perspectiva situada de la dominación, que esta apuesta implica aprehender las relaciones sociales como construcciones simultáneas en distintos órdenes, de clase, género y raza, que en diferentes construcciones históricas configuran realizaciones situadas; con ello se refiere a que son los contextos los que actualizan las interacciones de dichos sistemas de opresión otorgándoles significados.

En consecuencia, el sujeto del feminismo debe ser heterogéneo y de dar “cuenta de sus pertenencias cruzadas y ubicar el proyecto feminista en el marco de un proyecto de descolonización del pensamiento y de las relaciones sociales” (Viveros, 2016: 14). Así, las experiencias y las prácticas se convierten en fuentes de conocimiento. De los procesos de resistencia y revuelta emergen nuevos sujetos políticos que hacen visibles otras formas de desigualdad y dominación que también son significativas en el mundo contemporáneo, como la nacionalidad, la religión, la edad, la diversidad funcional, la colonialidad, sostiene la autora.

Estas propuestas y miradas críticas sobre la acción política feminista son herederas de los feminismos de color, que se han empeñado en constituir espacios políticos de alianzas y luchas comunes en relación a las intersecciones constitutivas de las relaciones de subordinación a las que se enfrentan las mujeres concretas. Esta comprensión contextual y situacional incluye crear estrategias políticas que reconocen la resistencia producto de la experiencia de la negación que sufren las mujeres racializadas, empobrecidas. Esto implica para la acción política superar la separación de intereses – de clase, étnico-raciales, de género y sexualidad – así como las prácticas

misóginas, homofóbicas, lesbofóbicas, racistas, clasistas que también se dan al interior de los movimientos sociales (Viveros, 2014).

De esta manera, se pueden consolidar tanto prácticas como reflexiones teóricas que, al reconocer los límites de la igualdad formal y la importancia de la interseccionalidad, no reduzcan la políticas feministas a contabilizar la participación de las mujeres en los espacios de representatividad institucional; basada en una posición crítica que no subsuma la lucha política feminista solamente al reconocimiento de la igualdad de oportunidades por la vía institucional con leyes y políticas públicas, puesto que se mantendría la visión restringida de la política formal. Así como es necesario no ser complaciente con la forma como la discriminación basada en el género ha sido incorporada en la agenda de los modelos de desarrollo impuestos en este caso en Latinoamérica, cayendo en un pragmatismo que pierde la dimensión crítica y la potencia rebelde del movimiento feminista en la región.

4.2.1 Abrir los límites de la política

Con los aspectos de la política tradicional/institucional anteriormente mencionados que han sido objeto de la crítica feminista coinciden las activistas y artistas sujetas de esta investigación, posicionándose de las siguientes maneras:

Me aburren los partidos políticos porque me parecen una máquina para continuar todo y dejarlo como está porque quienes ostentan el poder y tienen mucho dinero son quienes administran los partidos -incluida la izquierda-, conservando las mismas estructuras jerárquicas, los manejos de poder, las mismas exclusiones. La forma de hacer política tradicional se agota, es necesaria pero insuficiente porque cansa lo mismo con la misma gente por eso no creo en ellos (Diana Molina, narrativa 2).

Con la política siento que estoy muy desencantada, nosotras como colectiva y cada una hacemos política con nuestras acciones desde la forma particular como nos organizamos que no es la clásica y tradicional, pero es una forma de hacer política en medio del sistema tan perverso donde predominan las formas tradicionales de hacer política (María Catalina Gómez, narrativa 3).

La política formal esta estigmatizada porque es una mierda, creo en las apuestas políticas autónomas que no implican la democratización de las poblaciones. Hay otros movimientos sociales que si creen que hay que llegar al poder yo creo que hay que acabarlo (Entrevista a Andrea Castro, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

Impera el imaginario que la política es la que se construye en la institucionalidad, en organizaciones cuyas estructuras son jerárquicas, con otras formas de accionar político reducidas a las formaciones políticas con líneas marxistas o leninistas, pero sus aproximaciones a la realidad se reducen a una actividad semanal que quizá contribuye solo al empoderamiento de quien realiza la acción puntual, reduciendo la política a un servicio social dentro del proceso político individual que no vincula a las otras personas con las que interactúa. Estas prácticas políticas las cuestionamos en la batucada porque los feminismos justamente las han problematizado, porque también hay esquemas normativos en relación a la construcción política y qué es o no

trabajo político para empezar a cuestionarse e ir más allá de esas acciones puntuales que no redundan en una transformación colectiva (Mayra Romero, narrativa 4).

Sin embargo, aunque sean pertinentes las críticas a las formas tradicionales de hacer política, así como hacer visible la deslegitimación de sus espacios formalizados, que incluyen la participación en la democracia representativa, el accionar de los partidos políticos, hasta lo que se concibe como trabajo político en las organizaciones de izquierda; las sujetas de esta investigación también observan que es necesario no desconocer la importancia de la organización y el trabajo colectivo, puesto que su negativa es funcional al neoliberalismo, ya que podemos reforzar la idea de que hoy en día no tiene sentido la organización política. Es importante retomar la fuerza de lo colectivo, pero teniendo en cuenta que hay diferentes formas de construirlo, es en este sentido que Ana María Villate posiciona sus críticas a la política institucional:

También es importante pensar la política institucional, pero si nos quedamos solo en ella uno pensaría que su vida es política solo cuando ejerce el voto y sería triste concebir la política solo como ese ejercicio. En los espacios de representación formal uno no es un agente real, no me siento representada, el problema es que no hay un diálogo directo, no hay puentes y uno ve como allí se negocian los derechos a pesar de la fuerza de las movilizaciones sociales.

En relación a las formas tradicionales de organización política si bien esas formas como los partidos políticos han perdido sentido hay que reconocer la importancia de su trayectoria histórica y no desechar la experiencia, porque al final es útil para el sistema neoliberal que nadie se asocie; pero si no es en colectivo no hay como luchar con semejantes monstruos, por eso nos movilizamos pero es triste que a pesar de su relevancia se hagan a costa de ello reformas nocivas a las leyes (Ana María Villate, narrativa 1).

Ana María resalta la preocupación por que formas tradicionales de acción política como las movilizaciones sociales, con la importancia y relevancia que tienen, sea sobrepasadas por decisiones que se toman en las instituciones que ostentan el poder en las democracias representativas. Asimismo, Diana Molina afirma que espacios organizativos que en su momento fueron importantes en las negociaciones de derechos sociales y políticos, como los sindicatos, se encuentran deslegitimados como espacios referentes de la acción política; desde su posición los movimientos sociales y culturales también entran en el juego de la política institucional perdiendo su potencia:

Es cuestionable lo que pasa también con otras organizaciones como los sindicatos y las negociaciones que hacen a pesar de la fuerza de las movilizaciones y los paros donde ganan solo unos y no se negocian ni solucionan los problemas de fondo. Todo esto me decepciona, por eso se deja de creer en ello y se deslegitiman los espacios porque los movimientos son usados, cooptados, despolitizados, asimilados al sistema; como lo que ocurre con el movimiento LGBT, lo mismo que pasó con los movimientos que conocíamos como contraculturales – hipismo, punk, ambientalismo – hasta un momento es una lucha muy honesta y luego se convierte en una moda, en un estilo de vida rentable y cómodo para muchos (Diana Molina, narrativa 2).

Por su parte, para Mónica Giraldo activista de Fémimas Festivas, aunque esté de acuerdo con las críticas a la política tradicional, plantea que es importante en contextos como el colombiano conocer también cómo funciona el Estado cuando reflexionamos sobre la política y pensamos nuestras acciones:

Creo que cuando hablamos de política es importante entender cómo funciona el Estado, todo ese entramado de poderes, cómo se mueven los recursos, hacia dónde están enfocados los programas, entender esas lógicas porque eso marca el rumbo de la ciudad, la administración, los temas, las agendas. Involucrándose con la comunidad y entendiendo esas lógicas sin dejar de hacer las cosas autogestionadamente pero también con la posibilidad de mover los recursos hacia lo que las comunidades consideran pertinente. Ver la política desde cómo se teje y se construye colaborativamente pero para eso hay que entender cómo funciona ese entramado; es importante también tomarse en serio las veedurías, un rol al que tenemos derecho por ser ciudadanas ya que hay unos malos manejos de los recursos que son de todos. Uno se queja y se pone contra el sistema pero hay que hacer propuestas sino no caminamos para ningún lado (Mónica Giraldo, narrativa 3).

Mónica suma a la reflexión sobre la acción política la importancia de conocer cómo se toman las decisiones políticas en las expresiones locales de las democracias representativas. Lógicas que deben ser comprendidas para un ejercicio de la ciudadanía como derecho, en particular el uso adecuado y pertinente de los recursos públicos, para de esta manera lograr hacer propuestas concretas y no solo críticas al sistema.

Otro aspecto importante para la resignificación de la política es la crítica que también es necesaria hacer a la izquierda y a los espacios organizativos que se presentan como alternativas políticas, ya que en su interior continúan reproduciendo el machismo y manteniendo los privilegios masculinos. Al respecto reflexiona Sandra Rojas de Polikarpa y sus Viciosas:

Sabemos también que la izquierda colombiana es muy machista y eso hay que trabajarlo mucho porque en lugares donde se manejan discursos libertarios se siguen reproduciendo los mismos modelos patriarcales. Ahí es donde creo que tenemos que tener imaginación para hacer esas rupturas porque a veces se nos convierten en los mismos discursos aburridos y mamertos de cómo romper ese patriarcado, podríamos mejor pensar cómo desde la imaginación podemos empezar a hacer rupturas más fuertes. Es algo que hay que trabajar mucho porque acá la izquierda reproduce las mismas estructuras de toda la vida, aquí la revolución si no se piensa en las mujeres, en el género, en otras posturas estamos jodidos (Sandra Rojas, narrativa 6).

La experiencia de activismo feminista de La Tremenda Revoltosa, muestra como el debate sobre el machismo, la misoginia y la violencia contra mujeres en las organizaciones de izquierda aún es un debate pendiente que tiene que tener lugar en la construcción de una práctica política que se diga alternativa. Frente a una situación en la que ellas decidieron hacer una denuncia pública por acoso fueron intimidadas y amenazadas, de una manera tan fuerte que fue necesario solicitar apoyo y solidaridad tanto a nivel nacional como internacional con la colectiva, cuya posición fue muy clara:

Tristemente, nuestro movimiento social colombiano se encuentra lejos de estar libre de violencias machistas y misóginas. Es aterradora la cantidad de casos de acoso sexual que varias compañeras militantes se han atrevido a denunciar, como aterradora es también la forma irresponsable y poco comprometida en la eliminación de estas prácticas con que el movimiento ha decidido asumir estas denuncias, poniendo en duda la voz de las mujeres agredidas, intentando que no se hagan públicas, amenazando con la justicia burguesa a quienes se atreven a ponerle nombre a los machos acosadores. Hoy, la Tremenda Revoltosa es intimidada y amenazada tras tener la intención de denunciar a uno de esos machos de izquierda que abusa de su poder, que acosa política y sexualmente a las compañeras de sus organizaciones y que instrumentaliza el discurso feminista repetidamente.⁶⁷

Posterior a ello una acción que realizaron fue abrir un debate público sobre el asunto en búsqueda de respuestas políticas y acciones concretas que puedan emprender las organizaciones. Acciones como estas siguen siendo necesarias pues muchas de estas situaciones se siguen dando en silencio hasta que se cuente con el apoyo para poder hacer una denuncia; pues en momentos como estos, como lo demostró la situación que vivió la colectiva, la solidaridad masculina se cierra y los que se dicen compañeros no están dispuestos a cuestionar y renunciar a sus privilegios. Para Andrea Guatavita activista de La Tremenda Revoltosa, acciones como estas también son importantes porque hace que (re) pensemos el lugar de las mujeres en los movimientos sociales, además de lo que implica la articulación entre organizaciones incluidas una feminista como la batucada:

La batucada en eso ha sido importantísima, en cuestionar el lugar de las mujeres en los movimientos sociales, sus misoginias y violencias. Cuando fui al foro⁶⁸ me encontré con gente que había conocido en otros espacios y que de otra manera no se preguntarían por cuáles son las prácticas al interior de su organización, allí estábamos hablando de la autocritica y participaron personas de organizaciones retrogradadas y hablando sobre ese tema, era lo que me parecía más valioso. Se atrevieron a decir que debíamos aceptar que eran unos machista para no molestarnos con ello, pero lo que me sorprendía era verlos con sus posturas tan tradicionales hablando de eso; para mí eso es un paso inmenso y se logra porque la batucada se ha articulado con otras organizaciones que se desarticulan por toda la confrontación y las contradicciones, mientras que las de la batucada intentaron mantenerse articuladas haciendo parte de otras exigencias y coyunturas. la batucada como suena y como se ve es bonita, es poderosa, a la gente le gusta que la batucada este dentro de las movilizaciones; esa posibilidad de articulación compromete a las otras organizaciones para decir que si no participan la acusación les puede caer a los hombres de esas organizaciones, allí el lugar de la batucada es importante (Entrevista a Andrea Guatavita, 2015, Tremenda Revoltosa, Bogotá: 18 de junio).

Por su parte, Diana Molina también crítica con contundencia la política de la izquierda tradicional. Desde su experiencia de activismo en colectivos de izquierda y en el partido comunista en particular, ella observó que las mujeres son vistas principalmente como un adorno a pesar de sus valiosos trabajos y de la validez de sus propuestas,

eran espacios muy machistas porque en la izquierda también las mujeres eran un adorno, su presencia se reconocía porque hacia agradable la reunión no por la validez de su opinión, no se les daba la misma

⁶⁷ La Tremenda Revoltosa (2014). Comunicado público ante intimidación y amenazas por denuncias de acoso. Solicitud de apoyo y solidaridad con la Tremenda Revoltosa Batucada Feminista. Bogotá, 18 de septiembre

⁶⁸ Andrea se refiere al espacio de debate público organizado por La Tremenda Revoltosa.

importancia que a los hombres. A pesar de haber mujeres muy brillantes eran vistas como una cosita bonita, la imagen de la compañera en la izquierda es esa cosa dulce que te da la motivación para la lucha y es el soporte emocional. No se cómo será ahora pero cuando lo viví era así, todos estudiábamos a la par pero en el momento de la discusión los hombres no soltaban la palabra ni nos escuchaban, estábamos allí para hacer amable la revolución, el lado dulce de la revolución y eso me irritaba profundamente; lo mismo que cuando aparecían homosexuales se trataba como pecado, expulsaban personas brillantes y comprometidas solo por ser marica, les producía asco, fastidio, desprecio, eso me parecía muy mal; y dentro de las familias comunistas igual, por todo eso me aparté de la política institucional del partido comunista (Diana Molina, narrativa 2).

Por su parte, las activistas de Fémimas Festivas desde sus experiencias en la ciudad de Cali, particularmente en el activismo político en la Universidad, también analizan críticamente como en la izquierda tradicional el arte y las mujeres están en un segundo plano:

Estábamos cansadas de los grupos que tenían el poder de la resistencia urbana sobre todo de la izquierda mamerta⁶⁹ en la Universidad de Valle y nosotras queriendo hacer algo cool; también ver como subvaloraban el arte y no es que no lo hicieran sino que lo veían en un segundo plano, su acción era principalmente la confrontación. Los líderes eran los hombres fósiles de la Universidad haciendo marchas tradicionales con los sindicatos, anticapitalistas pero igual dejando a las mujeres en un segundo plano. Yo me cansé porque el tema de diversidad sexual también era necesario pelearlo y había hombres muy fachos (Ange La furcia).

También percibía los espacios políticos en la Universidad muy mamertos, tengo el recuerdo de estar en asambleas y ver en todas la misma dinámica. Son otras formas que a mi no me llaman para poder desde allí hacer cambios, transformaciones en uno y lo que lo rodea porque llegan a un punto que no están haciendo crítica constructiva sino que son cosas muy totalitarias, la cohesión, fundirse en el otro; nosotras en la colectiva por el contrario repensamos esas prácticas (María Catalina Gómez) (Narrativa 3).

Sin embargo, es justamente el encuentro en esas incomodidades de la acción política que no cambia, lo que las lleva a juntarse y constituirse como alternativa a esa política tradicional machista, sexista y homofóbica en la que no tenían lugar:

Cansadas de estos colectivos queríamos hacer algo diferente, parchar⁷⁰ como amigas, éramos todas muy excéntricas, queríamos utilizar otras capacidades nuestras más allá de la mamertería de la Universidad. Más allá que todas nos estábamos formando como profesionales la Universidad fue un espacio de encuentro y nos unían las historias personales que compartíamos mucho (Ange La furcia, narrativa 3).

Es así como las colectivas van a ser espacios de construcción de política feminista que se nutre de las experiencias e inconformidades enfrentadas por las activistas en otros espacios de organización política, tanto movimientos sociales, estudiantiles, partidos políticos, incluso otras colectivas feministas. Igualmente, estas contrariedades van a fortalecer posiciones políticas que repercuten en las apuestas individuales como artistas y activistas, como vemos en las siguientes narrativas:

⁶⁹ Mamerto o mamerta era llamada una persona que pertenecía al Partido Comunista, hoy se relaciona más con personas que hacen política tradicional con un posicionamiento de izquierda.

⁷⁰Juntarse, reunirse

De hecho fue la razón por las que muchas llegamos a la batucada, que surge en el momento en que muchas habíamos pasado por el proceso de estar organizadas y haber quedado sueltas y la batucada acogió a muchas que de cierta manera habíamos sufrido una desilusión con espacios más clásicos de la política (Entrevista a Lorena Aristizabal, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 21 de agosto).

Al sentir que las opresiones se acentuaban por mi condición de género, pensaba que esos espacios de la política tradicional de los que hacía parte no iban a transformar esas opresiones por la manera como hacían política (Diana Molina, narrativa 2).

Consecuentemente, las políticas feministas que agencian las sujetas de esta investigación, se posicionan de manera crítica frente a las falencias de la institucionalización del feminismo, de algunos movimientos sociales y de otros espacios tradicionales de acción política. Aunque esta postura no parte necesariamente de una posición que se presenta totalmente como anti-institucional o en contra de la política tradicional, sí surte ese efecto, como observa Lorena Aristizabal de La Tremenda Revoltosa:

lo que hace la batucada no está marcado en contraposición o por distanciarse de esas prácticas tradicionales de la política, lo que define nuestro accionar no depende de ese otro lugar, no se trata de hacer oposición a esas maneras pero lo hacemos de alguna manera, no es la causa pero es un efecto... y es una posición distante tanto de los movimientos sociales de izquierda donde en algunos hay una apuesta por hacer incidencia política en los espacios de toma de decisiones y del poder, de los partidos políticos y las instituciones, pero también frente a los espacios feministas o de mujeres que terminaron también por concentrar la acción en la institucionalización de sus apuestas. Creo que esos son referentes de cosas que reconocemos importantes pero que no identificaban el tipo de cosas que queríamos hacer (Entrevista Lorena Aristizabal, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 21 de agosto).

De allí que La Tremenda Revoltosa como colectiva feminista sitúe la política en lugares diferentes en relación a los que usualmente actúa el movimiento social. Así otros espacios se tornan políticos con su acción como colectiva feminista y logran con ello ampliar el sentido de la política, estando más cómodas fuera de los límites impuestos a la misma, al respecto se refieren las activistas Lorena Aristizabal, Juliana Alvarado y Yete Trejos en sus entrevistas:

Tenemos diferentes posiciones personales pero creo que la batucada tiene una posición que localiza la política justamente en los espacios contrarios donde la suele localizar el movimiento social en general. La política no está en las elecciones, ni en los partidos políticos, ni en lograr posicionar temas en los escenarios jurídicos, no está en el escenario institucional sino primero en la reflexión profunda que termina por transformar tus propias prácticas y concepciones y segundo en la comunicación de esas reflexiones en acciones concretas en la calle. Eso es una delicia porque en la construcción de la subjetividad de quien hace parte de un espacio así pues te sientes haciendo cosas efectivamente y no esperando que suceda algo muy grande para sentir que tuvo un efecto lo que estás pensando. Ubicamos la política en la reflexión profunda y su traducción en acciones concretas (Entrevista a Lorena Aristizabal, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 21 de agosto).

Creo que la política es una herramienta donde se pueden generar espacios, además de organizativos o para converger. Creo también que la gran política estructural es un montón de líneas que van denominando ciertos caminos que no los da solo la coyuntura sino también nos dan ciertos estándares de para dónde vamos y cómo hay que hacerlo (Entrevista a Juliana Alvarado, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 17 de julio).

Creo que hay una ampliación del término política o incluso una ruptura de lo que se conoce como político que muchas veces esta determinado por los alcances que tiene, por los objetivos que cumple y las cosas funcionan como organización política en tanto tienen una agenda con determinados puntos y lo que no esta allí vendría siendo no político. En cambio creo que nosotras tenemos una experiencia que desconoce esos límites impuestos a lo que se supone que es pertinente en la política o necesario o propiamente político y lo que no (Entrevista a Lorena Aristizabal, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 21 de agosto).

A mi la política tradicional no me gusta pero no por eso la satanizo, creo que es necesario estar a la par de lo que nos exige la época, no creo que el papel de nosotras como feministas sea estancarnos como lo ha hecho la política misma, la política feminista también lo ha hecho. Nosotras somos muy críticas de la política institucional, algunas más radicales que otras no porque la radicalidad se deba medir, sino porque hay otras que debemos por algunas razones trabajar también con la institucionalidad donde ni siquiera podemos hablar de feminismo. Aunque tengamos diferencias, según nos hayamos construido como feministas, creo que todo espacio político puede ser algo viable; si veo que puedo hacer un trabajo aunque tenga que disfrazarme lo intento, así implique más trabajo (Entrevista a Yete Trejos, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 4 de agosto).

Esta lectura de las experiencias de activismo feminista que nos narran sus protagonistas, nos lleva a la reflexión sobre la importancia de recuperar el sentido político y de transformación de diferentes acciones políticas que, al estar fuera de los límites de lo institucional, no son consideradas como tal. Sin embargo, no son simplemente hechos extraordinarios, en el sentido de fuera de lo ordinario/institucionalizado/formalizado como acción política, sino que constituyen respuestas concretas a la necesidad abrir los confines de la política, de construir otras formas de participación colectiva vinculadas con la vida, más allá de los espejismos de las democracias representativas. Por todo ello, más que un acercamiento a la política formal se trata de la necesidad de una redefinición y reapropiación del término política por parte de sus propias protagonistas y sus experiencias colectivas.

En este sentido, sobre la idea de la renovación de la política las activistas de Féminas Festivas resaltan que más que algo completamente nuevo se trata de valorar de manera diferente – como política justamente – las acciones que se realizan, por eso cuando piensan en la acción política de la colectiva nos proponen:

No se si lo que hacemos es renovar la política porque no se si trate de limpiar y poner algo nuevo encima, tal vez es darle valor a otras cosas, resignificar otras relaciones, otras prácticas, vivir el presente, el aquí y el ahora desde lo horizontal, bajarse de un pedestal y mirar al otro u otra que está allí y ver que tenemos en común... Más que renovar es resignificar que hacer política está en el quehacer cotidiano y mirar esas prácticas que podrán parecer insignificantes pero no lo son porque están dejando de alguna manera una huella. Se trata de revalorar, resignificar, reconocer (Mónica Giraldo, narrativa 3).

Lo que estamos haciendo es cambiar las formas que son tradicionales en la política, no se si renuevan pero nos pone a hacer y es político desde el momento que estamos cuestionando, moviendo, si no sería una cosa funcional que no generaría interés ni lo vería nadie. Nosotras estamos haciendo política cuando pensamos en dónde creemos que hacemos las transformaciones y cómo hacerlas y así lo vamos activando. También se sigue haciendo la política tradicional y marca la pauta, pero también hay otros espacios que son los que se gestan en encuentros que son políticos y donde se hace la política porque cuestionan eso otro (María Catalina Gómez, narrativa 3).

En lo que coinciden las sujetas de esta investigación es justamente en la necesidad de hacer otra política, lo que implica repensar lo que consideramos como tal, así como posicionarse frente a lo que se disiente de manera crítica y a la vez propositiva. Ana María Villate se refiere al respecto de la siguiente manera:

No se cómo se propone una renovación de la política pero sin duda hay que repensarla, inclusive participando en los mismos rituales tradicionales de la política, pero recontextualizando, resignificando, pensando y dando otros sentidos. El tema de la política es complicado porque a pesar de ser de interés se escapa todo el tiempo y debe uno perseguirlo; es necesario ver el trasfondo, dudar, pero a veces somos mejores en la crítica que en la construcción de alternativas, sobre todo cuando piensas la política afuera y no como parte de tu cotidianidad, de tu forma de estar en el mundo, en tus relaciones, etc. (Ana María Villate, narrativa 1).

4.2.2 Construir feminismos y políticas feministas en colectivo

Para las sujetas de esta investigación su posicionamiento como feministas ha implicado asumir una postura crítica frente a las formas como se ejercen las políticas feministas, al punto de no ver la necesidad de identificarse con una sola perspectiva de lo que podría ser el feminismo. Así abren la posibilidad de diversas posturas feministas que dialogan al interior de las colectivas y van construyendo feminismo sin necesidad de etiquetas ni homogeneidad, como lo expresan las activistas de Féminas Festivas pensando en su proceso como colectiva feminista:

Sobre las discusiones que tuvimos al principio de si éramos o no feministas hay compañeras que no se posicionaban desde allí, pero igual participaban con nosotras, esto tiene que ver con los macrorelatos en relación a que la revolución se hace de determinada manera y el feminismo también tiene esos macrorelatos. Creo que hay feminismos que son totalitarios, pero también el feminismo como pensamiento se cuestiona todo el tiempo y por eso surgen diversos feminismos, permanece el cuestionamiento interno para poder construir feminismo. Una vez nos enviaron una encuesta preguntándonos qué tipo de feminismo era la colectiva, no participamos de ese coloquio porque no pudimos responder esa pregunta pero lo debatimos (María Catalina Gómez), no hemos podido saber que tipo de feministas somos (Ange La Furcia) (Narrativa 3).

Sin embargo, hay posturas que convergen sin las cuales sería difícil la construcción colectiva. Este es justamente uno de los aspectos que se reconoce en el encuentro entre feminismos que caracteriza a La Tremenda Revoltosa, donde confluyen posiciones colectivas de izquierda como la no institucionalidad, la apuesta amplia del feminismo como movimiento social, así como situarse críticamente en el contexto del país y del continente, entre otros aspectos que son mencionados en la narrativa de Mar Maiques y en la forma como Lorena Aristizabal describe a la colectiva en un vídeo con el cual Telesur visibilizó el trabajo de la batucada, que también es reconocido por Sol Rivera como uno de los aprendizajes de la colectiva:

No nos interesa etiquetarnos e identificarnos con una línea específica aunque a algunas las puedes leer, el paraguas al final es un feminismo no institucional, pero como izquierda somos una mezcla, no encuentras un grupo así donde estén feministas anarquistas, comunistas, socialistas, socialdemócratas, por eso nos cuestan mucho las discusiones políticas (Mar Maiques, narrativa 4).

La batucada es una convergencia de muchas maneras de vivir el feminismo, tenemos mínimos que nos articulan, unos de ellos es pensar el feminismo como escenario que es a la vez movimiento social, perspectiva crítica de la sociedad, una manera ética de vivir la vida y tiene unas luchas concretas que vamos viviendo situadas en el contexto colombiano y latinoamericano.⁷¹

Superar un poco esas lógicas de la izquierda y que nuestro feminismo nos haya unido es algo sobre lo que todavía no hemos hecho memoria como aprendizaje de la unión de una izquierda feminista interesante, porque venimos de lados dentro de la izquierda bien distintos (Sol Rivera, narrativa 4).

Otro aspecto importante en lo que implica para los grupos construir feminismos serán los encuentros con experiencias feministas en otros contextos; una confrontación que incluso genera contradicciones con lo que entendemos como feminismo, como narra Paola Loaiza a partir de la experiencia de las giras internacionales de Polikarpa y sus Viciosas:

Nosotras llegamos a Europa con una idea diferente del feminismo y agredieron a amigos míos haciendo lo mismo que nos hacen pero al contrario, eran muy diferentes a nosotras. Con estas experiencias comprendimos la complejidad de los espacios separatistas, fue duro ver como se reproducían las cosas contra las que una luchaba, me estrellé con la idealización que tenía de las feministas allá y fue muy pesado ver la contradicción. Entendimos que hay diversos feminismos porque es muy diferente a lo que hacemos estando aquí trabajando con organizaciones feministas (Paola Loaiza, narrativa 6).

Reconocer las contradicciones que también existen en los feminismos y sus políticas, las prácticas que están conectadas con los contextos, con sus historias y con las decisiones en cuanto a cómo hacer política feminista, hacen parte del constante movimiento que trae consigo construir feminismos. Para María Catalina Gómez de Féminas Festivas esto significa tener en cuenta que:

El feminismo no ha sido un pensamiento estático lo que ha hecho es reinventar y abrir puertas generando nuevas preguntas, hay discurso, esta la academia y las instituciones del arte, pero al final es una práctica diaria y un encuentro cotidiano de incongruencias enormes, de asumir que somos muchas cosas no solamente mujeres, además es esa la pregunta ¿somos mujeres?. Se es feminista cuando seguimos siendo cautas con nosotras mismas sin llegar a endiosarnos también, acordarnos de nuestra propia humanidad, se trata de no romantizar, no ver al feminismo como algo exento de imperfecciones, de contradicciones (María Catalina Gómez, narrativa 3).

Con todo ello, la política feminista a la que se le apuesta es a la que se construye en colectivo, reconocida como una de las potencias, aprendizajes y aportes del proceso de La Tremenda Revoltosa al logran juntar diversos intereses, perspectivas políticas, historias y trayectos activistas, donde el feminismo y el arte funcionan como anclaje:

⁷¹ Lorena Aristizabal (2014, noviembre 3). *No son Tuits son Historias - "La Tremenda Revoltosa"* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7OKkbRM7TDC>

Pensamos la política como algo colectivo, lo que no significa que no tengamos agencia individual y pensamos que el arte es una manera de colocarse en esa propuesta (Ochy Curiel). Lo colectivo es muy importante sobre todo porque permite reunir diversos intereses ya que a cada una nos mueven cosas diferentes relacionadas con nuestros procesos, llegar a reunir todo eso puede ser nuestra política, nuestras políticas. Pensarnos cómo nos atraviesan muchas cosas al mismo tiempo, cómo hacer visible todo ello que nos incomoda pero a veces queremos ignorarlo, se trata de reconocer lo que está y la necesidad de hablarlo, pensarlo, gritarlo y tocarlo... La política institucional se vende como la defensa a ultranza de unas ideas inamovibles y en la batucada es todo lo contrario, para nosotras la política es un proceso inacabado al hacernos nuevas preguntas, cuestionamientos que van y vuelven por eso creo que al igual que somos feministas en proceso la batucada también lo está y por eso la política no se va a acabar, siempre van a llegar nuevas cosas que nos harán preguntar, nuevos temas u otros que parecían estar simplemente allí y que de repente también pueden ser revisados para no quedarnos simplemente en nombrar, lo que nos lleva a remover todo (Mónica Mesa) (Narrativa 4).

Esta apuesta de la batucada como colectiva feminista ha implicado un desafío que no deja de tener dificultades, reconociendo, como narra Mónica Mesa, que es un proceso constante e inacabado. En sus ya cuatro años de activismo, varias feministas han hecho parte de La Tremenda Revoltosa, las diferencias políticas que han surgido han sido parte de las razones por las cuales algunas se han retirado, así como las demás han continuado superando los momentos críticos gracias a la importancia que la batucada tiene en la vida de cada una de sus integrantes. Como afirman Ochy Curiel y Maira Romero:

No es fácil la construcción colectiva a partir de individualidades que venimos de diferentes experiencias políticas, personalidades, edades, nacionalidades, porque tenemos diferentes referentes, símbolos, lugares, pero a pesar de todo llevamos en esta apuesta tres años y creo que va a seguir porque hemos sobrevivido a esos momentos tan difíciles que hemos tenido. Esto ha sido posible porque siento que la batucada es muy importante para cada una de las que estamos ahí, ya que no es sencillamente ir a un lugar a tocar y eso para mí es la mejor política: cuando te sientes parte de un colectivo que sabes tuyo, pero a la vez no lo es porque muchas se han ido y la batucada sigue (Ochy Curiel).

A veces piensas que hay personas más indispensables que otras y te das cuenta que la batucada está y creo que al ser un proceso artístico no lo vamos a dejar morir porque siempre hay gente interesada, eso de mantener la idea y no las personas hace que se renueve (Mayra Romero) (Narrativa 4).

La mayoría de las activistas feministas que integran la Tremenda Revoltosa, en este momento, vienen de otras experiencias organizativas tanto feministas como en otros movimientos sociales, algunas participan también en espacios políticos amplios de la ciudad y el país, así como en otros colectivos. Con todo, la batucada gracias al poder de sus tambores, es el espacio para la construcción de política feminista de izquierda que junta esta diversidad y la importancia vital de la política para cada, ya sea por amor, por valentía o terquedad. Como afirma Sol Rivera:

¿Por qué seguir insistiendo en hacer política colectiva? en el feminismo la política individual también es muy importante, hay muchas feministas que hacen política así con el arte, esto no tiene que ver con los niveles de impacto sino con las posiciones políticas de cada una que también son importantes. De otro lado, nosotras tampoco estamos en la lógica de la organización de masas, conozco pocas experiencias con el aguante que

tenemos; para todas la política es tan visceral, tan vital, nos la tomamos tan profundamente en serio y aunque tengamos en frente una compañera con la que no estamos en la misma tonalidad del morado⁷² en relación a otros temas que no son necesariamente la situación de las mujeres. Nos ha tomado el amor o a la valentía o la terquedad de seguir intentándolo, porque en esta colectiva hay compañeras que hacen parte de organizaciones sociales amplias, de esta izquierda tan compleja y distinta en nuestro país. Esto demuestra que el poder de los tambores es impresionante tanto para afuera como para adentro, impacta y nos impacta (Sol Rivera, narrativa 4).

Asimismo, para la construcción de política feminista en colectivo van a ser importantes los lazos de amistad, la complicidad, los afectos, aspectos que son subvalorados y alejados de la política en su noción tradicional. Al respecto, las integrantes de Polikarpa y sus Viciosas reconocen que es la cercanía afectiva la que les ha permitido sostener la banda por más de 20 años, incluso habiendo vivido cada una en diferencias ciudades y países por algún tiempo. En y con la banda han crecido, es allí donde convergen sus procesos individuales construyendo algo en común, una experiencia que no tienen en otras bandas en las que también participan como músicas.

Polikarpa y sus Viciosas es la banda de punk anarcofeminista que es gracias a que para sus integrantes además de su grupo de música es un espacio de complicidad entre mujeres. Esto se refleja en sus apuestas de articulación con el movimiento feminista y con otras luchas sociales, así como en el haber ido consolidando la banda como una plataforma política que no se hubiera logrado sin ese trabajo interno, proceso que narran Paola y Sandra de la siguiente manera:

Vivimos una complicidad para poder estar juntas y compartir, lo que nos queremos es lo que nos ha mantenido juntas, también somos hermanas e independientemente de la banda contamos y estamos pendientes la una de la otra, Sandra es la más entregada de corazón y de solidaridad. Son mis hermanas del alma, nos entregamos de corazón y eso ha hecho que la banda tenga tantos años (Paola Loaiza). Es una banda con la que hemos crecido también y que se ha nutrido mucho de las experiencias de todas porque en esos 20 años cada una ha seguido sus procesos, tiene sus intereses políticos, sus posiciones, el espacio de Polikarpa es donde convergen para tener una apuesta en común que es lo que hacemos con la banda que se ha nutrido de nuestras experiencias personales que tienen un espacio allí, porque aunque es un espacio colectivo, la personalidad y la apuesta política de cada una también están ahí, eso es muy interesante y por eso tenemos la banda que tenemos ahora (Sandra Rojas).

Todo eso lo notamos porque también tocamos con hombres y ensayar con ellos es muy diferente porque cuando ensayamos nosotras nos tomamos nuestro tiempo para hablar de lo que queramos, pero con ellos es sólo tocar, son otros ritmos, exigencias, tratos (Sandra Rojas). Ellos no se preocupan por como están, por cómo te sientes, cuáles son tus problemas. Para mí lo más importante de un banda es como se sienten todos (Paola Loaiza). Tienen grandes discusiones políticas pero no paran a reflexionar en conjunto cómo están, sin embargo ¿cómo proyectas hacia fuera cosas si en tu cotidianidad no estás bien?, de lo contrario se queda en un discurso que es vacío pero ¿y tus prácticas?, tu día a día con los demás, con el que está al lado, si no empiezas a cambiar cosas desde lo más pequeño, tu entorno, lo que vives, los amigos cercanos qué vas a poder cambiar en el mundo, para mí eso es mierda. Los espacios entre mujeres son fundamentales, poderte sentar a hablar solo entre mujeres, aunque los amigos lo critican los necesitamos, eso con Polikarpa siempre lo hemos tenido: un espacio solo para las tres, de dos horas de ensayo tocamos 15 minutos el resto hablamos porque es más importante lo que tenemos para hablar y la práctica la hacemos en otro momento, esos espacios para nosotras y de nosotras son vitales, yo no podría vivir de otra manera (Sandra Rojas) (Narrativa 6).

⁷² El morado es el color que identifica las luchas feministas, los diferentes tonalidades del morado es una metáfora usada por Sol para referirse a las diferentes posiciones feministas.

Es posible que la importancia de los afectos sea más comprensible en un camino como el de Polikarpa y sus Viciosas que lleva 20 años y es integrado por tres mujeres; sin embargo, en un proceso de menos tiempo del que hacen parte más de 20 personas, como el de La Tremenda Revoltosa, la amistad y las complicidades que se logran son igualmente importantes para la construcción colectiva de política feminista. El activismo con la batucada no es solo el momento concreto de la acción política que se haga, sino que es parte de la propia vida, por las reflexiones y problematizaciones que las apuestas de la colectiva implican en la vida de cada una. Aunque no necesariamente las relaciones entre todas son iguales, sí se reconoce la confianza en la otra y la importancia de construir otras formas de comunicación más allá de la palabra, de sentir que hay realmente una energía colectiva. Además, las activistas de La Tremenda resaltan que construir política feminista de esta manera es posible gracias al espacio que da la música. Así lo narran:

Hemos logrado crear complicidades como algo mágico que crea las amistades, la hermandad, que te preocupes por la otra, esto hace que nuestro proceso político sea muy diferente a otros que, por ejemplo, hacen una reunión de dos horas en la que participas y luego sigues con tu vida igual. El nuestro es un proceso que te hace pensar siempre, no solo es el ensayo, sino muchas otras cosas porque vinculamos nuestras vidas con la batucada, la batucada hace parte de nuestra vida, de la mía hace parte todo el tiempo (Mónica Mesa). Más allá de saber algo específico de la vida de la otra, nos une la energía que sale en el toque, en las reuniones hace que nos reconozcamos para construir un espacio común, por eso no solo estamos juntas sino que también nos vemos juntas y eso se siente. Ahí es donde veo la potencia de estar tantas mujeres en colectivo, con tambores, sin responder al estereotipo de lo que una esperaría encontrar en una mujer, porque también nos vemos como una unidad; somos muy distintas pero cuando estamos tocando o discutiendo así estemos en desacuerdo estamos juntas. En los toques nos miramos y nos entendemos, eso se va generando por la dinámica de grupo y la construcción de las confianzas, pero también por mirarse y acercarse y creo que eso también es político, acercarse a alguien a través de otra cosa que no sea la palabra es difícil, y sobre todo si nos referimos a estos lugares tan distintos políticamente hablando. Creo que esos elementos de lo artístico, lo político, el feminismo, el cruce de todo ello lo que ha generado es gente que se encuentra con un significado que vas más allá del simple hecho de juntarse, es un encuentro que alcanza a formar un tejido más fuerte a pesar de que algunas se salgan, ese tejido profundo hace parte de la política que hacemos (July Loaiza) (Narrativa 4).

Además de estos aspectos que hacen parte de las formas como las colectivas sujetas de esta investigación construyen otras políticas feministas, ellas también reflexionaron sobre la ausencia de espacios de articulación y encuentro que conlleve a la acción política como movimiento feminista en las ciudades y en el país.

4.2.3 Ausencia de espacios de encuentro y posibilidades de articulación

Parte de las miradas críticas al movimiento feminista en el país esta relacionada con la falta de espacios entre quienes están trabajando por consolidar una propuesta de arte feminista, así como

con otras organizaciones feministas. En la experiencia de las actrices de La Máscara esta es una ausencia significativa:

La relación con otros grupos es difícil, somos solidarias con lo que hacemos pero hay poca retroalimentación y pocos espacios de encuentro. No conocemos otro grupo que tenga una inquietud como la nuestra en el sentido de que sea una preocupación hacer una estética feminista, tal vez en otros países; aunque pertenecemos a la Red Magdalena Project⁷³ de teatro contemporáneo de Mujeres no es un espacio exactamente feminista pero es muy importante y congrega a las mujeres artistas del mundo. Sería importante contar con espacios de encuentro y de diálogo para concretar nuestros desafíos, a veces me siento muy sola y me pregunto dónde están y quiénes son nuestras interlocutoras (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Sin embargo, que no existan actualmente frecuentes espacios para el encuentro, debate y trabajo conjunto entre colectivas feministas, lo que conlleva a que se perciba un momento de quietud y pasividad, no significa que no existan diversas organizaciones feministas que actúan por separado. Frente a ello las activistas de Féminas Festivas se preguntan por los motivos para propiciar los encuentros, además de lo que implica políticamente la articulación, teniendo en cuenta que ya han participado y promovido iniciativas en este sentido en la ciudad:

Con los otros colectivos en Cali hubo un momento que hacíamos muchas cosas juntas. Ahora hay varios grupos también pero no nos estamos encontrando, no se si es un sesgo porque nosotras como Féminas no nos hemos vuelto a mover mucho porque estamos calmadas repensando las cosas. Sabemos que hay organizaciones haciendo cosas pero no es como hace un tiempo que nos encontrábamos más, nos ha faltado articulación como la que hubo en el proyecto mujer por la paz⁷⁴, siento que estamos en un momento de quietud (Ange La Furcia), ¿será la economía? (Mónica Giraldo) (Narrativa 3).

La pregunta de Mónica por las consecuencias de la economía en el trabajo conjunto que podrían hacer las organizaciones feministas nos remite a la crítica mencionada por las actrices de La Máscara en relación a las disputas por los recursos que conlleva a que cada grupo trabaje en sus propios proyectos, así como a las necesidades de la sobrevivencia que resta tiempo y energía al trabajo político y organizativo. Otro aspecto relacionado es la pregunta por cómo construir en medio de las diferencias para llegar a los consensos, así como lo que motiva los encuentros, en qué espacios, con qué lógicas de trabajo. Para las activistas de Féminas Festivas una alternativa es comprender la articulación como un ejercicio activo y constante de participación en la política que otras colectivas feministas construyen, ejercicio que denominan rizoma:

En Cali hemos tenido que consensuar y no ponernos en contra de las otras, pero tendemos más a la pasividad no participando ni demostrando interés por el trabajo de las demás, es como un club en el que te afilias o no.

⁷³ “Es una red dinámica e intercultural de mujeres en el teatro y el performance”, ver más en: <http://www.themagdalenasproject.org/pt-br>

⁷⁴ Angie se refiere al proyecto “Mujeres expresándose por la paz” donde la colectiva trabajó con otras organizaciones sociales y culturales de la ciudad. Los resultados de este proyecto están disponibles en: <https://feminasfestivas.hotglue.me/Proyectos/>

Sabemos que es muy importante sentarse con las otras a hacer política pero da pereza reunirse en ciertos espacios, no te invitan siempre o solo cuando les interesas, tampoco tenemos espacios constantes para debatir. Para encontrarnos y articularnos hay que estar ahí, montar los espacios, participar en lo que otras organizan. Desde mi perspectiva nunca ha habido articulación porque es un ejercicio, hay que hablar con todas, ir a sus actividades. Sabemos que hay otras que están en sus territorios y la política es ir a accionar con ellas allá, es importante aunque en algunos casos no compartamos sus formas organizativas pero están allí preguntándose algo. También hay otras formas de articulación como conversar, apoyar cosas específicas en ejercicios concretos con los que aprendes mucho más que en las reuniones o los grandes eventos. Yo siento un golpe de clase fuerte cuando estoy en ciertos espacios, hay que aguantar la actitud de las mayores, las incomodidades, incluso que no te vuelvan a invitar pero hay que estar, igual como joven no voy a ciertos espacios porque es estresante (Lina Gaitán, narrativa 3).

¿Qué implica entonces trabajar con otras?, donde no solo las diferencias frente a las formas de trabajo pueden generar reticencias, sino que además influyen las distinciones de clase, raza, generacionales. Ya que es en medio de ello que, como afirma Lina Gaitán, la articulación se construye, no solo participando en reuniones o eventos esporádicos, también es importante acompañar lo que hacen otras aunque no se compartan plenamente las formas organizativas y ante todo hay que construir los espacios de encuentro no solo esperar a que lo hagan otras. Surge por tanto la pregunta por si es necesaria la articulación y de serlo cuáles pueden ser otras formas concretas de articulación, así como la importancia que para ello tiene estar en los territorios y descentralizar las acciones del movimiento feminista en el país y en las ciudades.

Mónica Giraldo activista de las Fémimas Festivas, se pregunta en esta reflexión sobre el peso que tiene en la construcción colectiva el cómo nos han enseñado a relacionarnos entre las mujeres y con lo público, lo que lleva a intentar estar principalmente con las personas con las que pensamos parecido y a no relacionarnos con quienes tenemos diferencias:

Creo que trabajar con otras tiene que ver con como nos han enseñado a construirnos como mujeres: no juntarnos, no dialogar, no salga a lo público, puede ser por esa actitud que nos han programado de no pensarnos como mujeres una vida colectiva, comunitaria. El peso de esa sociedad hace que nos de pereza, que participemos si esta mi amiga con la que luego pueda hacer comentarios o voy por asuntos de ego o porque dan buena comida. Tal vez debemos pensarnos ese sentir mujer tan fuerte que ha sembrado el patriarcado relacionado con el miedo a hablar en público, a expresar lo que siento, hablar o no con confianza con las demás, porque esto hace que la red se caiga o no. Se trata de aprender a convivir con otras ideas, con otros pensamientos, saber escuchar y estar en esa disposición, porque no nos gusta enfrentar la vida ingobernable y tener que soportar una discusión que no me agrada, por eso decidimos estar con la misma gente (Mónica Giraldo, narrativa 3).

Por su parte, en relación a la experiencia de articulación con otras colectivas feministas, para La Tremenda Revoltosa la influencia que otras colectivas con sus propuestas pueden ejercer en el propio trabajo es también una forma de política feminista:

Hemos tenido consignas pero ahora cada vez más le combinamos letras a nuestros toques, algo que aprendimos de la batucada Estallido Feminista de Medellín, eso también es otra forma de la política que es dejarse influenciar por las cosas buenas de otros colectivos feministas. Hemos tocado con ellas y han sido un referente

combativo para nosotras en el sentido de creatividad en las consignas, aunque tengan otras apuestas -por ejemplo sus instrumentos son reciclados-, ellas nos enseñaron a hacer buenas consignas y nos han inspirado mucho, es parte de la política de coalición (Ochy Curiel, narrativa 4).

Situadas en la ciudad de Bogotá han existido coyunturas políticas que han propiciado la articulación del movimiento feminista, así como se han generado distancias debido a las diferentes posiciones en relación a los procesos de institucionalización que ha traído consigo la implementación de políticas públicas de mujeres y género en la ciudad. Ello ha implicado para las activistas ciertas contradicciones ya que pueden ser trabajos remunerados, así como posibilidades para la participación política formal en estamentos de consulta y planeación de la ciudad donde se reconoce la importancia de la contribución de las feministas, como plantea Jenyfer Vanegas de La Tremenda Revoltosa:

Siento que en todos estos años se ha podido lograr una articulación entre movimientos. Las coyunturas también nos han llamado a la unidad como feministas, y en este momento en la ciudad de Bogotá siento una fragmentación grande por la creación de la Secretaría de la Mujer⁷⁵. Yo también trabajé allí y aunque es una apuesta novedosa y que le hace bien a la ciudad en términos de política pública, en términos de movimiento social ha fragmentado un montón. Algunas nos hemos distanciado de todo el feminismo institucional y que le apuesta a la política pública, aunque yo también entro en choques porque participo en espacios institucionales... lees fragmentaciones pero en el camino todo se trenza, pero amo el movimiento feminista bogotano, de todas las organizaciones en las que he estado he aprendido muchas cosas (Entrevista a Jenyfer Vanegas, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 17 de julio).

En estas narrativas es notorio que las percepciones sobre los espacios de encuentro, debate y articulación del movimiento feminista son diferentes tanto en cada ciudad como en relación con las diferencias de edad y clase; así como los intereses políticos que mueven o no la necesidad de trabajos articulados más allá de las coyunturas políticas y las solidaridades en momentos específicos.

4.2.4 Prácticas y conocimientos feministas dentro y fuera de la academia

Los espacios de formación, encuentro, debate así como las publicaciones que surgen en los centros de investigación sobre mujeres, género y feminismos – particularmente de las

⁷⁵ La Secretaría Distrital de la Mujer es el entidad administrativa que en la ciudad de Bogotá se encarga de la implementación de la Política Pública de Mujeres y Equidad de Género en el nivel distrital y local.

Universidades Nacional y del Valle⁷⁶ – han tenido un lugar relevante en la construcción de política feminista en el país, según reconocen las sujetas de esta investigación :

En Cali nos ha servido mucho el Centro de Estudios de Género Mujer y Sociedad de la Universidad del Valle porque tienen un trabajo muy enriquecedor con actividades investigativas y académicas que comparten con todo el movimiento de mujeres. Allí hay un sustrato importante de pensamiento feminista, tienen además la publicación de la revista La Manzana de la Discordia (Pilar Restrepo, narrativa 5).

En este caso la academia sirvió para construir esa política al ser el primer contacto para problematizarse y pensar la experiencia de otras maneras; eso le da otro sentido a la relación con la academia porque la mayoría estamos ligadas a ella y ha sido la forma como hemos articulado ese pensamiento crítico, no rechazamos la academia por sus complejidades sino que buscamos esas fugas posibles que son las que han permitido que estemos en la batucada (Ochy Curiel, narrativa 4).

Desde esta posición crítica, la academia ha sido el espacio para el encuentro con los feminismos, lo que trae consigo el posicionarse como feminista y el encuentro con otras que enlaza intereses y hace posible la organización política. Como narran las activistas de La Tremenda Revoltosa:

Empecé como muchas feministas en la academia por el tema del género donde aprendí de la experiencia diferenciada; además de los cursos en la escuela de estudios de género, del feminismo me interesó la posibilidad de hacer lecturas de mi experiencia partiendo del cuestionamiento y luego el aceptar que era feminista (Mayra Romero).

En derecho había un par de materias que eran diferentes a la versión jurídico formal de la carrera que eran sociología del derecho y justicia comunitaria; entonces fue como encontrar una luz al final del túnel para no retirarme y entrar por esa línea. Lo menciono porque esa fue la puerta que yo abrí para acercarme al feminismo y a los estudios de género, me parecía una propuesta alternativa del derecho muy interesante (Luisa Ocaña).

El curso de iniciación a los estudios feministas y de género fue muy importante para mí, creo que además funciona así como una verdadera iniciación, casi como un ritual que te da la posibilidad de revisar tu vida y el mundo, lo que te genera una crisis existencial. También reconocí que me nombraba como feminista no solo por la academia sino por mi mamá y mis experiencias vitales (Mónica Mesa).

Mi contacto con el feminismo empezó siendo algo teórico, me llamaba la atención y cogía alguna asignatura en la carrera. Recuerdo el impacto cuando me fui de Erasmus a Holanda un año donde había una escuela de estudios de género como la de la Universidad Nacional, que tenía como maestras a Rosi Braidotti, Gloria Becker, figuras del feminismo que yo no sabía en ese momento quienes eran; allí fue otro nivel diferente al feminismo que había estudiado en España, estaban hablando de lo pos, que si el género se cruzaba con la clase, con la raza, con lo queer (Mar Maiques).

Me acerqué al feminismo en la universidad, pero ni siquiera al feminismo sino al tema de las mujeres, fue al finalizar mi carrera porque hice prácticas profesionales en las Casas de igualdad de oportunidades para las mujeres – CIO (July Loaiza) (Narrativa 4).

⁷⁶ Fundada en 1994 la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional “es pionera en el país, tanto por ser la primera y la única unidad académica que cuenta con programas de posgrado en Estudios de Género, como por el importante papel que ha desempeñado en la difusión del pensamiento feminista y de la perspectiva de género”, ver más en: <http://www.humanas.Universidad Nacional.edu.co/genero/laescuela/laescuela/>

El Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad de la Universidad del Valle, creado en 1993 promueve diferentes actividades de investigación, sensibilización, docencia y participación sobre género y mujeres, ver más en: <http://genero.univalle.edu.co/index.htm>

Para Ana María Villate la academia también ha sido movilizadora de sus apuestas políticas, en el encuentro con teorías que llegaron para fundamentar más su trabajo artístico:

En mi caso la academia moviliza cosas políticas. Fue allí donde me di cuenta que lo que venía haciendo con mi trabajo con el cuerpo tenía relación con una perspectiva teórica y política que es el feminismo. Yo era feminista y no me había dado cuenta; es como salir del closet para un marica, de repente uno lee una teoría y se da cuenta de la importancia de nombrarse feminista (Ana María Villate, narrativa 1).

El camino en el feminismo también por las teorías, lecturas y espacios de encuentro ayuda a sanar y politizar experiencias, que también serán importantes para el trabajo artístico:

A partir del estudio del feminismo pude contar mi historia. Los círculos de mujeres me ayudaron a entender esas genealogías de mi propia vida y muchas otras cosas. Le debo mucho al feminismo de lo que soy porque me ha ayudado a comprender como estaba de enajenada también, a descolonizar mi cuerpo y mi mente, eso se lo debo a las ideas feministas (Luz Marina Gil, narrativa 5).

Así como la academia ha sido importante para conocer el feminismo y tomar esta posición política, en las narrativas destaca la necesidad de reconocer que también se construye conocimiento feminista fuera de ella. Para Diana Molina éste se encuentra tanto en el mundo artístico como en la cotidianidad de las mujeres, en sus territorios y organizaciones, lo que puede ser igual de deslumbrante, valioso y sorprendente como lo que se encuentra en la academia:

También es importante reconocer lo que se hace dentro del campo artístico porque efectivamente hay una meca de estas propuestas feministas en México y en Barcelona que hay que conocer y con las cuales dialogar, así como dentro de la academia porque sí hay que leer a Butler, Beto Preciado, Itziar Ziga. Esos diálogos son importantes pero también dialoguemos para adentro, vamos a donde están las mujeres de acá en los pueblos y los barrios para ver qué piensan y dicen, porque ellas también tienen un conocimiento y una experiencia tan válida como la de las posporno que nos deslumbra; si de ellas nos deslumbra su audacia, de las mujeres de acá nos puede sorprender su valentía, su capacidad de resistencia, su astucia para manejar las situaciones en esos contextos tan terriblemente agresivos y machistas, además en medio de una guerra (Diana Molina, narrativa 2).

Es el encuentro con otras mujeres y sus experiencias de donde se aprende también sobre feminismo, lo que hace posible iniciativas que conlleven el intercambio sin jerarquía de saberes y la apertura de los espacios con lo que se cuenta para ello, como el escenario en la experiencia de Polikarpa y sus Viciosas:

saber que tenemos mucho que aprender de las que están por ahí. Porque esa es la vida, más que enseñar algo o tratar de cambiar alguna realidad es alimentarse de esas realidades e intercambiar (Sandra Rojas); por eso ahora pensamos en invitar a más mujeres a hacer una minga⁷⁷, ser un medio para que mujeres que nunca se habían tomado la tarima suban y con esa carga de energía que se siente en el escenario puedan expresar lo que quieren, dar esos espacios a otras, ese compartir que nos alimenta muchísimo, espacios que sin ellas no serían tan lindos (Paola Loaiza) (Narrativa 6).

⁷⁷ Palabra de origen *Quichua* que hace referencia a una acción solidaria entre diversas personas para lograr un trabajo que se hace en común.

Asimismo, es posible aprender, comunicar y pensar colectivamente sobre el feminismo desde otras prácticas que son también ejercicios pedagógicos, como expresan en sus entrevistas las activistas de La Tremenda Revoltosa Catalina Mosquera desde su experiencia como bailarina y actriz, Juliana Alvarado en los procesos de educación popular y Andrea Castro en la apuesta de hacer política feminista en las calles:

Trabajo con adultas mayores desde la danza y el teatro. Estamos intentando involucrarlas, ellas en su vida cotidiana hacen un proceso, no saben todo el discurso feminista y no se si sea necesario que lo sepan. Uno ve que van cambiando en como ellas se definen como mujeres pasando de ser víctimas a reconocer que son guerreras, mucho empoderamiento... es importante el discurso feminista pero lo necesitamos más desmenuzado para que ellas, las adultas mayores con las que trabajo, también lo puedan entender, ahora esa es mi tarea: hacer esa traducción de llevar los discursos elaborados a lo cotidiano y a lo natural, ese es mi gran reto (Entrevista a Catalina Mosquera 2015, Tremenda Revoltosa: 24 septiembre).

Es bonito porque una se da cuenta que no puede ser solamente desde la academia, porque tenemos el mito que el feminismo se construye desde la aulas nada más. Pero cuando estas haciendo educación popular puedes hablar de feminismo, de la pedagogía feminista; pero cuando estas en la calle tocando los tambores también puedes hablar del feminismo radical, de las apuestas políticas y del proyecto político que significa también estar en una colectiva feminista que hace arte, arte político (Entrevista a Juliana Alvarado 2015, Tremenda Revoltosa: 17 de julio).

Llegar a un punto donde tienes muchas compas⁷⁸ con las que reflexionas y lo sacamos a la calle diciendo: no podemos decir antipatriarcal porque la gente no sabe qué es patriarcado, entonces cómo hacemos eso un lenguaje asequible para las personas que no han tenido los privilegios que varias de nosotras hemos tenido... hacer política entendiendo el contexto y sacándolo a la calle con todo lo que implica esa traducción de la academia a los espacios cotidianos (Entrevista a Andrea Castro 2015, Tremenda Revoltosa 11 de junio).

Cuando se conocen los discursos feministas y el privilegio de haberlos estudiado en la Universidad hay también un interés por hacer de ellos algo comprensible, cotidiano, concretándolo con otros lenguajes como los artísticos, ello hace posible pensar y practicar los feminismos desde todos los lugares.

4.3 Los movimientos sociales y la redimensión de la política

Un aspecto importante para superar los límites que impone la política formal tiene que ver con quiénes pueden hacer política, además de cómo se supone que se debe hacer política, a lo que se le suma la diversidad que incluye hoy lo que consideramos como político. Los movimientos sociales en su diversidad también han sido un actor clave en el redimensionamiento de la política. Aunque la acción de algunos movimientos se dirige hacia la reivindicación de políticas públicas y derechos en el ámbito de la democracia liberal, teniendo como principal interlocutor el Estado;

⁷⁸ Compañeras.

otros han superado la esfera político-institucional al considerar que tanto las formas tradicionales de participación y representación como el rol del Estado se encuentra en crisis. Así se han constituido en actores políticos que toman la palabra que muchas veces les fue negada, diversificando las demandas que ya no se agotan en el reconocimiento formal de derechos que suponía la lucha política, lo que lleva a replantear conceptos claves como el de ciudadanía y a transformar la acción política.

El antropólogo mexicano especialista en el análisis de culturas políticas y ciudadanías Emanuel Rodríguez (2012: 272) al analizar los retos y las encrucijadas de la política como sistema cultural, nos habla de la emergencia de actores políticos que organizados como movimientos sociales erosionan los significados tradicionales de la ciudadanía institucional. Para lo cual va a ser importante comprender el carácter social e históricamente construido de la ciudadanía, condicionada por prácticas y experiencias que son producto de un redimensionamiento del ámbito político y una pluralidad de la acción política. De allí que, los lugares y las formas que considerábamos estables para el ejercicio de la política van a ser insuficientes frente a las propuestas de los movimientos sociales, por ello la política va a estar en constante construcción.

En esta línea de reflexión, las politólogas brasileras Sonia Alvarez y Evelina Dagnino y el antropólogo colombiano Arturo Escobar (2001: 17-18) analizan como en el contexto latinoamericano los movimientos sociales desempeñan un importante papel en la construcción de proyectos sociales democráticos, donde no solo están en disputa los parámetros de la democracia, sino las propias fronteras de lo que debe ser definido como arena política: sus participantes, instituciones, procesos, agendas y campos de acción. Para las autoras, esto implica una amplia gama de esferas públicas posibles donde la ciudadanía sea ejercida y los intereses de la sociedad no solo sean representados sino remodelados. Por ello, afirman que los movimientos sociales, particularmente los latinoamericanos, luchan para redefinir el propio sentido de nociones convencionales de ciudadanía, representación política, participación y por tanto la propia democracia.

Para Evelina Dagnino (2001: 33-34), además se trata de la construcción de un nuevo concepto de ciudadanía democrática, que desafía las jerarquías sociales – prescritas por raza, género, clase, nacionalidad, etc. –, al exigir derechos ya no solo frente al Estado sino ante la sociedad en su conjunto. Ello implica profundizar el concepto de democracia para que incluya

diversas prácticas sociales y culturales, que permita ir más allá de la formalidad institucional y así expandirse hacia todas las relaciones sociales; ya que éstas se encuentran impregnadas no solo por la exclusión política sino por el autoritarismo y la exclusión social.

Para lograr estas transformaciones en las prácticas y la comprensión de la política, que incluye las nociones de democracia y ciudadanía para proponer otra mirada fuera de lo institucional, fue necesario que los movimientos sociales transitaran y politizaran diferentes espacios, al ampliar la agenda política con asuntos que no eran considerados como tal, entre ellos los que habían sido neutralizados y despolitizados, presentando también como público y colectivo lo que era considerado como privado e individual, que constituye un aporte fundamental de los feminismos. De esta manera, la acción de los movimientos sociales van a demostrar los límites de la política institucional, como argumenta la politóloga colombiana Julia Flórez:

Desde el momento en que los movimientos introducen nuevos temas por dirimir, otros protagonistas y unas prácticas alternativas a las convencionales empiezan a cuestionar profundamente la dificultad de resolver los conflictos dentro de los parámetros institucionalizados. Ponen en evidencia que la sociedad moderna, tal y como está definida (con su Estado, sus partidos políticos, etc.) no puede solucionar los problemas contemporáneos (Flórez, 2015: 48).

Reconocer y valorar la diversidad de sujetos como agentes políticos y expandir los espacios de participación más allá de los formales, va a permitir superar la idea de la participación convencional de la democracia representativa como única expresión del ejercicio de la política y las frustraciones que generan las prácticas convencionales. Así se hacen notorios los límites del Estado y se expande la noción de la política; por ello, siguiendo a Alvarez, Dagnino y Escobar (2000: 29), cuando se explora lo político en los movimientos sociales es importante ver la política como algo más que la ejercida institucionalmente, ya que ésta abarca también luchas de poder como relación social que se da en una amplia gama de espacios que culturalmente han sido definidos como privados, sociales, económicos, etc., donde incluyo los artísticos, aunque no sean mencionados por las autoras.

Estas luchas de poder implican ampliar los repertorios de acción política y de protesta social que cuestionan la capacidad de respuesta del Estado y que en últimas constituyen lo que se considera un nuevo paradigma político, cuyos límites también son cambiantes. Para que esto sea posible, David Slater (2000: 509-510) afirma que una característica de esta resignificación de lo político será el cuestionamiento de lo socialmente dado. Así los movimientos sociales subvierten los

datos tradicionales del sistema político cuestionando su funcionamiento aparentemente normal y natural, revelando los significados velados de lo político encerrado en lo social; de allí que uno de sus elementos más importantes sea las maneras como los movimientos sociales contribuyen a reconfigurar lo político en las condiciones actuales.

Esto se concreta en la transformación de la acción política convencional como reflejo de otras formas de ejercer la ciudadanía. Según el análisis del sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos (2013: 260-262), no se trata de rechazar la política, sino por el contrario, de alargarla más allá del marco liberal que distingue el Estado de la sociedad civil. Para el autor la politización de lo social, lo cultural, lo personal, abre un campo más amplio para el ejercicio de la ciudadanía al reconocer las limitaciones de la ciudadanía liberal y de la ciudadanía social inscritas en el marco de lo que institucionalmente se considera como política. De allí que se prefiera una acción política no institucional, fuera de compromisos que el autor denomina neocorporativistas; acción que caracteriza también con una fuerte utilización de los medios de comunicación y protestas confiando en lo que éstas en términos de movilización de recursos puedan proporcionar.

Es así como la acción política de los movimientos sociales implica, como afirma De Sousa Santos, formas más amplias de ejercer la ciudadanía en prácticas concretas que contribuyen a la construcción del sentido político de todas las esferas de la vida y que consolidan espacios colectivos más allá de la relación estática con el Estado. Si, como he insistido, la política sobrepasa la dimensión institucional, otras miradas sobre lo considerado como político incluirían luchas de sentido en el ámbito de lo simbólico y la representación, por lo tanto en la cultura.

4.3.1 La cultura como hecho político

La inclusión de lo cultural como hecho político en el análisis de los movimientos sociales, conlleva la visibilización del lazo constitutivo entre la cultura y la política, además de la redefinición de la política que esta visión implica. Siguiendo a Alvarez, Dagnino y Escobar (2000), esto significa que la cultura no es algo estático, sino que es comprendida como una concepción del mundo, como el conjunto de significados que integran las prácticas sociales, incluidas en éstas las relaciones de poder. Pero estas relaciones no pueden ser comprendidas sin el reconocimiento de su carácter cultural, ya que producen y expresan significados.

(Re)pensar la relación entre política y cultura ha sido posible por el impulso que a ello han dado las acciones de los movimientos sociales. Esta es la propuesta de Evelina Dagnino (2000), para superar la idea de la cultura condenada a la subordinación (como cultura popular) o a la negatividad (como ideología) en los análisis tradicionales de la izquierda sobre la relación entre política y cultura. La autora observa como en el caso de Latinoamérica este salto fue posible con la acogida de los aportes críticos sobre la hegemonía propuestos por Antonio Gramsci; que conllevó a la consideración de que la lucha por significados y por quien tiene el derecho o no de atribuirlos no es solo una lucha política, sino que es inherente y constitutiva de toda política. Para Dagnino estas luchas implican una política simbólica, en el sentido de luchas por el poder interpretativo que se desencadenan cuando entran en conflicto distintos universos simbólicos sobre lo político.

Siguiendo el análisis de la autora, esta percepción del significado político de la cultura y su imbricación constitutiva como política, fue consecuencia también de cambios en la percepción sobre el significado de la propia política al preguntarse sobre dónde, cómo, por quién y sobre lo que la política debe hacer y hacerse. Así, cuando la cultura es reconocida como terreno político y como lugar de construcción de diferentes sujetos políticos, cuando las transformaciones culturales son reconocidas como focos de lucha política y la lucha cultural es vista como instrumento de cambios políticos, se redefine la relación entre cultura y política.

Este punto de vista lleva a que Evelina Dagnino plantee que el énfasis en las implicaciones culturales significa reconocer la capacidad que tienen los movimientos sociales de producir nuevas visiones de la sociedad. Aunque éstas puedan ser fragmentarias, diferentes, plurales e incluso contradictorias, dichas contestaciones culturales no deben ser vistas como subproductos de luchas políticas, sino como constitutivas de los esfuerzos que los movimientos sociales realizan para redefinir la propia política. Se trata entonces del reconocimiento de las luchas como política cultural; sin embargo, coincido con Dagnino cuando afirma que la aceptación de esta perspectiva se ha dado principalmente en movimientos sociales que se involucran directamente con luchas que contemplan identidades, subjetividades y diferentes opresiones como las de raza, sexo/género y sexualidad, aunque en realidad la política cultural sea algo que le concierne a todos los movimientos sociales.

La expresión política cultural⁷⁹, acuñada por Alvarez, Dagnino y Escobar, indica el proceso por el cual la cultura se torna en un hecho político. En este punto los movimientos sociales constituyen una experiencia pertinente para comprender cómo tienen lugar en la práctica dicha política cultural, ya que en sus acciones se hacen evidentes:

los vínculos entre la política de representación y el ejercicio de poder y por consiguiente con las resistencia ante él [...] la política cultural también se pone en marcha cuando los grupos intervienen en debates sobre políticas, cuando intentan otorgar nuevos significados a las interpretaciones culturales dominantes de la política, o cuando desafían prácticas políticas predominantes (Alvarez, *et al.*, 2000: 24-25).

La política cultural que los movimientos sociales ponen en marcha la afirmación de que los movimientos sociales renuevan la política. Para las autoras, esto se da cuando se desestabilizan significados culturales dominantes, desplegando nociones alternativas, por ejemplo, de mujer(es), naturaleza, economía(s), democracia(s), ciudadanía(s), raza; ya que estos significados son constitutivos de procesos que buscan nuevas definiciones de poder social. Así, en contextos y condiciones históricas particulares, la política cultural de los movimientos sociales contrastan de manera significativa culturas dominantes.

Por ello, uno de los efectos significativos de la política cultural de los movimientos sociales tendrá lugar en las culturas políticas, entendidas como “la construcción social peculiar de aquello que cuenta como político en toda sociedad, el ámbito de las prácticas y las instituciones que históricamente llegan a ser consideradas como propiamente políticas” (Alvarez, *et al.*, 2000: 27). Se desafía, desestabiliza y transforma la política dominante, puesto que los objetivos de la política cultural de los movimientos sociales van más allá de logros materiales o institucionales; ya que buscan remover las representaciones culturales y políticas, así como prácticas sociales cuando ponen en marcha cuestionamientos culturales o presuponen diferencias culturales que lleven a una transformación de las culturas políticas dominantes, que son los ámbitos en los que los movimientos sociales actúan. De esta manera confrontan las instituciones, no exigiendo inclusión sino su modificación y, por tanto, negociando poder (Alvarez, *et al.*, 2000: 27).

Sin embargo, reconocer en las luchas de los movimientos sociales su alcance en la reconfiguración de la sociedad, las luchas por el poder y en las redefiniciones de lo político aún

⁷⁹ En América Latina, la expresión política cultural se refiere convencionalmente a acciones que el Estado e instituciones emprenden en relación a la cultura considerada como un ámbito separado del político, con frecuencia reducido a la producción de bienes culturales relacionados con las artes, el cine, el teatro, etc. (Dagnino, 2000). Noción diferente a la propuesta por las autoras más cercana con *cultural politics*, un concepto que en español representa lo que podría denominarse como política de la cultura.

encuentra resistencias, ya que permanece una visión restringida de la política al ámbito formal/institucional, como lo vemos en la siguiente afirmación del sociólogo italiano Alberto Melucci:

si el concepto de protesta se limita explícitamente al nivel político, es decir, a las formas de acción colectiva que implican un enfrentamiento directo con la autoridad, entonces, necesariamente, otros niveles de la acción colectiva no son incluidos en este concepto. Sin embargo, si el reduccionismo es aplicado implícitamente, tiende a eliminar o negar todas dimensiones de la acción colectiva que no son reducibles a lo político (se dejan de lado por ser consideradas como no interesantes, no medibles, expresivas, folklóricas, etc.) (Melucci, 2010: 60).

Por el contrario, si superamos la reducción de lo político y comprendemos desde otra perspectiva la relación entre política y cultura, así como el papel que los movimientos sociales han jugado en dicha resignificación, podemos también pensar en el efecto de sentido que produce lo político. De esta manera, las nuevas formas de pensar y ejercer la política que accionan los movimientos sociales se identificarán como una dimensión de la cultura relacionada con las luchas por los sistemas de representación.

Al respecto, Laura Maccioni (2002: 191) observa que esta otra posición sobre lo que es lo político implica incluir diversas prácticas que pueden ser reconocidas como políticas, que incluyen desde la vida cotidiana hasta todas las prácticas que intervienen en la lucha simbólica, produciendo representaciones alternativas acerca de lo social y el poder, que a su vez refinan el lugar de las y los sujetos en ese orden representado. En este sentido, la autora se acerca a lo expuesto por Evelina Dagnino (2000) cuando afirma que intervenir políticamente en la cultura será ahora una forma de intervenir también en lo político.

Las luchas políticas en campo de lo simbólico, también son destacadas en el análisis que Alberto Melucci (2010) realiza sobre la acción colectiva, particularmente sobre lo que en su momento se conceptualizó como Nuevos Movimientos Sociales. Para el autor, la acción política de dichos movimientos va a alterar la lógica dominante en un terreno simbólico, al cuestionar la definición de los códigos en lo que se puede comprender como una lectura particular de la realidad.

Así, lo que estos movimientos propician con su existencia son otros modos de definir la acción y transformación individual y colectiva que no se encuentran separadas; comprendiéndolos incluso como “nuevos medios de comunicación” que ofrecen otros códigos simbólicos en la medida en que: “alumbran a lo que todo sistema oculta de sí mismo, el grado de silencio, violencia e irracionalidad siempre velado en los códigos dominantes. Simultáneamente, por medio de lo que

hacen o, mejor, por el modo como lo hacen, los movimientos anuncian a la sociedad que algo “más” es posible” (Melucci, 2010:103). Para Alberto Melucci los movimientos sociales son

medios que nos hablan por medio de la acción. No se trata de que no empleen palabras y slogans o mensajes, sino que su papel como intermediarios, entre los dilemas del sistema y la vida diaria de las personas, se manifiesta principalmente en lo que hacen: su mensaje central consiste en el hecho de que existen y actúan (Melucci, 2010: 126).

De esta manera, el autor nos remite a un asunto importante que tiene que ver no solo con los discursos, sino con las apuestas por los repertorios de acción política y su relación con lo simbólico, es decir, no solo con las formas – lo que hacen, sino la propia política que agencian los movimientos – modo como lo hacen.

Es así como los movimientos sociales además de renovar la propia noción de la política reinventan sus repertorios de acción, ello no implicara solo cambios en las formas sino en el ejercicio concreto de sus apuestas políticas. El artista y activista político español Marcelo Expósito (2014), se refiere al respecto mencionado la importancia de elementos de innovación en las formas expresivas de los movimientos sociales contemporáneos. Para el autor no se trata solo de nuevas formas o apariencias de la política, sino de “vectores concretos y centrales de politicidad, a partir de los cuales la expresividad de ciertos movimientos ha desplazado la centralidad que la ideología o los procesos de toma de conciencia tenían, en la izquierda clásica, como mecanismos primordiales de politización” (Expósito, 2014: 10). Para el autor la importancia de estas formas expresivas radica en que no es solo racionalidad sino “modos de experimentación que afectan al cuerpo para remodelar las subjetividades”. Así, la innovación en los repertorios de acción o las formas expresivas de los movimientos sociales, también serán parte importante de la configuración de la subjetivación política.

4.3.2 Participación en la vida política del país: articulación de los feminismos con los movimientos sociales

Un planteamiento importante sobre la acción política de las artistas y activistas feministas sujetas de esta investigación es que no se dedican exclusivamente a la luchas que conciernen a problemas relacionados con lo social y culturalmente construido como mujeres. Como feministas saben que tienen mucho por proponer y hacer sobre diferentes problemas sociales, económicos,

ambientales, políticos, culturales, posicionando las maneras como afectan diferencialmente a las mujeres teniendo en cuenta sus diversas marcas identitarias; puesto que son aspectos que no se hacen visibles, ni se cuestionan, ni parecen ser igual de relevantes que otros asuntos que se ubican con centralidad en las luchas políticas del país.

De allí la importancia de la articulación con otros movimientos sociales y organizaciones que no son feministas, aunque de entrada saben que se pueden encontrar con espacios patriarcales, misóginos, homolesbotransfóbicos, racistas, donde hay un ejercicio de la política que el feminismo cuestiona. Surge por ello la pregunta sobre si es o no posible la construcción con otras y otros en medio de estas diferencias y contradicciones; sin embargo, sus propuestas organizativas y artísticas emergen como alternativas frente a estas falencias y necesidades.

Las políticas feministas además de seguir actuando sobre las reivindicaciones del movimiento, ha buscado articularse y dialogar con otros movimientos sociales y fuerzas políticas. Esto conlleva la disputa de contenidos para lograr ampliar los marcos de esos otros movimientos, así como ampliar los propios en un proceso donde la diferencia esta en el centro del diálogo. No se trata por tanto de una simple articulación en determinadas coyunturas políticas, sino que ésta es realizada como práctica política transformadora donde las opresiones no se compartimentan sino que se desafían conjuntamente al comprender como se conectan, recuperando la complejidad de las diferencias (Vargas, 2008: 46). Aunque esta sea la apuesta, es importante reconocer que es un proceso que no es tan fácil como lo describe Virginia Vargas.

Para las sujetas de esta investigación la articulación política con otros movimientos sociales en el país pasa por comprender las divisiones que existen, así como la sectorización de las luchas, en donde la falta de unión dificulta la construcción de una política diferente. Sus visiones críticas frente a las posibilidades de articulación son expresadas de las siguiente maneras:

El problema en Colombia de los grupos de resistencia es que no nos juntamos, estamos tan divididos, sectorizados, atomizados, no nos apoyamos, cada uno está en su pequeña lucha ¿cómo vamos a hacer una política distinta en un país tan descompuesto, desunido y tan fragmentadas las luchas?. No nos sumamos a las luchas de otros sabiendo que existen, nadie se involucra en el movimiento del otro, eso crea apatía, una indiferencia que hace que los del poder hagan lo que les viene en gana por encima de todos, eso pasa en toda Colombia no solo en las ciudades grandes (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Es complejo cuando uno comprende que existen y se podrían tomar otros caminos pero esto implica cambiar cosas que no están al alcance de uno, por eso empezamos a dar pequeñas peleas aisladas según diversos intereses y apuestas, fragmentado las luchas posibles en grupos cada vez más temáticos y pequeños, lo que no es negativo ni positivo sino que se da de esa manera. Quizá esto permita que se ganen cosas más concretas e inalcanzables que se pueden perder en luchas más grandes, como cuando se hablaba de hacer la revolución,

transformar el mundo, hacer el socialismo, cosas muy genéricas y vagas en donde no tenían lugar justamente esos temas puntuales por los que luchamos hoy. Por eso los movimientos sociales se han vuelto más realistas y se reagrupan alrededor de causas más puntuales para de esa manera lograr objetivos más negociables y reales; pero en esa lucha tan puntual también se pierde de vista el horizonte de la política macro, porque sabemos que detrás de cada comportamiento micro hay una estructura económica y cultural que si no se transforma esos pequeños cambios tampoco van a poder ser. Así la política se convierte en una paradoja, pero hay que renovar y transformar la política, es positivo que existan estos diversos movimientos sociales sin desconocer que hay una deuda con la izquierda tradicional que abrió el camino para estas luchas (Diana Molina, narrativa 2).

Otro aspecto importante y que ha sido una de las características de los movimientos sociales es la necesidad de articular las luchas desde nuestros diferentes lugares de enunciación y generar agendas comunes; es importante reconocer diferentes voces, necesitamos espacios de diálogo en las familias, los espacios cotidianos, los movimientos sociales, además de la academia. Hay una característica de esta generación que ha sido la posibilidad de visibilizarnos como sectores, antes era difícil, conocer, comprender las diferentes experiencias porque ni siquiera eran reconocidas como experiencias de ciudadanía. Es importante que las políticas sectoriales no se conviertan en escenarios de desarticulación, este es uno de los mayores riesgos, necesitamos espacios de reafirmación pero también de articulación y no solo desde el reconocimiento de la diferencia, sino como comprendemos y efectivamente transformamos nuestras prácticas y nuestras apuestas para que podamos converger. Esta práctica y esta reflexión marca nuestra acción como batucada, desde la necesidad de pararnos desde nuestro lugar de enunciación que es el feminismo pero con la necesidad de tejer lazos con el resto del movimiento social y de la sociedad en su conjunto, eso pasa por reflexionar sobre nuestra propia existencia, en una ciudadanía que reconozca que lo personal es político. En ese escenario de construir lo común sabemos que identificar lo que se debe transformar de la sociedad nos interpela para adentro y nos hace cuestionar nuestras prácticas, nuestros modos de ver la vida, nuestros privilegios, nuestras prácticas naturalizadas que debemos cuestionar aunque sea doloroso pero también amoroso (Intervención de Lorena Aristizabal sobre la Tremenda Revoltosa en el foro Diver-ciudadánias, Universidad de los Andes , abril 2015).

Por todo ello se sabe que no se trata simplemente de agregar la palabra feminista o antipatriarcal dentro de los principios de las organizaciones o de las acciones conjuntas que se realizan, solo porque se encuentran presentes las feministas, como comenta Juliana Alvarado en su entrevista:

La lectura que hago del movimiento feminista es que se está articulando con el movimiento social. El feminismo es apuesta y proyecto político, no es un acompañante más o que le vamos a poner a algo antipatriarcal o feminista para que suene más bonito, sino es un montón de articulaciones que construye. El feminismo mientras va caminando también construye a sujetas y sujetos de transformación (Entrevista a Juliana Alvarado, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 17 de julio).

Hacer del feminismo una apuesta fundamental en las organizaciones y movimientos implica cuestionar los privilegios. Sin embargo, lo que identifican las activistas es que ésta es una pregunta que ni aparece o sobre lo que no hay una disposición para transformar; no se reconoce, ni problematiza el hecho de que se habla desde lugares de privilegio, particularmente de clase y raza, de lo cual las organizaciones feministas tampoco están exentas. Como afirma Andrea Castro de La Tremenda Revoltosa:

Los movimientos sociales también se han incomodado con los feminismos. Muchas compas también han salido de movimientos sociales amplios por la misoginia, por como protegen al compañero que violó o al violentador y no a la violentada, que no es una posición desde la victimización sino que es necesario hacer cosas, no todos pero hay movimientos que no lo piensan. Pensar nuestros propios privilegios y cuestionarlos,

los privilegios de raza y de clase que no están tan vinculados en muchos feminismos o en movimientos sociales (Entrevista a Andrea Castro, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

Este es un arduo trabajo que avanza con la participación activa y el posicionamiento del feminismo en diferentes reivindicaciones de los movimientos sociales en el país. Al respecto se refieren Lorena Aristizabal y Andrea Guatavita, sumando a la reflexión lo siguiente:

Poder posicionarse como feminista hoy en nuestro país es una tarea que han hecho las mujeres feministas en contextos organizativos amplios, las organizaciones feministas que también hacen parte de esos procesos sociales más amplios que tenemos que potenciar y ampliar cada vez más, no solamente exigirle a los movimientos sociales que incluyan el feminismo como parte de sus perspectivas, sino nosotras como feministas también asumir la necesidad de articularnos con esas agendas. Porque además la realidad social no está compartimentada y frente al extractivismo, la minería, las hidroeléctricas, los monocultivos, la sustitución de cultivos ilícitos, etc., necesitamos estar porque en todo ello existen afectaciones particulares en la vida de las mujeres. En todas partes son pertinentes y necesarias las voces críticas feministas que potencien el análisis social y también las apuestas de transformación (Entrevista a Lorena Aristizabal, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 21 de septiembre).

Por lo que ves de las luchas que plantea la batucada pues debe estar en todas esas cuestiones; de todas maneras hay momentos que hay que salirse de donde hay prácticas patriarcales, pero como práctica y posición creo que hay que articularse porque la presencia de la batucada sí genera una pregunta por lo qué pasa con las mujeres en otras organizaciones políticas, allí creo que hay que estar (Entrevista a Andrea Guatavita, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 18 de junio).

Para la Tremenda Revoltosa la participación política implica trabajar por posicionar las perspectivas feministas en las diferentes luchas sociales, así como también hacer parte de las propuestas de los feminismos otros temas y problemas sobre los que hay mucho que aportar, aunque no sean los que tradicionalmente han configurado las luchas feministas. En este sentido, la política feminista de la batucada sorprende justamente porque no se suscribe solo a las acciones del movimiento feminista y sus formas ya conocidas. Además, porque la política la hacen también con tambores y su participación es amplia, activa y propositiva, así han ido ganado un espacio importante que es notable en la manera como es recibida la participación de La Tremenda Revoltosa en diferentes movilizaciones. Estos aspectos fueron destacados por Lorena Aristizabal cuando la entrevisté:

La batucada no cumple con las acciones que se supone que realiza el movimiento feminista pero menos aún es fácil para otros movimientos de izquierda o el movimiento social que las feministas estén en una batucada en sus espacios eso también ha sido interesante y sorprendente. Cada vez más se siente una real articulación y no es simplemente que llega el momento de las feministas que llegaron, tocaron y estamos alrededor como un momento aparte, sino que cada vez más compartimos el espacio todos como parte de una misma acción política.

Al principio éramos más leídas como fuera de los colectivos, ajenos a ellos porque el contexto colombiano tiene una compartimentación muy fuerte de las acciones políticas y de los movimientos sociales, y cuando lo que haces es tocar tambores y no una acción típicamente feminista también puedes relacionarte mucho más con otros espacios y no solamente con los que corresponden a tu posición política, los tambores lo permiten, están bien vistos en las diferentes manifestaciones, quizá una acción de desnudez con un grito por el aborto sería

menos fácil de fusionar en algunos espacios. Creo que los tambores también abren una puerta muy importante a esa articulación que es una prioridad, no de todas en la batucada pero sí de muchas, la relación con otros actores sociales de la lucha revolucionaria.

Para mí es prioritario construir un activismo feminista que dialogue y posicione miradas feministas frente a lo que pasa, no solo frente a nuestras reivindicaciones específicamente feministas y he movido esa propuesta dentro de la batucada, aunque seamos un pequeño grupo podemos decir y proponer en espacios donde participan con más fuerza las organizaciones y plataformas nacionales feministas y de mujeres ya reconocidas porque ellas no representan nuestra diversidad como movimiento, hay muchas expresiones que no recogen. También es nuestra responsabilidad no renunciar a esos espacios de participación para decir otras cosas porque además las estamos pensando y eso pasa por articularnos con otros debates que no han sido los prioritarios dentro de la agenda feminista de siempre... por ser una batucada es más fácil convocar en torno a los tambores bloques feministas en espacios de temas que han correspondido históricamente a otros sectores (Entrevista a Lorena Aristizabal, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 21 de septiembre).

La experiencia de La Tremenda Revoltosa nos habla del lugar fundamental que adquiere el arte y los tambores para cambiar las formas de hacer política, participar, convocar y lograr la articulación. De ello también nos habla Yete Trejos:

Creo que la gente sí piensa en nosotras como la parte artística, pero que tampoco desliga la política, de hecho somos la batucada Feminista. También nosotras convocamos o asistimos autónomamente y posicionamos el feminismo como un ámbito artístico y político, no separamos el arte de la política y la gente identifica que en nosotras esas cosas están unidas. La batucada además de ser bonita y llamativa también es muy crítica con muchos aspectos de la sociedad no solo feministas; hemos estado en eventos para discutir la militarización, el racismo, de reivindicaciones ancestrales, porque todo eso hace parte de nosotras. De todo el objetivo, la política, los principios de la batucada, logramos articular todas esas cosas y eso genera un fuerte efecto en la gente y piensa que sí se puede y por eso nos llaman; no solo somos feministas sino que nos valemos del arte para situarnos dentro de todo lo que se deriva de lo que pensamos como colectiva y de nuestra praxis (Entrevista a Yete Trejos, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 4 de agosto).

Esta propuesta de la política amplia en la que se posiciona La Tremenda Revoltosa nutre su proceso como colectiva feminista, ya que hacer parte, convocar, participar en diferentes luchas, momentos y lugares de reivindicación implica para ellas una discusión política que dinamiza el proceso, como afirman Mayra Romero, Sol Rivera y Mar Maiques en la narrativa de la colectiva:

Nos dinamiza el estar moviéndonos en coyunturas porque antes de un toque en cualquier escenario político en el que decidimos participar discutimos su sentido, lo que implica, si se relaciona con nuestras apuestas; eso nos lleva a una discusión permanente también en la creación de las consignas que parecen pequeñas como una palabra pero que fortalecen todo el proceso político (Mayra Romero). Dependemos de la gente que está participando y organizando los diferentes escenarios políticos donde decidimos participar, no somos una batucada que se encuentra para tocarnos a nosotras, hacemos esta política porque queremos impactar, transformar, llegar a la gente que está afuera, si no tuviéramos ese impacto y si a la gente no le gustara o le incomodara lo que hacemos quien sabe si tendría sentido hacerlo (Sol Rivera). Además nosotras vamos dentro de la marcha, de las manifestaciones, no hacemos conciertos, la gente no viene a vernos por lo buenas músicas que somos (Mar Mariques) (Narrativa 4).

Asimismo, sobre la articulación de las luchas, en las narrativas también se destaca la reivindicación antirracista en relación con las posiciones de privilegio, la visibilidad política y los liderazgos en el movimiento feminista. Las activistas de Féminas Festivas reconocen que esto ha

ido cambiando, y destacan una diferencia que para ellas existía entre el activismo feminista en Cali y en Bogotá:

En los colectivos de feministas en Cali hay mucha diversidad, no lo vemos igual cuando vamos a los encuentros en Bogotá. Nosotras siempre hemos estado vinculadas también con la lucha antirracista, con los feminismos negros y en Bogotá eso era extraño, teóricamente sí lo trabajaba la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional pero en la praxis todavía era muy incipiente, lo mismo sucedía con el feminismo indígena, llegábamos allá y todo era tan blanco (Ange La Furcia); cuando se cuestionan los privilegios eso suele ser mal visto (Lina Gaitán). Siento que eso también ha sido parte de las nuevas acciones, de los nuevos parches, porque las de izquierda eran todas blancas, la tradición siempre fue la de comunistas muy radicales con un historia muy importante pero todas blancas e ilustradas que movilizaron pero faltaban otras voces (Ange La Furcia), aunque las indígenas y las campesinas siempre han estado (Mónica Giraldo), es por la visibilidad política porque cuando se piensa en feministas se las relaciona por marchar por el aborto o en el primero de mayo (Ange La Furcia) (Narrativa 3).

Además de ser fundamental, para el movimiento feminista la lucha antirracista es comprendida en la práctica cotidiana en lo personal y colectivo, aprendizajes constantes que le dan sentido a la acción política como lo manifiestan las activistas de La Tremenda Revoltosa:

Qué significa para ti ser antirracista en un mundo que tienes un privilegio de raza y cómo articulas eso con tus compas, con las que estas construyendo feminismo, que no tienen ese privilegio de raza y cómo no reproduces racismo con ellas tampoco... pensarse el mundo críticamente te lleva a una crisis constante, pero es una crisis liberadora que aunque te hace revolcarte hasta las tripas sí que sientes la satisfacción cuando no estas reproduciendo violencia contras tus compas... si nos estamos pensando un mundo distinto pues hagámoslo también distinto entre nosotras (Entrevista a Andrea Castro, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

En cuanto a las preguntas sobre el patriarcado y sobre otras distintas formas de opresión y de violencia, creo que se me han abierto muchas preguntas, entonces me siento a gusto porque puedo trabajar con un grupo de mujeres con toda la disposición para cuestionarse las expresiones de misoginia que podamos tener. Eso me hace sentir cómoda y orgullosa también de estar en un colectivo tocando solo mujeres y sentir que esos espacios son necesarios; yo aprendí desde el colegio que las mujeres nos hacemos más fuertes cuando nos juntamos entre nosotras y me he planteado preguntas que no me había hecho antes... La militancia en esas distintas áreas, lo que las compañeras llaman los apellidos de la batucada, te llena de contradicciones por quién eres: quieres ser anticapitalista pero eres una mujer que tiene privilegios económicos, quieres ser antirracista pero tienes privilegios de raza, y entonces no estas hablando desde la opresión sino desde el privilegio de cómo logras darte cuenta que existe y lo replanteas o lo destruyes y no accedes a él. Es muy difícil pero también es muy interesante porque no hay un discurso construido todavía entonces las contradicciones son vivas, de la experiencia y eso me parece más interesante, contradicciones más difíciles y más dolorosas pero sientes que aprendes más (Entrevista a Andrea Guatavita, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 18 de junio).

Este posicionamiento de lucha contra todas las opresiones se pone de manifiesto en la acción política de La Tremenda Revoltosa, con consignas y canciones que nos hablan de la lucha contra todos los sistemas de opresión de nuestras sociedades:

Feministas contra el patriarcado
feministas contra el capital
feministas contra el racismo
contra el pensamiento neoliberal

Por otro lado, la reflexión sobre la articulación, además del trabajo entre organizaciones, el posicionamiento del feminismo entre movimientos sociales y la lucha contra diferentes formas de opresión, también abarca el trabajo concreto en y con comunidades. En este sentido, las experiencias de activismo de Diana Molina reafirman su postura cuando argumenta que para ella en el contexto colombiano las luchas feministas:

no pueden darse en un terreno abstracto y aislado sino que tienen que ver con el medio ambiente, la minería, los derechos laborales, el mundo educativo, conectan con otra cantidad de procesos por lo que hay que tejer con la otra gente. La metodología debe estar de acuerdo con la comprensión que la gente tiene en las regiones de su realidad. Más importante que llenarse la boca y decir que soy feminista, hiperradical o superartista, me parece vital ir y dialogar con el otro en sus términos, en su lenguaje, bajarse la nubecita teórica y ver cómo la gente está entendiendo su entorno y abrir un diálogo que posibilite la creación colectiva (Diana Molina, narrativa 2).

Para Diana se trata de construir diálogos sin imponer discursos, ni creer que lo que las feministas y las artistas proponen es lo más importante, es sobre las maneras como las personas – que son las afectadas directamente – comprenden y enfrentan sus problemas que se hace necesario dialogar. Sin embargo, en la narrativa de Diana se mantiene la idea “del otro” y sus “términos”, evidenciando que las relaciones de poder no se eliminan con el solo reconocimiento de la importancia de diferentes conocimientos sobre la realidad, aunque sí sea posible construir de otra manera vínculos y aprendizajes mutuos.

Además Diana Molina llama la atención sobre el lugar de la/el artista que debe ser repensado cuando decide trabajar con una comunidad, diferente a cuando opta por trabajar en un determinado contexto como una opción por salir de los límites del mundo del arte, pero manteniendo la posición de artista. Estas otras formas de ver el diálogo y la articulación remite a que estos son ejercicios políticos complejos, no solo en el trabajo con las comunidades del que habla Diana Molina, sino también con otras organizaciones políticas.

4.4 Renovación de la política

Para finalizar este capítulo me referiré específicamente a los repertorios de acción de las colectivas, los grupos y las artistas feministas sujetas de esta investigación, para conocer como desde sus experiencias concretas transforman la política, creando otras políticas feministas diversas, colectivas, artísticas.

4.4.1 Experiencias vitales que se politizan

El politizar experiencias es reconocido como una de las características de las artes feministas. Siguiendo la propuesta de que lo personal es político, por medio de los lenguajes artísticos el trabajo de las artistas feministas hace que estas experiencias salgan de lo privado, se hagan visibles y puedan ser cuestionadas y desnaturalizadas. En este sentido narra Diana su construcción como feminista:

El momento de posicionarme como feminista tiene que ver con el papá de mi hijo Matías, con la decisión de ser pareja y conformar una familia y con el fracaso en ese intento porque siempre había pensado que no quería casarme ni tener hijos. Las dificultades y los conflictos que ese fracaso implicó me llevaron a una situación que me hizo pensar en mi historia como mujer y empecé a revisar mi infancia, la historia de mi familia y el lugar que ocupaban las mujeres en ella, cómo nos habían criado a las mujeres, cómo a los hombres y cómo había asumido unas posturas vitales que había terminado negociando. Empecé a reorientar mi ser interior y me di cuenta que yo era una mujer salvaje y me reconcilé con ello, todo empezó a fluir nuevamente y empecé a empoderarme [Matías pregunta ¿qué es empoderarse?]⁸⁰: es como tener una mayor seguridad y certeza de quién soy, para dónde voy, qué quiero y la seguridad de que lo voy a conseguir por encima de la postura de los demás. Fue durante esa crisis con el papá de mi hijo que entré en contacto con grupos feministas, con organizaciones, lecturas, películas y pensé que definitivamente hay que pararse firme y hay que desbaratar el patriarcado en esas cosas mínimas y cotidianas que es donde efectivamente actúa. Desde allí empecé a radicalizar muchas de mis posturas y me devolví a una sensibilidad parecida a la de la adolescencia, volví a lo más mío, a lo que tenía más claro y más fuerte para asumir posturas frente a mi destino y replantee mis relaciones y todo lo que había construido por más de treinta años, lo desmenucé, lo cerní y bote a la basura lo que no me servía. Por todo esto me identifico como feminista desde mi experiencia vital más que leer teóricas feministas, también desde lo que aprendí en otros espacios de militancia en los que estuve donde me molestan las taras machistas de las organizaciones de izquierda (Diana Molina, narrativa 2).

La experiencia de la maternidad es reconocida no solo como un aspecto significativo para el posicionamiento como feministas sino también en la puesta en práctica del feminismo que, además de las acciones políticas públicas, contempla la construcción de otras prácticas cotidianas que van a nutrir de la misma manera el trabajo político colectivo, como narran las integrantes de Polikarpa y sus Viciosas:

Otra experiencia que nos marcó fue el hecho de haber decidido las tres ser madres, en otro momento no se me hubiera ocurrido, luego sí lo decidí. Es interesante ver que es posible una construcción diferente de la maternidad y tener compañeros que asumen la paternidad de otra manera también ha sido importante. Lo que nos ha llevado a construir esas maternidades placenteras ha sido la práctica feminista. Realmente sobre mi cuerpo decido yo, si es abortar o parir decido yo, pero hacerlo de otra manera no como nos ha sido impuesto, esas son las prácticas feministas que marcan nuestras vidas (Sandra Rojas, narrativa 6).

Asimismo, los contextos familiares y la influencia que amigas, madres y otras mujeres ejercen en la forma como cada artista va construyéndose como feminista es un hecho que las

⁸⁰ En las sesiones de trabajo con Diana la acompañaba su hijo Matías de 8 años quien mientras jugaba escuchaba atento nuestras conversaciones haciendo preguntas y comentarios que también hacen parte de la narrativa construida con Diana. La Maternidad ha sido para Diana una experiencia importante en su posicionamiento como artista feminista, realizando incluso performances con su hijo.

integrantes de Polikarpa y sus Viciosas reconocen como fundamental en su historia, más que una entrada al feminismo por medio de la teoría feminista:

Nuestras historias en relación al feminismo son diferentes. El caso de Andrea es particular porque viene de una familia de izquierda con una formación política, su abuela fue de las primeras sufragistas en Colombia y eso vino a alimentar la experiencia de Paola y la mía. Conocer a la abuela de Andrea fue muy importante en nuestra vida así como la mamá de otra amiga que nos cuestionaba y preguntaba sobre lo que pensábamos, sin saberlo íbamos por el camino que era (Sandra Rojas) ingenuamente, no éramos muy lectoras de feminismo ni algo así, era 1994 (Paola Loaiza), seguro había muchas mujeres haciendo muchas cosas pero no en el lugar en el que estábamos (Sandra Rojas) (Narrativa 6).

Por su parte, en la experiencia del grupo de teatro La Máscara, además de las vivencias personales se suman otras circunstancias que van consolidando la postura feminista del grupo, entre ellas las situaciones que enfrentaron cuando el grupo era mixto, las indagaciones sobre las vidas de las mujeres que eran necesarias para construir las obras de teatro y los performances, el acercarse a experiencias de mujeres en otros contextos, además de la ya mencionada participación en el movimiento feminista de la ciudad. En palabras de Pilar Restrepo:

Nuestras posiciones personales hicieron que cada una se considerara y se sintiera feminista. Como grupo empezamos a trabajar sobre el tema del aborto para el montaje de una obra, lo que implicó entender nuestra propia situación como mujeres, tener conciencia de nuestro cuerpo, darnos cuenta que no éramos sus dueñas. Estábamos en un colectivo de hombres y mujeres muy revolucionario pero igual nuestro cuerpo no era nuestro; también empezar a tener otras miradas como cuando leímos el libro de las Nuevas Cartas Portuguesas, en 1979, que nos abrió los ojos a la vida subjetiva de las mujeres con sus narraciones y las experiencias de ellas como escritoras que eran similares a las nuestras. De allí nos surgen muchos cuestionamientos, así como lo que vivíamos en nuestra vida cotidiana con los compañeros a quienes no les veíamos mayor compromiso con sus propias hijas y las conversaciones con las amigas que te hacen reflexionar, lo que nos llevó a asumir nuestras maternidades solas porque no íbamos a sostener algo porque sí. Fuimos despertando en nuestras vidas, con el montaje de las obras, con la participación en el movimiento feminista, con las lecturas y el acompañamiento a otras mujeres porque también fuimos a trabajar con otras y aprendimos de qué se trataba este trabajo y sus problemas que eran también los nuestros (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Los contenidos de las obras del grupo de teatro La Máscara se van a nutrir de todas estas experiencias, no de problemas sobre las mujeres en abstracto, que era de lo poco que se podía encontrar en alguna pieza para teatro ya escrita, sino de como las mujeres enfrentan en su cotidianidad las violencias de los sistemas de opresión. Por ello, era importante ver sus experiencias personales reflejadas en los textos a partir de los cuales creaban colectivamente sus montajes, como explica Lucy Bolaños:

También nuestras propuestas vienen de experiencias de vida. Por ejemplo en mi casa éramos más mujeres que hombres y también fui auxiliar de enfermería, esa relación con los hospitales, las mujeres, la atención,. Yo jugué de pequeña con las hijas de las prostitutas que vivían frente a mi casa. Creo que todo eso inconscientemente te va marcando y lleva a que uno empiece a identificarse con problemáticas que aparecen en estos textos bien sea poesía, narración, teatro mismo. No pensábamos si eso se podía montar o no, o si era o no teatro sino que lo hacíamos, en la medida en que uno va leyendo, conociendo, se empieza a identificar con esos

problemas como los de ese momento con el aborto y la prostitución, temas que se han montado con otros dramaturgos y actores pero no desde nuestra perspectiva (Lucy Bolaños, narrativa 5).

Así lo personal como político se convierte en una práctica concreta que tiene un lugar significativo en la construcción de las propuestas de las artistas y las activistas. Se practica la política feminista desde lo más íntimo, desde el propio cuerpo, dando valor político a lo que no es considerado como tal en otros espacios, como vemos en las siguientes narrativas:

Del feminismo me interesa mucho la postura de que lo cotidiano es político. Creo que desde ahí se empiezan a romper muchas cosas y empieza a tener sentido lo que para mí es lo político. Creo que desde lo cotidiano se es político y es desde donde se empiezan a dar las grandes rupturas, esa bandera del feminismo ha sido un aporte muy importante (Sandra Rojas, narrativa 6).

El nuestro es un movimiento feminista que va caminado, nos veo como caminantes a todas las compañeras, porque el feminismo no es solo tu apuesta política en la calle, sino que también es tu apuesta política en la vida, en como habitas el mundo, en como resistes al mundo desde tu cama, desde tu casa, desde tu familia, desde tu espacio colectivo (Entrevista a Juliana Alvarado, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 17 de julio).

Veo los feminismos como pensamientos mutables porque lo que hacen es llegar a fibras muy íntimas que en otros espacios ni se las preguntan, pero en los feminismos son el centro al pensarnos cómo plasmamos la profundidad de los discursos en nuestros cuerpos, cómo estamos en la calle. Eso es pensamiento feminista porque es empezar a cuestionarse desde uno, yo lo he vivido desde el feminismo sin endiosarlo (María Catalina Gómez, narrativa 3).

Es difícil cuando una piensa en la política no desligarlo de la imagen institucional como la del Congreso y por eso se me dificulta pensarla. Por el contrario creo que la política empieza por lo personal; aquella idea feminista de que lo personal es político fue lo que a mí y a muchas otras de la batucada nos hizo salir de otros espacios de militancia muy diferentes, esto se nota en las discusiones, en los acuerdos y desacuerdos (Mónica Mesa, narrativa 4).

Igualmente, la posibilidad de compartir las vivencias que son motivadoras de las acciones políticas artísticas que se emprenden fortalece la construcción como sujetas políticas, abriendo espacios para la reflexión y la acción que serán parte de nuevos aprendizajes políticos colectivos, como resaltan Andrea Castro y July Loaiza en relación a sus experiencias de activismo en La Tremenda Revoltosa:

Hay muchas historias dentro de las que componemos la batucada que son fuertes. Todas hemos sufrido la violencia patriarcal, la violencia racista, la violencia clasista y la reflexionamos todo el tiempo, eso nos ha hecho y ha posibilitado las reflexiones que tenemos hoy en día. Yo antes de entrar en la batucada no pensaba en ello, en las diversas expresiones de violencia que me ha permitido conocer otras historias, conocer lo que se dice desde la academia, lo que muchas han luchado para existir dentro de la academia (Entrevista a Andrea Castro, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

No creo que el aburrimiento en otros espacios pase por el tipo de acción artística que se hace, sino porque los cuestionamientos de fondo no satisfacen a la persona que está ahí. Esta es una de las cosas que más he aprendido haciendo en la batucada, aunque desde las primeras clases de la maestría ya había escuchado sobre la matriz de opresiones, es verlo, hacerlo, vivirlo, conocer gente no solo que tiene una preocupación por el tema de la discriminación de las mujeres sino que lo ha vivido y ha estado en otros contextos que le permite articular estas preocupaciones con otras cosas. Ahora estando en la batucada me pregunto más por el racismo, por el clasismo, por cosas que no me preguntaba antes aún después de haberlo leído (July Loaiza, narrativa 4).

4.4.2 Importancia de la micropolítica

Hace parte de la experiencia feminista que concibe como político lo personal apostar por darle importancia política a las acciones concretas que se puedan realizar en diversos espacios que son más cercanos, cotidianos, aprehensibles. Las sujetas actoras de esta investigación ubican la política justamente en esos espacios donde se van construyendo como sujetas políticas, trabajo que tiene que ver con procesos personales, pero que también es posible gracias a la construcción colectiva, como explica Ana María Villate:

También creo que una aparte importante de la política es trabajarse uno mismo así como trabajar en colectivo, por eso busco espacios donde sea posible construir relaciones más cercanas, discusiones más amplias que aunque no tengan el alcance de los espacios institucionales de representación son lugares en los que uno si tiene voz. Nos quedan también los espacios de la micropolítica y todo lo que podamos hacer en las prácticas cotidianas (Ana María Villate, narrativa 1).

Los espacios de la micropolítica como los denomina Ana María, son también del interés de la artista Diana Molina cuando nos habla de la acción política. Su apuesta es clara cuando manifiesta, al igual que Ana María, que más que espacios institucionales valora el trabajo que hacen las comunidades, desde abajo y desde lo más cotidiano:

Lo que me interesa es la política en la vida misma, en lo cotidiano, porque más que los partidos me interesa la política que se mueve en las comunidades, en lo que llamamos la base, en las organizaciones que se posicionan con fuerza frente al Estado cuando es necesario y están en capacidad de negociar sin la mediación de un partido político, aunque éstos siempre están a la caza de estas organizaciones y sus líderes queriendo cooptarlos (Diana Molina, narrativa 2).

Si la acción política busca transformaciones sociales, la política tradicional las ubica en niveles abstractos, al punto de no saber si algún día van a acontecer y si los repertorios de acción por los que este tipo de política opta son caminos ciertos. Por ello, para Diana Molina es preferible la experiencia de las transformaciones que dependen de sus propias acciones en la forma como se construyen las relaciones, así como en las actitudes y los comportamientos:

La política tradicional esta liderada por gente que ni conocemos por eso no se trata de un líder sino de muchas personas con capacidad de acción sobre sus entornos cotidianos de manera contundente, vital, enérgica, porque también hay muchos cuya militancia se reduce a las reuniones políticas porque en su vida cotidiana no aplican nada... Es preferible quien es impertinente, desarticulada, espontánea en todos los espacios, eso me parece más eficaz que la organización política del comité del comité de otro comité. Así no se hace tan abstracto el deseo de cambiar el mundo porque lo cambio en la manera como me veo, como me ve mi familia, como me comporto en todas mis relaciones. Eso es lo que realmente va mellando el patriarcado, el capitalismo, haciendo relaciones solidarias, comportándonos horizontal y equitativamente (Diana Molina, narrativa 2).

Por su parte, las activistas de Féminas Festivas también prefieren acreditar en una política de la cercanía y las cosas que son posibles de lograr:

creemos que la política es algo más comunitario, que la gente cambie por sí misma y que en colectivo lo logre también con hábitos de vida, cosas tan pequeñas como poner una huerta en la casa o apoyar a grupos urbanos, cosas que no est  n en la cotidianidad de toda la gente (Ange La furcia, narrativa 3).

Sin embargo, Diana Molina manifiesta que esta opción política no es tan simple y fácil de lograr porque implica una mirada crítica sobre nosotras mismas, sobre nuestros privilegios y las maneras como ejercemos poder, lo que lleva a (re)pensar cada acción cotidiana:

Creo en lo micro, en lo que acontece al interior de la familia, los barrios, las escuelas, porque al interior de comunidades pequeñas es posible cuestionar lo instaurado y construir otras formas de vivir en el día a día. Esto requiere autoreflexión y es difícil porque no nos gusta cuestionarnos nuestra manera de ser y habitar el mundo, implica preguntarnos por qué en nuestras vidas cotidianas somos tan excluyentes, explotadores, machistas, tradicionalistas, ya que es más fácil señalar al otro que verse uno mismo en el ejercicio del poder que hacemos a diario (Diana Molina, narrativa 2).

A la autoreflexión y el cuestionamiento de nuestras prácticas que propone Diana, le podemos sumar los procesos de empoderamiento que también implican la construcción de una política en lo cotidiano con la cual se quieren lograr transformaciones. A ello se refiere Maira Romero de La Tremenda Revoltosa:

Lo primero que se me viene a la cabeza con la idea de política es el empoderamiento, cómo construir poder. Aunque seamos una apuesta colectiva, para mí es clave que todo pase por la experiencia propia y por el cuerpo sino no tendría sentido construir colectivamente porque sería algo que no sentirías. En el caso de la batucada es una construcción, un empoderamiento para transformar las realidades que no nos gustan, con las que no nos sentimos cómodas... Relaciono la forma como construimos la política con tejer tanto colectiva como individualmente trabajando sobre lo mismo para poder desentramarlo y volverlo a armar y así poderlo posicionar. El empoderamiento no pasa solo sobre nosotras mismas, aunque no se trate de empoderar a otras s   es posible incidir en otras experiencias con nuestra forma de construir poder en nuestras vidas para que otras vean que también pueden hacerlo desde sus experiencias y transformar muchas cosas que a veces se ven como ajenas, todo ello desde la experiencia y la práctica (Mayra Romero, narrativa 4).

Con la acción política que se emprende desde lo más cotidiano y al alcance de ser transformado se van construyendo también posiciones como sujetas políticas. En este sentido, la acción política significaría la transformación de lo que concebimos como real y posible, construy  ndonos como sujetas políticas y no solo afirmando que lo somos. Con las prácticas concretas se cambia no solo el entorno más inmediato sino a sí mismas, con formas de pensar y actuar en lo inmediato, en lo micro, para también proponer los cambios posibles en lo macro, en la sociedad en general (Aguirre *et al.*, 2011: 246).

4.4.3 El arte como pedagogía: Diana Molina Medina

Diana hecha de menos la utopía, para ella “la gran tarea de la política es volver a imaginar la utopía, no importa que no sea realizable”; por lo que se hace necesario crear otras posibilidades de hacer política y su propuesta artística es una forma de hacerlo:

Porque le apuesto a la pedagogía, la creación colectiva, el trabajo en equipo para que a través del arte las personas y las comunidades puedan autorepresentarse y autogestionar su propio imaginario. Es un ejercicio político porque implica dialogar, concertar, reflexionar, crear, imaginar, que es como creo que se puede hacer política en lo concreto (Diana Molina, narrativa 2).

Para Diana la importancia no esta tanto en decir que se hace política, sino en la acción, en las experiencias:

No se que tanto la gente lo vea como un ejercicio político, porque muchas veces hacemos cosas sin saber que lo que estamos haciendo es justamente político – o feminista o arte sin saber también qué es arte –, y es que más importante que etiquetarse es vivir la experiencia; si has hecho un ejercicio reflexivo y creativo y lo has hecho en colectivo eso ya es un trabajo político, aunque no digas que estas haciendo política (Diana Molina, narrativa 2).

El arte como pedagogía es la apuesta de Diana por la renovación de la política. No se trata del uso del arte de manera instrumental, sino de la posibilidad que da el arte para crear y con ello (re)pensarnos y (auto)representarnos. Por ello, tampoco es de su interés entrar en el mundo del arte, porque más que “artista consagrada” ella se considera una activista con su trabajo artístico:

Apuesto por el arte más como pedagogía. Cómo hacemos del arte algo con que comunicar de manera diferente, porque para eso sirve justamente el arte como medio que renueva. Es importante desde donde re-pensarse con la creación porque no se trata solo de una instrumentalización del arte – eso lo ha hecho tanto la izquierda como la derecha –. Mi posición por ser política y pedagógica se puede ver como marginal al no interesarme estar en el medio artístico, me ubico dentro de la gente que no tiene que ver con los circuitos del arte porque apuesto por un activismo y una pedagogía con el arte, que es diferente a la consagración de lo que se considera un creador con su obra personal. Por el contrario, trabajo con metodologías que permitan que las técnicas artísticas estén al alcance de la gente para que pueda autorepresentarse. Esta perspectiva pedagógica del arte te sirve para la acción colectiva, como una especie de clase abierta donde podemos construir a pesar de los disensos, también como pretexto para encontrarnos sin que nuestras diversas posiciones sean un obstáculo (narrativa 2).

En relación a su posición feminista, para Diana es importante lo que ha aprendido en sus experiencias de trabajo comunitario en diferentes contextos, ya que, aunque trabajé a partir de técnicas artísticas y parezca algo “inofensivo”, sabe que si lo que quiere con ello es propiciar una reflexión y una acción política es necesario buscar estrategias como las siguientes:

A veces es útil no ir de manera directa, no llamar a las cosas por su nombre “irse por las ramas” para ir aproximándose a un tema por la diversidad de adjetivos que puede tener, porque sabemos que hay contextos donde la palabra feminista puede ser mortal, porque son muy normatizados y lo que se sale de ello se castiga.

Para enfrentar esto intento desde el trabajo corporal aproximarme a las nociones de feminidad que tienen las propias mujeres con las que trabajo, lo que representa ser madre, mujer, vieja, niña, y así se logran gestos, conciencia de que hay útero, clítoris, tetas y que ese cuerpo cambia con la edad y en los diferentes roles que como mujeres asumimos en nuestras vidas.

Todas estas cosas emergen en el taller sin decir la palabra feminismo porque tengo que hacer el ejercicio de esa manera si quiero ser escuchada y sobrevivir, se trata de la intención sin necesidad de hacer explícito el feminismo. De otro lado, cuando trabajo en contextos escolares trato de abordarlo más desde lo cotidiano, a partir de las cosas que surgen abiertamente de la tradición machista y patriarcal que está en los pequeños detalles, así como no separo por géneros (Diana Molina, narrativa 2).

Los aprendizajes que Diana ha obtenido de estas diferentes experiencias, como comenta en su narrativa, la llevan a sentir la “necesidad de escuchar más que de hablar, entender qué hay en el caos, más que copiar o reproducir hay que dejar el espacio para la invención”. Así, como artista feminista ella va construyendo “otra forma de trabajar, de vivir en la familia, de pedagogía, todo basado en el aprender día a día más allá de las cosas que lees o has leído, así se van encontrando los modos de hacer”. Su trabajo artístico, que también ha presentado tanto en espacios públicos como en galerías y festivales, la ha llevado a estar segura de la importancia de “los mensajes explícitos y de poner la perspectiva personal en ello, así como pensarnos el cómo construimos con la vida cotidiana, que es muy diferente de la vida teórica”.

4.4.4 La guerrillería como política feminista: Féminas Festivas

En un país como Colombia hablar de guerrilla es complejo, no por ello las Féminas Festivas dejan de referirse a sus acciones políticas como una forma de “guerrillería”, inventan esta palabra para denominar su apuesta por dinamitar, pero no con explosivos, sino con otras “armas” que son sus preferidas como la ironía, la burla, lo carnavalesco:

Hemos sido muy guerrilleras con ciertas acciones, esto de la ironía, la burla, el carnaval, el performance es una recocha⁸¹ pero en serio. Es guerrillería porque lo que hacemos es dinamitar – no como la guerrillería tradicional en Colombia –, sino en el sentido de hacer tambalear pero con la burla, la joda, la ponzoña, coger todo en broma (Ange La Furcia), para dar de que hablar (Mónica Giraldo), creo que eso es muy político, una contrapolítica, una política más contestataria, marginal, micropolítica (Ange La Furcia). Estuvimos cercanas a otras organizaciones políticas pero ya no creo en eso, ahora prefiero estas otras armas del arte, la ironía, poner la burla dentro de la cotidianidad para que de alguna manera la gente dentro de esa fiesta de lo jocoso, de la risa, vea otras cosas (Mónica Giraldo) (Narrativa 3).

Esta es su opción por hacer política feminista, que para la colectiva es importante que sea contestataria, contra, micro, marginal; como posición clara no solo frente a la política institucional,

⁸¹ desorden, alboroto, algo que no parece ser serio.

sino frente al feminismo liberal en el que no están incluidas todas las mujeres, no es para ellas un camino de transformación porque, como afirma Angie La Furcia:

la lucha sufragista tuvo su historia para ciertas mujeres pero no para todas; el voto femenino no es que lo hubiéramos conseguido pues solo hasta hace poco que se logró el cambio de sexo en la cédula en Colombia otras mujeres pueden votar. Yo nunca iba a votar porque iba a hacerlo como un man, me negué también porque tampoco creía en esa postura liberal de que es la forma de participación ciudadana; creo que es importante votar pero poco o nada pasa y más con este asunto de que la lucha sufragista fue para ciertas mujeres muy importante y todo pero no para todas, no para otras mujeres como yo (Ange La furcia, narrativa 3).

Las Féminas Festivas ubican su acción política en lo cotidiano, en el deseo de juntarse, en la improvisación de las acciones para posicionarse y compartir sus miradas, más que seguir linealmente una agenda política:

En una ocasión nos preguntaron si podían ver acciones colectivas a través de nosotras porque se pide, tanto académica como políticamente, que los ejercicios de transformación de una sociedad pasen porque acumulas mucha gente para que puedan parecer acciones colectivas, pero también hay otros procesos que pasan por una y se extienden. Creo que sí se hace política pensando, nosotras nos hemos reunido a eso: a pensarnos, a pensar cosas que nos importan, nos preocupan o simplemente nos gustan y hacemos de esta manera política. También lo hemos hecho con lo tradicional desde un pensamiento estratégico viendo qué podemos hacer y aprovechar en cada espacio, o si no vamos a orinar la calle y hacer grafitis, porque además nos mueve el deseo de reunirnos para hacer cosas juntas. Creo que las transformaciones también pueden ser micro, cosas improvisadas sin necesidad de una agenda cerrada de acciones para poner los temas que nos interesan y compartimos en diferentes espacios (María Catalina Gómez, narrativa 3).

Las activistas de Féminas Festivas saben que sus acciones políticas son impactantes porque no son los repertorios de acción tradicionales ni de la política ni del feminismo. Aunque a veces sean acciones concretas, donde no participan más de tres, logran irrumpir por su espíritu carnavalesco, por los colores, sonidos, imágenes, por todo lo que constituye su activismo festivo:

Hemos hecho acciones donde irrumpimos en marchas como las de los provida⁸² y aunque seamos solo tres tenemos mucho impacto, nuestras acciones parecen muy radicales sobre todo cuando enfrentamos lo tradicional porque aunque sean pequeñas causan escozor en la gente. Tenemos fama por tanta pluma, escarcha, tornasol como nuestro espíritu drag queen, quizá por eso nos conocen y por las piezas comunicativas que hemos hecho. Además, por el hecho de ser jóvenes porque las feministas anteriores no usaban estas formas, solo otras compañeras vinculadas directamente al carnaval y al teatro de las generaciones de feministas que militaron en los años 80 y 90. Creo que estas formas de activismo feminista no están en los otros grupos que son más de un feminismo liberal por eso lo que hacemos es una ruptura, se pueden ver tendencias en las feministas liberales, otras comunistas, de izquierda, pero los repertorios de acción no son tanto estos (Ange La Furcia, narrativa 3).

Por ello es importante para esta guerrillería los lugares, los cuerpos, la cotidianidad. Agencian su política en espacios impensables para la política tradicional como las fiesta, ya que se trata de hacer política de otras maneras y en diferentes lugares que lleven a transformaciones concretas, a movilizar y recrear las vidas:

⁸² Organización antiabortista.

Hemos hecho política en la rumba donde la gente cree que es lo más insurgente, lo más revolucionario con la idea de que todo lo underground es radical; hemos llegado para boicotear la idea de que la fiesta es la revolución cuestionando allí el lugar de las mujeres como objetos sexuales. Esas cosas son muy políticas, así como diseñar piezas comunicativas o estar en los eventos, no se que tan visible pero sí es una política transformadora de vidas; yo cambié mucho con la colectiva sobre todo prácticas de vida, una transformación personal de cosas que ya no volveré a hacer (Angie La Furcia). También creemos que las prácticas cotidianas son políticas pensando cómo se construye el ser mujer y cuestionando en el cuerpo siempre ese estereotipo femenino, muchas de nuestras posturas han sido allí: trabajando el cuerpo, mirándolo, observándolo, es el primer territorio donde se hacen esas acciones, ¿por qué nos ponemos esto y no aquello? ¿por qué en ese espacio y no en otro?, cuestionando diversas situaciones y llegando a conclusiones como que son tiempos de ponerse tanga y no depilarse y empezar a usarlo a ver qué pasa, cómo se comporta la gente, qué dice, si otras se animan o no, todo desde lo cotidiano (Mónica Giraldo) (Narrativa 3).

4.4.5 Prestar el cuerpo para la crítica política: Ana María Villate Marín

Pensar la práctica artística como práctica política es la apuesta la artista Ana María Villate, para ella la relación que considera intrínseca entre arte y política fundamenta su trabajo:

Mi práctica artística es una acción política que puede no validarse ni desde las prácticas artísticas ni desde las prácticas políticas, pero es una apuesta que de alguna manera he intentado hacer. En los años 60 se habla de las relaciones entre arte-vida y política-vida y si es o no necesario separarlas, también de la micropolítica y las prácticas políticas cotidianas en el hacer, pienso que eso me ha influenciado. No se si lo he logrado pero apuesto porque lo que produzco artísticamente tenga un trasfondo político y esté acorde a como veo el mundo políticamente (Ana María Villate, narrativa 1).

Aunque, al igual que Diana Molina, el interés principal de Ana María no es el reconocimiento como artista, sí sitúa su trabajo en el mundo del arte, no tanto fuera de éste como lo propone Diana. De allí resulta la pregunta sobre la validez de su trabajo que por ser político puede no ser reconocido como artístico, el respecto afirma:

Como esto lo hago en el mundo del arte surge la pregunta por si es necesario minar o no esta institución. El asunto es que se usan prácticas estéticas para hacer prácticas políticas y esas sí son reconocidas como prácticas políticas pero no siempre como prácticas artísticas, pero sí son estéticas y tiene validez también desde ahí. Es bueno que tengan esa legitimidad porque discuten con otros discursos que suceden en el mundo del arte, pero no necesariamente tienen que discutir con la legitimidad del arte; de hecho activismo desde el arte se puede hacer sin contar con una formación profesional (Ana María Villate, narrativa 1).

Esta discusión que abre Ana María sobre el activismo artístico feminista y el mundo del arte será ampliada el capítulo cinco. Por ahora me interesa resaltar de las prácticas políticas de la artista la importancia que le da a su postura política como parte esencial de su propuesta estética, sin hacer diferencia entre forma y contenido. Aunque sus prácticas puedan no ser reconocidas como artísticas en los estrechos límites del mundo del arte, para ella también tienen validez como propuestas

artísticas, como lugares de enunciación activistas desde los cuales poner en discusión los discursos y prácticas que hacen parte del mundo del arte.

4.4.6 Teatro político, trabajo comunitario y dramaturgia feminista: La Máscara

Aunque las actrices del teatro La Máscara saben que un teatro político es una apuesta difícil de sostener, debido a la circulación y aceptación que tiene hoy en día el teatro comercial, sexista y light; el grupo se sostiene en su propuesta por poner en escena problemas y puntos de vista que pocas veces se ven en el teatro, especialmente sobre las mujeres:

Es muy difícil porque son pocos grupos los que hacemos obras así y por el otro lado estamos bombardeados de obras que utilizan a la mujer para hacer el chiste fácil, para hablar de la sexualidad de una forma equívoca. Las artes escénicas son muy amplias y los intereses de los grupos son muchos y prima siempre lo económico. Frente a eso a veces pasamos desapercibidas en el mundo social del arte, la propuesta llegará a la gente que se compromete y tiene un gusto por ver el teatro de verdad, pero la mayoría de público prefiere ver un espectáculo donde no tenga que pensar mucho y reírse bastante. Se que hay grupos en otros países en la búsqueda y con propuestas interesantes pero también a veces cuando vienen a Colombia solo llegan a Bogotá; nosotras hacemos el festival Cali Pacífica que es un festival de teatro de mujeres y muchas de ellas vienen por el Magdalena Projet pero es difícil encontrarnos con otras mujeres con las mismas inquietudes nuestras. Además, el público en Cali es pobre hay que trabajar mucho para que la gente asista a pesar de lo fuerte que fue el movimiento artístico en la ciudad como que cada grupo se quedó con su público (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Es en este contexto en el que La Máscara insiste en su propuesta de propiciar, como afirma Lucy Bolaños, “conciencia política a través del teatro”, por ello saben que no es suficiente crear las obras y presentarlas, de allí surgen otras iniciativas del grupo para realizar trabajo comunitario desde el teatro con grupos de jóvenes, mujeres privadas de la libertad, niños y niñas de zonas marginalizadas y empobrecidas de la ciudad. De estas experiencias surgió el grupo de teatro “Aves del Paraíso” que se conformó a partir del trabajo de La Máscara con mujeres que sufrieron el desplazamiento forzado, principalmente afrodescendientes de la zona del pacífico colombiano que llegaron a la ciudad de Cali, con el cual vienen trabajando desde hace más de 10 años. Sobre los impactos y logros de este trabajo comentan Lucy Bolaños y Pilar Restrepo:

En particular con el trabajo que hemos hecho con grupo Aves del Paraíso este proceso les ha ayudado para interrelacionarse, exigir sus derechos, perder el miedo a expresarse, a sostener su dignidad a pesar de lo desgarrador que fue el desplazamiento (Lucy Bolaños). Del trabajo que hemos hecho a través del teatro con las mujeres de ese grupo se notan los impactos en lo mínimo del comportamiento, en como consiguieron mirarte a los ojos, decir las cosas, opinar sin miedo, reclamar. Porque hemos insistido mucho en la importancia que no sean pasivas frente a la defensa y exigencia de sus derechos; creemos que se han empoderado y aprendido a autovalorarse para poder superar muchos de los problemas de autoestima con los que llegaron. Eso lo hemos visto con las comunidades con las que hemos trabajado que han intentado aprovechar lo máximo lo que hacemos (Pilar Restrepo) (Narrativa 5).

En esta práctica política del grupo, además de los temas que abordan ha sido importante apropiarse de herramientas del teatro para propiciar la creatividad, el juego y sobre todo para abrir una experiencia diferente con el arte que, aunque no solucione problemas fundamentales, trae nuevas experiencias y aprendizajes, potenciando capacidades en las personas que participan en estos procesos:

A partir del arte y la creatividad, experimentamos ejercicios, juegos, herramientas de actuación para ir creando. También trabajamos con otros grupos la metodología del teatro del oprimido, lo que nos interesa una vez más es el proceso, gente que por primera vez se acercan al teatro como práctica y para disfrutarlo. No solucionamos las necesidades básicas pero por lo menos acercamos a niñas, niños, jóvenes, mujeres desplazadas o privadas de la libertad a otras experiencias de vida que les permiten conocer y experimentar con el cuerpo la riqueza de su expresión; de otro modo no conocerían o no descubrirían de sí mismas sus capacidades creativas para jugar, moverse, cantar, inventar sin imposiciones, reconociendo su inteligencia y potencialidades y mostrándoles otros mundos posibles. Ese es nuestro activismo actualmente trabajando con la comunidad porque no es solamente hacer teatro por hacer sino saber hacia dónde apunta todo esto. Buscamos que las personas con las que trabajemos dejen de ser pasivas y se apropien de sus fortalezas para la exigibilidad de derechos (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Con este activismo La Máscara, además de activar posibles aprendizajes y cambios en las personas que hacen parte de estos grupos y procesos, se involucra en el trabajo político que implica el empoderamiento para la exigibilidad de derechos. Asimismo, otra preocupación del grupo es la necesidad de que existan espacios para la creación teatral desde una perspectiva feminista. Para ello crearon el Laboratorio de Creación Teatral y Pensamiento Feminista, que ya han realizado en cuatro oportunidades:

Decidimos realizar el laboratorio con la idea de hacer entender a quien quisiera qué es el feminismo por eso es abierto, no participan solo especialistas o estudiantes, hacen parte del grupo mujeres muy diversas (Pilar Restrepo). Le propuse a Pilar que hiciéramos un laboratorio donde le ofrecíamos a la gente las ideas y aportes que nos ha dado el feminismo, compartir toda esa información ya que por algo se han “quemado las pestañas” esas mujeres... tomamos ideas de diferentes feministas, esa es la contribución que podemos ofrecer (Luz Marina Gil) (Narrativa 5).

La propuesta política del laboratorio tiene que ver con la necesidad de superar la satanización, desconocimiento y tergiversación que ha existido sobre el pensamiento feminista. Por ello, más que formar actrices o escritoras, el trabajo que se hace en el laboratorio es trabajar lo personal como político, como narran Pilar Restrepo y Luz Marina Gil:

Lo que queremos es desmitificar esa malevolencia que hay contra el feminismo y hacer conciencia de que es una filosofía, una postura, un pensamiento, así como superar lugares comunes como la idea de que el feminismo es lo contrario del machismo... No es un espacio de formación de actrices o escritoras sino de formación y desafío para todas, es una oportunidad de pensarse a sí misma frente a los temas que proponemos, de trabajar sobre sí mismas y eso cuesta (Pilar Restrepo). Lo que hace el laboratorio es que cada una se piense a sí misma en su propia historia para hacer su reflexión, a eso lo llamamos las tareas y pueden crear un cuento,

una narración, un performance; es la posibilidad de compartir las historias y vivencias desde sus experiencias, edades, preguntas, así nos movemos desde la creación en la escena de temas con contenido feminista (Luz Marina Gil) (Narrativa 5).

De este trabajo con el Laboratorio interesa también que surjan propuestas artísticas, particularmente nuevas formas de hacer teatro feminista en la ciudad, porque las actrices de La Máscara saben que perspectivas feministas no se encuentran incluidas en otros espacios de aprendizaje formal como los de la Universidad:

Consideramos necesaria una formación teatral con la cual podamos desmontar los mitos de la cultura patriarcal que se siguen manteniendo también en los espacios formales de formación como la universidad, donde los profesores no están dispuestos a cuestionar lo que enseñan y mucho menos sus privilegios masculinos, siguen siendo espacios muy machistas donde nosotras difícilmente tenemos cabida aunque seguimos estando allí. Con el Laboratorio y las obras buscamos difundir el trabajo que venimos haciendo de la manera más didáctica posible, es como hacer una escuela para mostrar que el pensamiento feminista va más allá de los miedos y fantasmas, que no se trata de viejas locas, histéricas o lesbianas sino de mujeres muy inteligentes y estudiosas que han aportado a la cultura un pensamiento muy revolucionario y emancipatorio, cuestionando el orden del mundo desde estas ideas, por eso deconstruir el lenguaje patriarcal es una de las tareas del Laboratorio (Pilar Restrepo, narrativa 5).

En los laboratorios que han realizado han trabajado para desmitificar el patriarcado desde los mitos fundacionales griegos, buscando deconstruir el lenguaje, también el asalto a la voz de las mujeres para cuestionar discursos e ideas imperantes e ir descubriendo qué hay detrás del silenciamiento de escritoras, artistas, científicas. Por eso en el laboratorio trabajan con los aportes de mujeres que han sido desconocidas en estas áreas; así como en la búsqueda de remover los cimientos de la sujeción de las mujeres también han trabajado el amor romántico.

4.4.7 Una banda para decir nuestras cosas: Polikarpa y sus Viciosas

Polikarpa y sus Viciosas surge de la incomodidad y los disgustos de tres mujeres que querían disfrutar del punk. Además se ser agredidas y acosadas por querer estar en los conciertos con la misma libertad que los hombres, estaban cansadas del protagonismo de ellos en toda la escena con sus prácticas machistas, por lo que decidieron enfrentarlo juntas haciendo su propio camino en el punk:

Sin nombrarnos de alguna manera, sin saber lo que era el feminismo realmente en ese momento las tres nos encontramos en una situación de incomodidad porque eran grupos muy masculinos. Todas las bandas siempre eran de hombres y todo lo que se hablaba era de la historia de ellos, de lo que pensaban ellos, de lo que querían construir ellos y eran los únicos protagonistas. Había muchas historias que nos convocaban, muchas cosas que queríamos decir las tres y no nos sentíamos recogidas en las propuestas de estos compañeros, además ninguna quería ser la compañera del otro sino que queríamos estar ahí y fue cuando dijimos ¡vamos a hacer una banda!

aunque yo no tenía ni idea de tocar nada. Fue así que empezamos a pensar en una banda con la cual poder decir nuestras cosas (Sandra Rojas, narrativa 6).

No fue un camino fácil de abrir. Cuando comenzaron como banda a veces ni les prestaban los instrumentos por el solo hecho de ser mujeres o los hombres que iban a los conciertos no entraban en el mosh:

a nosotras nos tocó mucho el machismo de parte de hombres y mujeres, al principio nos miraban raro por tener falda y usar algunos colores... incluso las mujeres eran agresivas con nosotras o con cualquiera, eran agresivas porque a ellas las trataban así... eran super machas⁸³ por cuestiones de sobrevivencia (Paola Loaiza, narrativa 6).

Pero justamente ante todo eso se revelaron:

frente a la idea de que otras mujeres eran tus rivales y no podían ser tus amigas, porque eso es lo que nos enseñan; por eso entre nosotras las que tenemos bandas de punk siempre nos hemos apoyado... si nos vamos de gira llevamos los discos de las otras bandas, haciendo cosas más solidarias... esos encontrones son lo que hacen que uno sea más fuerte en lo que dice y más convencido de lo que hace, porque si Polikarpa hubiera empezado en una época como esta no hubiera tenido tanto impacto para nosotras como mujeres como lo tuvo en ese momento (Paola Loaiza, narrativa 6).

Lo que hicieron entonces fue tomarse el espacio público, no solo por el hecho de tener una banda de punk de solo mujeres, sino porque estos espacios de la música también eran restringidos para las mujeres, o estaba allí en roles subordinados, pero no como protagonistas diciendo lo que pensaban, actuando políticamente desde los escenarios:

Una cosa importante de la banda es que había muy pocas mujeres que se tomaran esos espacios públicos, no era tan normal, nosotras empezamos a abrir un espacio para eso en el parche donde estábamos para que nuestra voz fuera escuchada públicamente y lo que estábamos pensando hacerlo público porque era un espacio que para las mujeres no era permitido y no era fácil. Creo que eso es algo muy chévere⁸⁴ de Polikarpa que desde el principio empezó a abrir espacios para las mujeres en lo público y así poder decir muchas cosas que eran importantes en su momento. Fue tan importante que empezamos a ver que cada vez más mujeres venían a los conciertos solas, se metían al pogo⁸⁵, les empezó a gustar mucho la banda y también se atrevieron a incursionar en el espacio de lo público que no nos había sido permitido hasta ahora, eso me parece muy bonito e importante de la banda (Sandra Rojas); aunque todo eso nos costó mucho, estar en los espacios como independientes de un hombre, no ser la novia de (Paola Loaiza). Es impresionante que aún las mujeres no manejemos lo público porque no nos han permitido esos espacios nunca, no hay voceras en la izquierda o son siempre las mismas como si no hubiera nadie más pero no es así, se nos han negado los espacios para poder hablar políticamente (Sandra Rojas) (Narrativa 5).

Otra acción con implicaciones políticas fue el empezar a romper estereotipos sobre las mujeres, no solo en cuando a lo que podían o no hacer, como tocar punk, sino también frente a

⁸³ O machorras son las mujeres que asumen actitudes que se consideran propias de hombres

⁸⁴ Bueno, positivo

⁸⁵ Mosh

elecciones libres y placenteras que en su momento hicieron rupturas, como la forma de vestir que reflejaba un empoderamiento desde el cuerpo:

Con Polikarpa también empezamos a romper el estereotipo femenino. Era raro porque otras mujeres pensaban que nos veíamos o nos vestíamos así para quitarles a “sus” hombres o para ser atractivas y gustarles a ellos, eso es difícil porque no se podía pensar que nosotras nos gustábamos a nosotras mismas, que si me pongo una falda es porque me siento cómoda, me gustan mis piernas y me gusta vérmelas. Pienso que desde lo sexual se cambian cosas y desde el estereotipo, verme como se me da la gana de verme, me sienta gorda, flaca o lo que sea, me visto como quiero porque no se trata de tener el cuerpo perfecto para mostrárselo a alguien más sino que es mi cuerpo y siempre hemos estado apropiadas de esos cuerpos por nosotras, no para quitar hombres (Sandra Rojas, narrativa 5).

Con sus particulares apuestas en cuanto a los temas de sus canciones, su propia estética, su posición política anarco-feminista Polikarpa y sus Viciosas logró mover la escena del punk colombiano. Pasaron de ser una banda a la que iba a ver por lo llamativo que era el hecho de ser solo mujeres, a un grupo reconocido por la potencia política de su música. Esto también fue posible porque ellas decidieron salir del “mundo *underground*” en el que se movía el punk en Bogotá. Así dieron no solo a conocer la banda sino el estilo musical, porque desde el inicio un interés político que han sostenido es que la mayor cantidad posible de gente escuche su música,

hubo un momento en el que nos iban a ver muchas personas – sobre todo hombres – por ir a ver el espectáculo de tres mujeres tocando punk, eso nos molestaba un montón y nos lo cuestionamos. Ese momento pasó y sabemos que hay mucha gente que le gusta oír PoliKarpa, que ha cambiado su manera de ver el mundo por las letras, por la música ya sin importar tanto que seamos tres mujeres. También empezamos a salirnos del mundo underground del punk porque para oírlo solo podías hacerlo en los bares underground o en los barrios muy marginales, en espacios muy cerrados. Nos interesó salir de eso para decir lo que pensábamos llegando a más gente, creo que abrimos ese espacio hacia otros sectores y hacia otras luchas, aunque para mucha gente del parche punk en ese momento esto era muy molesto (Sandra Rojas, narrativa 6).

Ellas también reconocen el impacto de sus acciones entre otras bandas de punk, que empezaron a repensar los mensajes que transmitían con sus canciones, así como sus propuestas políticas y el lugar de los hombres en la escena con sus actitudes machistas:

Además de ser una banda de mujeres, creamos mella en otras bandas que empezaron a cuestionarse lo que estaban diciendo, lo que políticamente estaban proponiendo. Por eso cuando se hacen encuentros entre bandas viejas nos llaman porque es importante y potente lo que podamos proponer nosotras, en esos espacios y acogen nuestras propuestas; músicos de bandas legendarias nos han dicho lo importante que es para ellos nuestra postura y contar con nosotras, lo que proponemos es una referencia (Sandra Rojas). También pudimos ver los cambios en ellos que antes nos reclamaban por decirles machos, nos discutían porque hacíamos esas canciones y nosotras les hablábamos de porque era importante hacerlo (Paola Loaiza), que ellos logren cuestionarse cosas que para nosotras son importantes, lograr esos cambios también entre amigos y cercanos (Sandra Rojas) (Narrativa 6).

Aunque Sandra y Paola reconocen lo que se ha logrado avanzar con el tiempo en la escena punk y valoran los cambios por los que ellas han luchado desde el inicio de la banda, sigue siendo

sorprendente que aún sean pocas mujeres las que tengan bandas feministas en el país; lo que hace que Polikarpa y sus Viciosas continúe siendo una excepción enfrentando aún discriminaciones, como cuando les designan criterios de selección que para las bandas de hombres no se aplican:

Ahora es más fácil si una banda quiere ser feminista porque hay demasiada información pero en nuestra época no, pasaron muchos años mientras esperamos otras chicas y grupos haciendo música como nosotras, ahora hay muchas bandas (Paola Loaiza). Sin embargo a mi me molesta que no seamos más mujeres las que estamos haciendo esto porque nos convertimos en “bichos raros” dentro de algo que no debe ser raro; y siguen pasando cosas como que para elegir quién toca en un concierto los criterios son que unas están “más buenas” que las otras, en cambio con las bandas de hombres se preguntan es por la calidad de la música (Sandra Rojas), el medio impone puntos de comparación entre nosotras que entre los hombres no existen (Paola Loaiza). Me cuestiona mucho que eso todavía esté pasando hoy, por qué no hay más mujeres que hagamos lo mismo y nos apoderemos de esos espacios porque pasa en todos los géneros musicales aún (Sandra Rojas) (Narrativa 6).

4.4.8 La alegría es el secreto de la resistencia⁸⁶: La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista

Como ya vimos los afectos, complicidades y la confianzas son una parte fundamental de la política feminista que construye en colectivo La Tremenda Revoltosa. Ellas enfrentan el reto de fortalecer una apuesta entre feministas diversas, con diferentes posiciones, trayectorias, en un trabajo colectivo que no es solo un discurso hacia afuera, sino un trabajo constante de reflexión y autocrítica interna, al respecto se refieren Ochy Curiel y Maira Romero:

Además son 26 egos feministas, eso para la política es importante porque implica lidiar con diferentes personalidades. No se trata de partir de la idea de sororidad porque ésta implica que todas las mujeres somos pacifistas, hermanas. Nosotras nos problematizamos todo el tiempo y cada una trae una experiencia al colectivo; además conocemos muy poco de algunas porque tenemos diferentes relaciones las unas con las otras. Esta es una parte difícil de la construcción de la política porque es una apuesta feminista y ser una apuesta al estilo nuestro: autónoma, antirracista, anticapitalista, antimilitarista, antiheterosexista, etc., implica vernos todo el tiempo en la batucada en nuestras acciones, lo que hablamos, como pensamos, como nos expresamos y eso no es fácil, lo que es más fácil es estar en la calle con toda la energía o construir los toques, que tampoco es fácil, pero lo conseguimos (Ochy Curiel).

Reconocemos la importancia de ser críticas entre nosotras mismas porque aunque seamos compañeras y estemos en una apuesta de aprendizaje colectivo somos y pensamos diferente y nos encontramos en algunas cosas, pero en otras no necesariamente. La crítica es interna también con nuestro proceso y las formas como asumimos las apuestas, como los casos en los que nos pusimos en riesgo, de esa experiencia entendimos las implicaciones que tiene lo que hacemos en cada una de nuestras vidas y para el proceso (Mayra Romero) (Narrativa 4).

Un aspecto importante en La Tremenda Revoltosa para gestionar esa diversidad es el lugar que juega la música en su apuesta política. Además es una batucada y como tal es fundamental el

⁸⁶ Frase de Alice Walker, mencionada por Ochy Curiel en las sesiones de trabajo con las activistas de la batucada.

trabajo en conjunto y la confianza, tanto desde la creación de la música como en el momento mismo de la acción, así lo expresa Mar Maiques:

No lo tenía tan claramente teorizado hasta que lo estoy diciendo, pero creo que hay una relación de compromiso, de confianza, de estar contando con la otra, no nos podemos quedar solas con los instrumentos, estamos ahí sin tener que hacer un gran debate sino que es a través del instrumento. Eso lo hace posible la música porque hago un sonido y el resto tiene que hacer otro, a veces no lo concebimos con un ejercicio de confianza y de compromiso porque lo hacemos automático, pero si un día no funciona pues no podemos tocar. Confío que cuando empezamos a tocar cada una tiene que hacer una parte sino no sale el toque. Lo mismo que cuando hacemos una acción cada una tiene que hacer su parte porque la música es un arte colectiva... en un grupo de música dependo de todas y todas dependen que yo haga mi parte, que entre cuando toque, ni antes ni después y me acuerde en lo que hemos quedado y leer lo que hacen las otras.

La diversidad se gestiona en grupos afines y para nosotras el tema de la música juega un papel importante, porque al final somos todas feministas pero si sólo nos sentáramos a discutir sin la música quizá no hubiéramos aguantado este tiempo. Hay una unión que es la música, es lo que nos mantiene juntas porque tenemos momentos difíciles donde se ponen en juego relaciones personales por discusiones políticas, político personales que también son políticas (Mar Maiques, narrativa 4).

También para Luisa Ocaña y July Loaiza la música es el anclaje colectivo de La Tremenda Revoltosa, los deseos de hacer política feminista con los tambores es lo que las convoca y las mantiene juntas a pesar de las dificultades que implica la construcción colectiva. Las mueve no solo un interés por el feminismo o por la música solamente, sino por la fusión que de ello hace la batucada:

La música más allá de ser la adrenalina también es otro lenguaje que nos conecta y nos permite sobrevivir en escenarios tan fuertes como Buenaventura, sin eso no seríamos un colectivo. El lenguaje musical también hace parte de construir colectivamente la política así como construirnos individualmente. Las personas que entran a la batucada tienen esta relación que construimos entre el arte y la política, no entran solo por una o por la otra. Yo no entré pensando que solo quería tocar tambor -si quisiera formarme en lo musical buscaría un espacio calificado- sin importarme si son feministas, solo mujeres, si entran hombres o no, o personas trans, lo que nos ha llamado a todas es la unión del arte y la política (Luisa Ocaña, narrativa 4).

Tal vez una de mis motivaciones iniciales para entrar a la batucada sí eran los tambores, ni siquiera que eran solo mujeres, pero aún si mi único interés hubiese sido la música por la música yo no estaría allí porque no perdería tiempo en nuestras reuniones, no sería lo mismo si solo participara en los toques y no en las discusiones. Para nosotras la construcción de lo político está justamente en la construcción de lo colectivo, porque nunca había estado en un espacio donde debía esperar que 25 decidiéramos algo, desde asuntos pequeños hasta los más grandes; en mi vida cotidiana pensaba que una decisión se tomaba muy fácil y llegar a un espacio donde en serio cuenta la voz de cada una me permitió darle sentido a muchos aprendizajes de la academia, más sentido de realidad a eso del feminismo. Realmente el trabajo político interno es el que permite que hagamos nuestras acciones, que salgamos a la calle con un motivo, con una razón (July Loaiza, narrativa 4).

El tambor es una posibilidad de articulación muy fuerte, llena de energía tocar tambor en la calle, lo entiendes hasta que lo haces y te das cuenta que no es solo una apuesta hacia fuera sino de sanación hacia adentro también. Los tambores son una apuesta de sanación ancestral además es un poder que no podemos reducir; a veces algunas compas llegan mal a los ensayos por las cosas que pasan en la vida cotidiana y tocar el tambor es como volver a respirar (Entrevista a Andrea Castro, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

Lo organizativo interno es una práctica política importante para La Tremenda Revoltosa. Lo que sucede al interior de la batucada es lo que fortalece la acción política cuando se hace pública, por los aprendizajes y decisiones que se toman al gestionar las diferencias, reconocer la importancia del aporte de todas y cada una, las maneras como se enfrentan los conflictos, la construcción de acuerdos, la creación colectiva. Es así como Mar Maiques de refiere a este aspecto significativo para la batucada:

Antes de toda esa política hacia fuera está también la política al interior de la batucada. Claramente estamos para salir a las acciones públicas pero eso no se sostendría sin un trabajo político al interno de la batucada en cuanto a: nuestras relaciones, cómo nos estructuramos, organizamos, gestionamos los múltiples y diversos conflictos que tenemos. Somos 25 de izquierdas, feministas, a veces toda esa complejidad no la debatimos suficiente pero hay un punto en el que logramos poner todo ello en una consigna, en una letra diferente para una canción que la ponemos en lo público y creo que todo eso se consigue justamente porque hay un trabajo político al interior de la batucada; político no que una compañera diga lo que hay que hacer sino de encontrarnos, consensuar, idear cómo ponernos de acuerdo tantas tan diferentes, las negociaciones de mínimos y de máximos, los enfados, los malestares, para mi todo eso también es la política de la batucada. Tenemos subidones en ciertas acciones porque es adrenalina a mil, todos esos momentos son importantes pero creo que el aprendizaje político en gran parte está en todo lo que pasa al interior de la batucada, en las discusiones políticas para tomar las decisiones para participar en las diversas acciones, lo que cada una concibe sobre los temas que nos convocan (Mar Maiques, narrativa 4).

Este proceso de construcción colectiva no es necesariamente armónico ni exento de conflictos. Por ello hay un trabajo organizativo interno que es importante en la búsqueda de un equilibrio entre las diferentes responsabilidades así como en la coordinación. Para ello han ensayado diferentes formas organizativas buscando que todas estén implicadas, sin embargo, es un trabajo constante que implica transformar el lugar que cada una tiene en la colectiva, como se siente frente a las otras y como las ve. Sobre esta experiencia con la que buscan construir una política horizontal como colectiva feminista hablaron Mayra Romero, Mónica Mesa y Ochy Curiel:

A veces unas asumen más responsabilidades que otras y en ellas me incluyo porque soy de las tímidas y como no tengo proceso o trayectoria en otros grupos me pregunto si puedo aportar. A veces no lo hacemos porque pensamos que es mejor que lo hagan las que conocen, en un momento eso hizo que se concentrara el esfuerzo en algunas y no se problematizaba, pero ahora trabajamos para cambiarlo creando comisiones para organizar el trabajo buscando que todo sea más dinámico y la batucada no sea algo que construyen unas pocas y las demás las seguimos y en los toques nos mostramos 26. Además, consideramos las situaciones personales que a veces no nos permiten tener el mismo nivel de compromiso y lo entendemos, lo importante es que así sea de a poco cada una aporta a lo que construimos dependiendo de nuestras experiencias y momentos vitales (Mayra Romero).

Lo interesante es sentir que todas estamos aportando en algo no de manera obligatoria; como implica muchas cosas nos dividimos en comisiones, así intentamos organizar el trabajo pero no deja de ser complicado, siento que hay personas que todavía se cargan más que otras (Mónica Mesa).

Siento que hemos cambiado la forma de asumir las responsabilidades, yo solté muchas cosas que hacía porque no podíamos seguir así. Al principio asumíamos dos o tres y eso generaba dificultades, pensábamos que todo era horizontal y que nadie podía coordinar la batucada y nos dimos cuenta que era necesario que una o dos personas coordinaran por lo menos por un tiempo por lo que implica poner los acuerdos en 26 personas; lo

ideal es que estemos todas colectivamente decidiendo y haciendo todo pero eso no es posible por nuestros tiempos relacionados con los trabajos y estudios. Esta forma de organizarnos nos ha mostrado que coordinar no necesariamente es un lugar de poder relacionado con quien manda sino que es una responsabilidad por un tiempo determinado, lo estamos experimentando y todavía falta pero creo que fue una buena decisión (Ochy Curiel) (Narrativa 4).

Esta experiencia donde se ensayan diferentes formas para tomar decisiones, gestionar los conflictos, coordinar el trabajo colectivo, las acciones públicas, etc., implica cuestionar y repensar el tema de la autoridad y el poder; de entrada no se trata de desconocer que existe sino de gestionarlo desde una postura feminista como vemos en las siguientes narrativas:

El tema de la autoridad es algo que trabajo al interior de la batucada porque fui profesora de algunas de sus integrantes y aunque sea distinta a otras profesoras igual se marca una relación de autoridad; eso lo sentí con las compañeras que no me conocían tanto pero sentían que yo tenía ese rol y deconstruir ese lugar es lento. Lo otro es que yo dirigía musicalmente la batucada lo que implica un lugar de poder, por más que quieras ser abierta y buscar que otras dirijan, además porque la que sabe de música soy yo. No obstante, hemos logrado con nuestro trabajo colocar ese nivel de autoridad en otro lugar no desconociendo que existe, haciéndonos compañeras (Ochy Curiel).

Al principio yo veía a Ochy como mi profesora y la idea de construir un espacio colectivo horizontal me parecía difícil pero justamente para la política que nosotras tratamos de construir es muy importante romper con esas jerarquías; pensamos que si alguien tenía el poder estaba en las otras no cedérselo y eso ha sido una constante en la batucada para poder construir algo horizontal. Porque generalmente los movimientos de izquierda se plantean como horizontales pero no se preguntan por lo qué es y por lo que duele esa apuesta, porque implica renunciar, asumir, ya que es muy fácil delegar y dejar que otras personas hagan pero cuando decimos que es de todas implica ceder y eso es lo que hemos intentado hacer en la batucada. Por eso no pensamos la participación diversa que tenemos como un asunto de personalidades sino de cómo tejemos entre todas y nos preguntamos si al quedarnos calladas simplemente asumimos; a muchas de nosotras nuestras prácticas nos ha movido de los espacios de comodidad que da el ceder poder y eso hacer parte de lo que construimos como política (Mónica Mesa).

Intentamos construir una política de manera horizontal que se piensa desde una construcción asamblearia, que en el momento de hacer implica retos y compromisos colectivos. Pienso en batucadas no políticas donde se ve muy clara la dirección musical, nosotras también la tenemos pero con otra lógica porque la relación entre nosotras es distinta. Eso tiene que ver con el feminismo en cómo nos relacionamos con el poder internamente que es un reto que no sabes si acabará; también se refleja en la música: nuestra apuesta por ser horizontales, solidarias, tratar de pensar el mundo desde su complejidad y como todo eso que pensamos lo materializamos en la calle en un momento y lugar específico (Sol Rivera) (Narrativa 4).

Vemos la importancia de poner en práctica desde lo organizativo una noción diferente de la política colectiva, en este caso feminista y artística, pues el tema del poder y la autoridad no solo se relaciona con trayectorias y posturas políticas sino también con saberes como los musicales y el lugar que ello ocupa en lo colectivo, que trae consigo diferencias que se pueden asumir sí como poder pero no uno que oprime sino que puede ser rotativo y compartido. En este sentido, para Mar Maiques el hecho de ser una batucada también posibilita estos aprendizajes, por la importancia que tienen todas y cada una para lograr actuar en conjunto, lo que hace que todas tengan la misma importancia y las diferencias que en otros momentos y lugares pueden ser significativas en La Tremenda Revoltosa no implican poderes desiguales:

Otro aspecto interesante de la música es que cuando nos ponemos a tocar los doctorados, los idiomas que sabemos, la edad, la familia de donde vengo, el dinero que me gano, mi clase social, todo eso da igual porque lo que importa son los ritmos que tenemos que hacer con los diferentes tambores, todo lo otro con lo que nos situamos en otros espacios en el momento de la música no sirve, ni siquiera los años que has estudiado música. Ni lo artístico musical define que seas mejor o peor o que tengas un puesto u otro en la batucada porque lo que importa es que tengas claro el ritmo y lo lleves; esto nos unifica de una manera diferente porque son los mismos instrumentos lo que no pasa en grupos compuestos por diferentes instrumentos donde tendría que ponerme de acuerdo con otro instrumento diferente al mío, en una batucada pasa lo contrario porque las que tocamos el mismo tambor debemos ponernos de acuerdo -hasta llegamos a inventarnos movimientos-, por eso es muy colectivo... nosotras no tenemos un instrumento principal.

Hay algo que unifica y nos iguala por lo alto a todas porque sepas o no de música todas tenemos que hacer lo mismo y nos ayudamos y en la política igual; creo que permite repartir mucho el poder, es tan variado lo que hace la batucada, tenemos roles tan diferentes que es muy difícil que alguien pueda tener todo el poder. Musicalmente dirige Ochy, Sol y Lorena porque son las que tienen ese instrumento que facilita dirigir, pero también Leidy a veces ha dirigido o Catalina metiendo a los tamborines movimientos que no tenían porque ella es bailarina y actriz. Hay unas que tienen más habilidades en lo musical, otras en lo político o viceversa, creo que es sano porque permite repartir el poder; algunas tienen más contactos y comparten lo que pasa más en lo político nacional o local, es tan diferente en donde nos movemos cada una que hacemos falta todas (Mar Maiques, narrativa 4).

La importancia de la batucada para sus activistas también radica en que es un espacio en construcción; la creación además de estar en la música está en las formas organizativas y en todo lo que implica la construcción de la política, que no se impone desde un deber ser sino que se ocupa con lo que es importante para todas. Parte de ello son los sentimientos, lo afectivo, las emociones que se generan y las que ellas también generan con sus acciones. La vivencia de todo ello hace parte de la forma como renuevan la política, experiencias que no necesariamente son positivas todo el tiempo pero si enriquecedoras, como lo afirman Daniela Van der Hammen y Mayra Romero:

En nuestro caso es una forma muy fuerte de conectar las emociones que te genera tocar y que generas al tocar, eso es llevar lo personal a lo político con la música; también que vean que somos todas mujeres y estamos tocando estos instrumentos, ver a esas mujeres pegándole al tambor es emocionalmente y muy fuerte porque las emociones son muy importantes para crear una nueva política, ya que la política tradicional quiere mostrarse objetiva, separada de los sentimientos y el arte rompe esa idea de que las emociones no caben en la política, supuestamente puedes sentir pero no cuando estas haciendo política (Daniela Van der Hammen).

Pareciera que en lo político no se tuviera en cuenta lo afectivo, anímico, sentimental y aunque tratamos de estar atentas a ello a veces se nos olvida, por las dificultades con el tiempo dejamos de lado esas cosas que también son importantes y permiten conocernos, además somos muchas. A nosotras se nos siente mucho la energía cuando estamos cómodas, cuando estamos bien entre nosotras porque no es que siempre estemos felices y seamos una batucada perfecta. Tenemos crisis colectivas que nos llevan a tomarnos el tiempo necesario para respirar. Los temas que enfrentamos influyen en nuestro ánimo; a veces estamos abajo y en otras ocasiones en un buen momento, esto es algo importante para cuidarnos a nosotras mismas y al proceso de la batucada. Hay que parar, mirar qué nos esta pasando porque no todo el tiempo vamos a estar bien, cada una tiene su vida y nos afectan cosas por fuera de la batucada que luego influyen en el proceso colectivo, en el ánimo, en lo que dices o como lo dices (Mayra Romero). En la batucada hemos tenido crisis, momentos de diferentes energías positivas o negativas, miedos, alegrías, rabias, todo lo que sentimos, es aquí donde es necesario que la política cambie, fluya, no podemos tener siempre las mismas discusiones ni estar en el mismo momento ni las mismas prácticas si queremos tener en cuenta en nuestro proceso político todo esto que sentimos y nos pasa (Daniela Van der Hammen).

Algo importante en la batucada en relación a la importancia de renovar la política es que no hay un deber ser de cómo hacer política sino que la construimos desde los sentires. He tenido la experiencia, incluso en los feminismos, de sentir que te imponen lo que debe ser políticamente correcto y en la batucada me di cuenta desde que llegué que construimos esos sentires; más que ser políticamente correcto se trata de guiarte por lo que sientes y como te afecta en la piel, puede que a veces no este bien pero se trata de seguir los impulsos a los que te lleva la experiencia, así construimos cosas interesantes que no lo permitiría una lógica de pensamiento unificado, de imponer un deber ser, prohibir discusiones o acciones, por el contrario no hacer esto ha permitido que nuestro proceso esté enriqueciéndose todo el tiempo (Mayra Romero) (Narrativa 4).

De las emociones que se generan, la alegría es importante en la política que agencia la batucada para romper también con las formas tradicionales de acción política aburrida y pesada. Por eso la alegría, el goce, la diversión también es parte fundamental de su apuesta, además porque enfrentan temas y problemas que justamente lo que generan son sentimientos contrarios de tristeza, impotencia, miedo. Al respecto Ochy Curiel comenta:

Cuando llegué a Colombia me llama mucho la atención el aburrimiento de las manifestaciones que ni feminista parecía, me molestaba la manera como el movimiento se ponía en el espacio público y me sorprendía porque no parecía de un país tan creativo como este. la batucada es diferente porque en nosotras la relación arte y política es evidente, además nos la gozamos, creo que estamos siendo un referente en términos de política feminista radical en Bogotá. El feminismo tiene que ser agradable, el mundo esta lo suficientemente difícil para eso que nos sexualizaron porque, como decía Alice Walker, la alegría es el secreto de la resistencia y las que somos racializadas como negras lo entendemos bien si no nos morimos al otro día de nacer (Ochy Curiel, narrativa 4).

Se trata también de una energía que fluye para conectarlas con la acción, energía que se siente no solo desde fuera sino colectivamente:

la batucada siempre tiene como un sensor del ambiente en el que todas nos conectamos y no es una cosa intencional sino que simplemente sucede y al final nos sentimos todas muy parecido en el toque... esa sensibilidad política con la que tocamos nos permite conectarnos mucho con la energía del espacio o de la función del toque... porque no es que un colectivo político invitó a uno artístico para que anime la movilización sino que nosotras hacemos parte de la movilización como tal y no somos un agente externo a lo que pasa, por eso cuando tocamos tenemos el objetivo de subir el ánimo o no, de expresar la rabia también y es igualmente válido, si fuéramos solo una expresión artística no daríamos cuenta de esas sensaciones (Entrevista a Lorena Aristizabal, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 21 de agosto).

También influye la conexión de la batucada con el público, nos desanimamos cuando hay pocas personas en una acción en la que participamos en términos de cómo se crea la emoción, lo que no significa que no la creemos nosotras mismas pero es otro tipo de emoción cuando la gente se conecta con nosotras, eso nos sube mucho (Ochy Curiel). Los mejores toques son cuando sientes la energía colectiva que hace que salga lo mejor de ti, es emocionante cuando ves a toda la gente moverse al ritmo de los tambores con toda la energía; además de la conexión con la gente los temas que nos convocan tienen mucho que ver con como tocamos, la fuerza de las manifestaciones en las que participamos y las reivindicaciones que mueven, todo eso es muy emotivo (Mónica Mesa). Si lo que te mueve es la indignación o la alegría eso se siente. También los procesos personales que te posibilita un espacio como este, como la libertad de decir que amas a otra mujer y eso no es problemático sino que te hace feliz (Mayra Romero) (Narrativa 4).

Todo lo que he mencionado en relación a las prácticas políticas de La Tremenda Revoltosa en su caso lo hace posible la manera como comprenden y ponen en la práctica la relación entre el

arte y la política feminista. Su activismo feminista renueva la política no solo con sus acciones sino con la manera como el proceso colectivo interno las lleva a ello, como afirma Mónica Mesa:

Nuestra forma de activismo renueva la política en la práctica de estarnos preguntando y aprendiendo de las crisis sobre todo desde que nos planteamos lo no institucional, creo que hacemos política anti-institucional y eso nos sitúa en un lugar diferente. Lo que hacemos renueva la política también porque es una forma de llegar a las personas muy diferente, a la gente le quedan las letras de las canciones, el hecho de la música, del baile, que nuestros toques hagan mover a la gente, que sean ritmos pegajosos, todo eso hace que la gente piense en otras cosas (Mónica Mesa, narrativa 4).

Porque cuando la batucada esta en la calle, además del impacto y la fuerza de la música, están sus voces, sus cuerpos, sus propuestas políticas retumbado el ritmo de tambores:

lo primero que pienso sobre nuestro activismo es salir a la calle, colocando allí mensajes, voces, cuerpos que normalmente no están en el espacio público poniendo sus ideas o sus deseos, creo que esa es la política que hacemos: salir a la calle con los tambores... la política para la batucada es salir a calle a decir cosas a quienes nos están escuchando poniendo voces diferentes (Mar Maiques, narrativa 4).

la acción en la calle y la reflexión sentida son los dos pilares que determinan la acción política de la batucada (Entrevista a Lorena Aristizabal, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 21 de agosto).

es bonito porque no simplemente vamos a tocar sino hacer de estas arengas que se gritan una práctica realmente política: efectivamente estamos ocupando la calle, estamos haciendo acciones de choque por la utopía, realmente es un espacio feminista creativo y totalmente autónomo (Entrevista a Yete Trejos, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 4 de agosto).

En este capítulo he argumentado cómo la política es un espacio de disputa discursivo y simbólico que cambia de sentido y contenido. Esta mirada amplia sobre la política implica reconocer esa dimensión en todas las esferas de la vida, así como politizar temas, problemas, circunstancias, etc. para que salgan del espacio de la normalidad en el que muchas situaciones de exclusión, discriminación y opresión aún se mantienen. Se trata de articular elementos socioculturales micro-macro que permitan analizar la acción política como parte de un proceso que busca superar las fronteras de las visiones reduccionistas de lo político. De esta manera, se enfrenta la necesidad de redefinir los lugares de la política, los escenarios de su institucionalización y las acciones que se van a constituir como su ejercicio legítimo.

Para ello he relevado los aportes que han hecho tanto los feminismos como los movimientos sociales. En cuanto a los feminismos he planteado como rompen justamente con la noción tradicional de la política que la reduce al ejercicio de poder público, y a la idea de que lo político es un asunto cuyos contenidos están limitados a las fronteras del sistema institucional. Uno de los aportes más reconocidos en este sentido es la ampliación de la noción del dominio del poder

público a la dominación y subordinación en el ámbito privado y sus implicaciones en la vida de las mujeres y las personas empobrecidas y racializadas. Es importante para entender las dimensiones de estos aportes reconocer la diversidad de formas de participación y acción política que constituyen las apuestas feministas más amplias articuladas con diversas demandas, incluidas en la propuesta de la interseccionalidad para la comprensión de la acción política feminista en la actualidad.

En cuanto a los movimientos sociales hice referencia a que, particularmente los latinoamericanos, luchan para redefinir el propio sentido de nociones convencionales de ciudadanía, representación política, participación y democracia. Para ello fue necesario que los movimientos sociales transitaran y politizaran diferentes espacios, ampliando las agendas políticas con asuntos que no eran considerados como tal, presentando también como público y colectivo lo que era considerado como privado e individual, que constituye un aporte fundamental de los feminismos.

Sugerí también la importancia de recuperar el sentido político y de transformación de diferentes acciones políticas que, al estar fuera de los límites de lo institucional no son consideradas como tal, pero que constituyen respuestas concretas a la necesidad de abrir los confines de la política desde su redefinición y reapropiación por parte de sus propias protagonistas y sus experiencias colectivas, que practican otras políticas posicionándose frente a lo que se disiente de manera crítica y propositiva.

En este sentido, algo importante ha sido reconocer y valorar la diversidad de sujetos como agentes políticos y expandir los espacios de participación más allá de los formales, incorporando luchas de poder que tiene como consecuencia la ampliación de los repertorios de acción política y de protesta social que cuestionan la capacidad de respuesta del Estado, construyendo un nuevo paradigma político cuyos límites también son cambiantes.

Otro aspecto relevante es el reconocimiento de la cultura como terreno político, además de ser un lugar de construcción de diferentes sujetos políticos. Esto conlleva la redefinición la relación entre cultura y política, cuando las transformaciones culturales son reconocidas como focos de lucha política y la lucha cultural es vista como instrumento de cambios políticos. Contribuyendo así a la comprensión de la cultura como hecho político no como algo estático, sino como concepción del mundo, como el conjunto de significados que integran las prácticas sociales, incluidas en éstas la relaciones de poder.

En relación a las experiencias de la acción política de las sujetas de esta investigación releve el análisis que realizan de la acción política del movimiento feminista desde su participación en las ciudades de Bogotá y Cali, donde se percibe que los espacios de encuentro, debate y articulación son diferentes tanto en cada ciudad como en relación con las diferencias de edad y clase; así como los intereses políticos que mueven o no la necesidad de trabajos articulados más allá de las coyunturas políticas y las solidaridades en momentos específicos, que se amplía cuando se piensan en diálogo y acción con otros movimientos sociales.

Asimismo, reconocieron su interés por hacer de los discursos feministas algo comprensible, cotidiano, concretándolo con otros lenguajes como los artísticos. Sus repertorios de acción son diversos, según sus recursos e intereses donde se mueven entre el arte como pedagogía, la guerrillería y el activismo festivo, la dramaturgia feminista, el trabajo comunitario, la música y la reivindicación de la alegría como resistencia. Ello hace posible pensar y practicar los feminismos desde todos los lugares, donde lo personal como político se convierte en una práctica concreta que tiene un lugar significativo en la construcción de sus propuestas. Practican la política feminista desde lo más íntimo, desde el propio cuerpo, dando valor político a lo que no es considerado como tal en otros espacios, con lo cual van construyendo sus posiciones como sujetas políticas, donde la acción política significa sus propuestas de transformación, con prácticas concretas, formas de pensar y actuar con las cuales se cambia no solo el entorno sino a si mismas.

CAPÍTULO 5. ACTIVISMO FEMINISTA DESDE EL ARTE

Nacimos desnudxs, todo lo demás es travesti.

Féminas Festivas

5.1 Ampliando la mirada sobre el arte

De los varios siglos en los cuales se ha intentado definir el arte, lo que queda claro es que es un concepto que fluye en la práctica y no se puede reducir a una sola idea pues es volátil; así se ha hecho evidente que para hacer arte no es necesaria una definición previa a la cual circunscribirse. En este sentido, el semiólogo italiano Umberto Eco (2011) afirma que más que la definición del arte, el problema es de la imposibilidad de tener una sola definición. De allí que se pueda hablar del arte como una categoría que depende del contexto y del momento histórico, que a su vez implica otros ámbitos sociales e instituciones; como lo explica la francesa Roberta Shapiro especialista en sociología de la cultura, a partir de los aportes de sociólogas e historiadoras del arte:

sabemos que a categoria de arte foi construída e estabilizada na Europa ocidental, entre os séculos XVII e XIX. Esse processo foi concomitante com um outro: o da criação, em cada esfera de atividade, de uma instituição reguladora – a Academia –, e de um corpus de obras e de carreiras canônicas que estabeleceram uma barreira entre os artistas e os outros (especialmente os artesãos e os amantes de arte). Outro aspecto determinante no processo de constituição da categoria de arte foram as transformações sociais que desfizeram a dependência dos artistas em relação aos aristocratas, permitindo a constituição de um mercado, de um público e de uma “estética” (Weber, 1975; Schaeffer, 1992; Heinich, 1993; Shiner, 2001), (Shapiro, 2007: 137-138).

Sin embargo, el hecho de intentar establecer una idea del arte nos habla de la necesidad de producir y sostener un canon, que como su nombre lo indica implica la hegemonía y el poder de un modelo o regla a seguir. Existen diversos tipos de conones construidos y transformados a lo largo de la historia del arte occidental. Siguiendo al sociólogo del arte español Vicenç Furió (2012) se trata de cánones estéticos e interpretativos, los primeros se refieren a la apreciación de la calidad y la excelencia, es decir, a las normas o criterios que configuran lo que se supone el buen gusto y el logro estético; y los segundos están relacionados con los significados y las interpretaciones que se atribuyen a las obras, que se consideran contrastadas y consensuadas dentro del mundo artístico repitiéndolas en publicaciones, conferencias y demás ámbitos académicos.

Según el autor son diversas las formas como estos cánones se formulan y expresan, que incluyen las representaciones de “grandes maestros” en las artes plásticas principalmente, los

escritos de los historiadores del arte, y las políticas de adquisición y exhibición de grandes museos. Asimismo, lo que caracteriza a los cánones es la fuerza con que actúan cuando han sido consolidados y se repiten acríticamente, lo que les da una impronta de ser intocables aunque realmente no lo son, ya que cuando se conoce cómo se han configurado, difundido y perdurado podemos comprender que los cánones son variables y pueden siempre ser revisados, como de hecho han sido.⁸⁷

En este sentido, los estudios críticos cuestionan los cánones relevando la historicidad de las interpretaciones al ser variables y coyunturales, ya que siempre están ligadas a momentos históricos concretos. De allí la importancia de considerar las historias anteriores al momento de consolidación de la interpretación canónica, relevando los silencios y las apreciaciones diferentes para enfrentar críticamente otros aspectos que también pueden ser relevantes y que hasta el momento habían sido ignorados (Furió, 2012). Esto ha hecho posible detenerse para reflexionar sobre la idea del arte y los supuestos compartidos, sospechando de la legitimidad de los cánones y de las formas como se han naturalizado, para cuestionar su capacidad de forjar ideales y modelos que se ponen en tensión cuando en el presente se piensa en el pasado y en el futuro del arte, donde lo heredado – que puede ser tanto ideas, textos como prácticas – ya no se adapta tan fácilmente a las necesidades actuales.

La construcción de cánones como aspecto fundamental de la consolidación de la categoría arte, nos advierte que ésta tiene una potencialidad no solo creativa, sino política que debe ser controlada; por lo que será necesario definir qué es y qué no es arte, creando criterios selectivos de lo que puede ser reconocido como tal, que se constituye en la referencia que se debe seguir para estar dentro del canon.

En el campo de la producción artística han sido diversas las maneras como se ha puesto en cuestión el canon del arte. En este sentido, han sido importantes los aportes de las vanguardias artísticas que en su momento realizaron rupturas, sobrepasando los límites para hacer visibles las estrategias del canon artístico con las cuales se definía qué era aceptado como arte, en términos de la estética dominante. Así, evidenciaron que el arte no se podía reducir a una sola expresión, un material, una determinada forma o contenido.

Para ello, propusieron fortalecer la relación del arte con la vida a manera de praxis, como posición política para superar la idea imperante del esteticismo y la autonomía del arte; así como la

⁸⁷ Algunos ejemplos de cómo se construyen y transforman los cánones en obras y artistas específicos puede ser revisados en Furió (2012).

idea del arte como lo sublime inalcanzable, para dar validez a otras expresiones culturales rechazadas o aisladas. Sin embargo, aunque las vanguardias intentaron romper con el canon, paradójicamente siguieron sin cuestionar las formas impuestas de representación en cuanto al género y la sexualidad; en las cuales sigue imperando la mirada patriarcal, misógina y machista de la mayoría de las tendencias del modernismo (Huysen, 2006: 117-118).

Asimismo, contra las limitaciones que impone el canon artístico, surgen las propuestas expresadas en consignas como “el arte ha muerto”, que alude al fin de la idea del arte “bello y perfecto”; lo que ratifica el hecho de que el arte se mueve y se transforma con el tiempo y en cada contexto. En este sentido, Eco (2011: 132) afirma que en las transformaciones de las varias ideas sobre el arte, que han tenido lugar en diferentes contextos culturales, la idea de la muerte adquiere una connotación que termina siendo positiva; ya que en el pensamiento dialéctico el momento de la negación es percibido como parte de un proceso que abre camino para nuevas ideas y puntos de partida para oposiciones sucesivas.

La idea de muerte entonces no estaría relacionada con el fin sino con el cambio. Para que esto sea posible es necesario romper con lo preestablecido, de allí que los intentos por definiciones rígidas del arte, aunque imperen, sean susceptibles de ser cuestionadas. Por ello, siguiendo los planteamientos de Eco (2011: 132-133), es imposible fijar a la naturaleza del arte una definición teórica, como las que fueron propuestas por las estéticas filosóficas al afirmar que el arte es belleza, o forma o comunicación. Para el autor, estas definiciones son siempre históricas y están relacionadas con valores culturales occidentales y blancos sobre los cuales la experiencia estética es consecuentemente encarnada como la muerte de lo que había sido definido y celebrado. Eco concluye, por tanto, que no es posible aceptar las definiciones generales del arte, a través de las cuales se intenta unificar en una sola fórmula la complejidad de una experiencia cuya variabilidad no se pone en duda.

En consecuencia, si la experiencia del arte está en constante movimiento, no puede haber un solo lugar o espacio donde tenga sentido su existencia; así como tampoco puede ser realizada sólo por una persona en específico, cuyas características también serían predefinidas de manera rígida. Por ello surge la propuesta de que “el arte está en la calle”, contra la idea de “El artista” como genio que tiene un talento innato que solo parece pertenecer a los varones; basada en un individualismo que el canon sostiene bajo la ideas hegemónicas de cualidad, originalidad y estilo.

La idea de “El artista” reducida a la figura hombre va a ser cuestionada por las historiadoras y teóricas del arte, así como por las artistas feministas con sus prácticas. Igualmente, cuestionan la relación de las producciones artísticas de las mujeres consideradas despectivamente como artesanía y no arte, por su relación a los roles tradicionales de género. De allí que la crítica feminista no se limite a completar la lista de “los grandes artistas” con nombres de mujeres, por el contrario, se consolidan otras posturas para abordar el tema del canon, entre ellas, las maneras de ver y leer las prácticas artísticas, las posibilidades no solo de rehacer, sino de construir otra historia y teoría del arte. Además de la crítica concreta visible en las propuestas artísticas que rompen directamente los límites y el confinamiento impuesto al arte por el canon, deshaciendo sus pilares, como veremos más adelante en relación a las artes feministas.

La contrapropuesta será entonces reconocer el hecho que cualquier persona puede ser artista; así como se cuestionará el lugar del arte que ha sido aislado en marcos, pedestales, museos, etc. Surgen entonces cuestionamientos sobre las condiciones institucionales y sociales en las que ocurre la creación artística, las oportunidades y los obstáculos que éstas generan para el desarrollo creativo. Ello conlleva a que se tomen en cuenta otros elementos que también hacen parte del canon artístico, que no se reducen a las obras de arte ni a la labor de las y los artistas. Estos otros aspectos serán las instituciones de producción y divulgación, la diversidad de actividades que son artísticas, los aspectos sociales, políticos, económicos del arte, los públicos, la noción hegemónica de estética, las disciplinas que estudian las artes y las escuelas, muchas de las cuales aún hoy en día se siguen denominado como Bellas Artes.

Para ampliar la mirada tradicional del arte, que he descrito aquí como canónico, con el fin de comprender otras prácticas y expresiones también como artísticas, así como tomar en cuenta todo lo que entra en juego en la definición del arte, a lo largo de este capítulo presentaré los aportes que en este sentido realizan la sociología del arte y la cultura, en particular los conceptos de campo del arte, mundos del arte y artificación. Asimismo, las miradas críticas de los estudios poscoloniales y de la teoría feminista del arte, tejiendo como lo hecho hasta el momento con las narrativas de las sujetas de esta investigación sobre sus ideas en cuanto al arte, su posición frente al mundo del arte y el lugar de las artes feministas en sus apuestas de activismo artístico.

5.2 Sociología en los territorios del arte y la cultura

Esta mirada otra sobre el arte que la comprende más allá del objeto artístico y la labor de las/ los artistas, hace parte de los aportes de la sociología que ha buscado comprender las implicaciones de concebir el arte como un hecho social; para ello ha incluido en las investigaciones sobre el arte la diversidad de actores y contextos que intervienen. Particularmente la sociología de la dominación propuesta por el sociólogo francés Pierre Bourdieu y la interaccionista asumida por el sociólogo estadounidense Howard Becker han realizado aportes importantes en este sentido. Para Nathalie Heinich estos autores:

muestran la pluralidad de las categorías de actores implicados en el arte y de que toman en cuenta las posiciones concretas y los contextos, contra la focalización espontánea del sentido común, sea sobre seres excesivamente individualizados (artistas), sea sobre categorías excesivamente generales (el público, el medio artístico, el poder). De acuerdo con el proyecto positivista, estos dos enfoques tienen como objeto exclusivo la experiencia real y no las representaciones que se hacen de ella los actores, ya que éstas sólo están presentes como ilusiones que es preciso denunciar. De modo que también tienen en común lo que constituye lo particular de la postura crítica en sociología: buscar desmitificar las creencias del sentido común en la autonomía del arte y la singularidad el genio artístico (el proyecto “relativista, escéptico y democrático” como lo definiera Becker) (Heinich, 2003: 42).

Dos conceptos serán fundamentales en esta línea crítica: campo artístico y mundos del arte, desarrollados por Bourdieu y Becker respectivamente. Campo es una categoría que permite pensar el arte no como reflejo de la sociedad, sino con las mediaciones que contiene, como espacio social de fuerzas formado por condiciones de producción y recepción de las obras de arte y su valor. Un campo se explica definiendo:

aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios (no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos) y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo (cada categoría de intereses implica indiferencia hacia otros intereses, otras inversiones, que serán percibidos como absurdos, irracionales, o sublimes y desinteresados). Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los hábitos que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera (Bourdieu, 1990a: 109).

Esta noción de campo, específicamente en lo que se refiere al arte, implica que en su interior se estructuran diferentes posiciones que ocupan los jugadores que deciden hacer parte del juego, como afirma Bourdieu, cuyas características se pueden analizar independientemente de las características personales de quienes ocupan estas posiciones en particular. En este sentido, la historia del campo de producción va a ser fundamental para entender dichas posiciones y cómo funciona el campo del arte; de lo contrario, la sociología del arte que relaciona directamente las

obras con la posición que ocupan en la clase social sus clientes o productores, sin considerar la posición que ocupan en el campo de producción, no tendría en cuenta todo lo que le aporta el campo y su historia, que es precisamente lo que convierte a una obra de arte en tal (Bourdieu, 1990a: 112). Igualmente, además de las posiciones de clase de las que nos habla Bourdieu sería necesario tomar en cuenta el género, la raza, la posición geopolítica, de todas las personas que intervienen en el campo de arte.

Al comprender como funciona el campo artístico podemos abordar las obras de arte, el lugar de las y los artistas, los espacios de institucionalización, los procesos de recepción, mediación, producción y consumo, los imaginarios construidos alrededor del arte, entre otros aspectos que han sido el centro de las investigaciones desarrolladas en el ámbito de la sociología del arte. Esta perspectiva permite pasar de análisis descriptivos o de intentos de comprender las representaciones a análisis explicativos y críticos de cómo se produce lo que consideramos arte. En efecto, según Bourdieu:

la atención exclusiva a las funciones lleva a ignorar la cuestión de la lógica interna de los objetos culturales, su estructura en tanto que lenguajes; pero, aún es más, lleva a olvidar los grupos que producen estos objetos (sacerdotes, juristas, intelectuales, escritores, poetas, artistas, matemáticos, etc.) y para quienes cumplen también unas funciones. [...] los universos de entendidos son microcosmos sociales, campos, que tienen su propia estructura y sus leyes propias [...] hay que aplicar el modo de pensamiento relacional al espacio social de los productores: el microcosmos social en el que se producen las obras culturales, campo literario, campo artístico, campo científico, etc., es un espacio de relaciones objetivas entre posiciones – la del artista consagrado y la del artista maldito por ejemplo – y sólo se puede comprender lo que ocurre en él si se sitúa a cada agente o cada institución en sus relaciones objetivas con todos los demás. En el horizonte particular de estas relaciones de fuerza específicas, y de las luchas que pretenden conservarlas o transformarlas, se engendran las estrategias de los productores, la forma de arte que preconizan, las alianzas que sellan, las escuelas que fundan, y ello a través de los intereses específicos que en él se determinan (Bourdieu, 1997: 60).

La noción de campo artístico ha permitido identificar los diferentes aspectos que influyen en la idea del arte, así como comprender sus complejas relaciones; ello implica que para el análisis del arte será necesario conocer cómo funciona específicamente el campo artístico, cuáles son sus propias dinámicas. Esto se relaciona no solo con la definición de cánones, sino también con la lucha que quienes ostentan diferentes posiciones dentro del campo emprenden por definir lo que es el arte; así, Bourdieu da cuenta del carácter dinámico de las definiciones del arte y de los conflictos internos y externos que producen estas definiciones.

En este sentido, Vincen Furió (2000: 24), resalta que la propuesta de Bourdieu nos ayuda a comprender como “las fuerzas sociales no actúan sobre el arte directamente, sino a través de la estructura del campo artístico, el cual ejerce un efecto de reestructuración y de refracción debido a

las fuerzas y formas específicas”. Para el autor, esta visión soporta la idea de que el arte no es un simple reflejo de situaciones sociales y económicas, ya que las relaciones entre sociedad y arte son complejas, dinámicas y variables históricamente.

Asimismo, para Néstor García Canclini (1990) antropólogo y crítico cultural argentino, la noción de campo artístico tiene una importante utilidad sociológica en la medida en que permite mediar entre la estructura y la superestructura, entre lo social y lo individual. Para Canclini este tipo de reflexión ha contribuido a evitar el deductivismo mecánico empleado en algunos análisis sociológicos del arte, al situar a la o el artista y su obra en el sistema de relaciones del cual hacen parte otros agentes sociales vinculados con la creación, comunicación, consumo y recepción de las propuestas artísticas, que determinarían sus condiciones de producción y circulación.

De otro lado, Howard Becker (2008) también va a situar en el centro del análisis la dimensión social del arte. Para ello, propone la noción de mundos del arte a partir de la cual va a (re)pensar las condiciones de producción, difusión y recepción de las obras; lo importante en este caso para Becker es que todos estos procesos son producto de un trabajo colectivo. Con ese fin, se identifican los agentes que hacen parte de un determinado ámbito artístico y se analizan las funciones que realizan, las relaciones que son necesarias, así como los valores que se producen. La sociología del arte que suscribe este enfoque se interesa en conocer cómo es que funcionan los mundos del arte; teniendo en cuenta sus particularidades en términos técnicos, lingüísticos, simbólicos, entre otros aspectos que ayuden a comprender su funcionamiento.

Howard Becker (2008: 54-59) describe los mundos del arte como redes y estructuras de actividad colectiva dentro de las que se producen y consumen las obras de arte; contruidos por todas las personas cuyas actividades son necesarias para la producción de las obras que ese mundo define como arte. El autor reconoce que estas dos nociones – mundo y arte – son complejas porque la obra que sirve como punto de partida a la investigación puede ser producida en redes de cooperación muy diversas que pueden ser vastas, complejas, específicas, pequeñas, sin intención.

Según el autor, las y los miembros de los mundos del arte coordinan las actividades a través de las cuales las obras son producidas, reportándose un conjunto de esquemas convencionales incorporados en prácticas comunes. De esta manera, podemos pensar en el mundo del arte como una red establecida de cadenas cooperativas que unen a las y los participantes entre si. Para Becker las obras de arte no representan la producción de autoras/es aislados, de artistas poseedoras/es de

dones especiales, por el contrario, las obras son producto del trabajo en común de todas las personas que cooperan, siguiendo las convenciones características de un mundo del arte. Por tanto, las y los artistas constituyen tan sólo un subgrupo de las y los participantes de ese mundo, sin embargo, el autor afirma que el rol de las/los artistas sigue siendo importante ya que traen una contribución indispensable e insustituible a la obra, tornándola una obra de arte. Así, los mundos del arte pueden ser pensados como un hecho social en la medida en que solo son posibles con redes de trabajo y cooperación.

Otro aspecto importante en la definición de Becker es que los mundos del arte no tienen fronteras precisas, ya que establecen constantemente relaciones estrechas con otros mundos de los cuales se quieren diferenciar, pero en realidad hacen parte de un sistema social más amplio. Por tanto, un análisis sociológico, siguiendo al autor, deberá revelar sobre todo lo que los aproxima, ya que no se trata de trazar una línea de demarcación entre un mundo del arte y el resto de la sociedad. Puesto que un mundo del arte es hecho de la propia actividad de todas las personas que cooperan entre sí y que son igualmente indispensables en la producción de lo que consideran como obra artística; sin embargo, el tema de las relaciones de poder que esto implica no va a ser central en el análisis que propone Becker.

Por el contrario, para Bourdieu se trata de relaciones de poder entre los campos, donde el campo del arte se ve subordinado a otras formas de poder en la medida en que “la historia de los contenidos y las formas está directamente vinculada con la historia de los grupos dominantes y sus luchas por la dominación” (Bourdieu, 1990b: 160). Por ello, la autonomía del campo es una autonomía parcial que no excluye la dependencia en relación a la densidad que tiene un campo frente a otro, por lo que Bourdieu también menciona la idea de campo dominante y campo dominado en donde hay espacios sociales que se encuentran con relativa autonomía frente a otros en un momento histórico determinado. Esta relación es dinámica y se va redefiniendo por la manera como los campos van variando, donde el que tiene más poder subsume a otros.

Mientras Bourdieu se interesa por las mediaciones ideológicas, la dominación y los capitales, Becker observa las redes complejas de cooperación, aunque reconoce que no todas son siempre horizontales. A diferencia de Becker uno de los méritos de Bourdieu es revelar cuánto hay de político en la cultura, que toda la cultura es política; pero para no caer en reduccionismos es necesario diferenciar los modos en que lo artístico se constituye en político, así como reconocer los

lugares en que lo político tiene sus maneras específicas de manifestarse (Canclini, 1990: 33). Así, la sociología del arte, además de analizar las instituciones, los agentes del campo artístico y los mundos del arte comprendiendo como se originan y organizan, también considera las relaciones de poder que tienen que ver con quienes participan en este mundo, las políticas que siguen las instituciones, así como el poder que subyace en los discursos que configuran los debates culturales en determinados periodos históricos.

Igualmente, continuando con los planteamientos de Howard Becker, los mundos del arte tienen la capacidad de construir discursos cuya finalidad es justificar, es decir, crear algo como arte que va a adquirir la forma de discurso estético; hecho que va a ser importante sobre todo cuando se debate su utilidad. Ésta es otra actividad de los mundos del arte que:

consiste en la creación y mantenimiento de la razón de ser en relación con la cual todas estas otras actividades – y su ejecución – cobran sentido. Lo más habitual es que esas razones adopten la forma – por más ingenua que ésta sea – de un tipo de argumento estético, una justificación filosófica que identifica lo que se está haciendo como arte, como arte bueno, y explica que el arte hace algo que es necesario para la gente y la sociedad. Toda actividad social implica esta razón de ser necesaria para esos momentos en que quienes no participan de la misma preguntan qué sentido tiene (Becker, 2008: 21).

Este análisis de Becker se relaciona con la noción de autonomía relativa del campo que propone Bourdieu para explicar cómo funciona la legitimidad en la producción de bienes artísticos. Para el autor, si se conocen las leyes específicas del funcionamiento del campo artístico, es decir su grado de autonomía, se podrán entender las transformaciones entre las diferentes concepciones sobre el arte que acontecen cuando se producen cambios políticos o económicos (Bourdieu, 1997). La competencia por la legitimidad cultural regirá la dinámica del campo con sus instituciones de consagración, como son la academia, el mercado, los premios, las colecciones, las exhibiciones, las subastas y los salones, que a juicio del autor es fundamental para la sociología del arte:

La sociología del arte y de la literatura en su forma ordinaria olvida efectivamente la esencial, es decir, ese universo que posee sus propias tradiciones, sus propias leyes de funcionamiento y de reclutamiento, y por ende su propia historia, que es el universo de la producción artística. La autonomía del arte y del artista, que la tradición historiográfica acepta como algo obvio, en nombre de la ideología de la obra de arte como “creación” y del artista como creador increado, no es más que la autonomía (relativa) de ese espacio de juego que yo llamo campo, una autonomía que se va instituyendo poco a poco y bajo ciertas condiciones, en el transcurso de la historia (Bourdieu, 1990b: 160).

Así como en los mundos del arte se crean las argumentaciones necesarias para justificar el hecho artístico, también se recrea el lugar de lo que Becker denomina como la actividad nuclear: hacer arte, y de quien juega el rol central, hasta el momento asumido como el de la o el artista. En este sentido, Becker va a argumentar que no solo debe ser considerado arte lo que el o la artista hace

con sus propias manos, así como no todo lo que hace una persona considerada artista es arte, ya que intervienen muchas otras personas en los procesos creativos. Por tanto, la división del trabajo también constituye el arte, así como lo que consideramos como tal varía con el tiempo, en palabras de Becker:

La ideología plantea una correlación perfecta entre realizar la actividad central y ser un artista. El que la lleva a cabo es un artista. A la inversa, si se es un artista, lo que se hace debe ser arte. Eso produce confusión cuando, ya sea desde el punto de vista del sentido común o desde la posición de la tradición del arte, esa correlación no se produce [...] Otra dificultad surge cuando alguien que se proclama artista no hace algo que se considera del núcleo irreductible de lo que un artista debe hacer. Como la definición de la actividad central varía con el tiempo, la división del trabajo entre el artista y el personal de apoyo también cambia, lo que da lugar a problemas. ¿Cuánto es lo mínimo que una persona puede hacer de la actividad central para poder seguir proclamándose artista? (Becker, 2008: 36-37).

En este sentido, otro aporte importante para el análisis sociológico de la noción de mundos del arte es que permite conocer cómo, dónde y cuándo los y las que intervienen en estos mundos demarcan su actividad y la caracterizan de tal manera que les permite considerarla arte. De igual modo, llegar a definir qué es o no arte y quién es o no artista en determinados momentos. Becker afirma que es a través de la observación del modo como un mundo del arte establece estas distinciones que se puede comprender lo que pasa en esos mundos; y no a través de definiciones externas que surgen de quienes se dedican a estudiar el arte. Este es un aspecto que también analiza Bourdieu (2002: 108) cuando afirma que a medida que el campo artístico desarrolla un mercado de bienes simbólicos, con lo cual gana autonomía respecto de las coacciones y de la exigencia directa de las fracciones de la clase dominante, las características puramente artísticas de quienes producen dichos bienes simbólicos adquieren una mayor fuerza explicativa.

Asimismo, Becker (2008: 31-42) destaca el prestigio que contiene la palabra arte y por ende lo que puede ser etiquetado como tal, sin embargo, afirma que no es una preocupación general, aunque quienes reivindican su trabajo como arte lo hacen por las ventajas que ello trae consigo. También hay quienes no están preocupadas porque sus actividades sean reconocidas como arte, por lo que no lo consideran ni despreciativo ni importante. Todo ello sin desconocer que ciertos miembros de una sociedad pueden controlar la aplicación del término honorífico arte, lo que limita el número de beneficiarias de las ventajas asociadas.

En relación a esta discusión sobre lo que es o no arte, Becker propone que si se estudia solo lo que es considerado habitualmente como arte se pueden dejar de lado muchas otras cosas que también deberían ser abordadas. De allí su propuesta de dirigir el análisis a los mecanismos con los

cuales las/los propios actores definen lo que es arte y por lo tanto lo que las o los hace artistas. Esta mirada se presenta como una alternativa para no enfocarse solo en lo tradicional cuando se estudia el arte, aunque tampoco se trate de incluir todo bajo esta categoría, ya que es necesario tener en cuenta las contestaciones radicales a lo tradicional o a lo que no es habitual darle un valor artístico. Todo ello con el fin de evidenciar la naturaleza problemática de la noción de arte y evitar atribuir un peso excesivo a los criterios que establecen las definiciones convencionales del arte para una sociedad.

Sin embargo, los análisis centrados en la obra y el artista profesional siguen siendo el núcleo de la sociología del arte; de allí la necesidad de reflexionar también sobre el arte teniendo en cuenta la pluralidad de actores y modos de hacer. Es importante superar el análisis que solo se enfoca en lo formal, ya que la especificidad de la sociología está en su capacidad para leer los discursos y prácticas que acompañan los procesos de creación de lo que se considera como arte. Puesto que la sociología del arte ya ha dado a conocer la relevancia que tiene la relación entre arte y valor artístico, más allá de los objetos, las obras o las condiciones de su producción; se trata de que la sociología del arte haga realmente sociología, como propone Nathalie Heinich:

el problema no es privilegiar o dejar de lado las obras, sino dejarse guiar por las diferentes categorías de actores en la pluralidad de sus atribuciones de importancia [...] Querer hacer sociología del arte solamente en la dimensión formal o material, sin tomar en cuenta los discursos que la acompañan, es pasar al lado de su especificidad. La sociología no construye una obra específicamente sociológica del arte cuando se interesa por los objetos, por las obras, por las personas, o por “las condiciones sociales de producción”, sino cuando se interesa por la manera en que los actores, según las situaciones, otorgan relevancia a tal o cual de esos momentos para asegurar su relación con el arte y con el valor artístico [...] no es el[la] sociólogo[a] el[la] que elige sus “objetos” (en todos los sentidos de la palabra): es el[la] que tiene que dejarse guiar por los desplazamientos de los actores en el mundo en el que éstos viven [...] el análisis pragmático de la acción en situación, del mismo modo que el análisis estructural de grandes corpus, aumentan el grado de especificidad sociológica, que no son realizados ni por los actores ni por las otras disciplinas (Heinich, 2003: 51).

Es así como la sociología del arte se va a interesar hoy en día por comprender cuál es la funcionalidad de las instancias de regulación y reconocimiento del mundo de arte. Para la socióloga francesa Roberta Shapiro (2007: 143) se trata de un proceso constante de surgimiento y declive de diversas formas de arte, así, la frontera de lo que consideramos arte no cesa de moverse y redefinirse pareciendo incluso no tener fin, de allí que sea difícil reconocer un canon único del arte.

Para explicar estos procesos Roberta Shapiro junto con Natalie Heinich (2013) han propuesto el concepto de artificación, para comprender cómo las cosas que se hacen o crean pasan a ser arte; cómo y sobre cuáles circunstancias el arte ocurre, siguiendo el enfoque que da relevancia a los

procesos y contextos. Desde esta perspectiva, el énfasis para analizar el arte será su comprensión más como actividad que como objeto que:

coloca a ação em primeiro lugar, por seu próprio mérito e também como um medidor dos valores e significados que são relevantes para os atores. Ao tomar essa posição, também enfocamos como a arte está engajada na mudança social, em pé de igualdade com muitas outras atividades sociais (Shapiro y Heinich, 2013: 15).

Se trata de comprender la relación entre acción y discurso en determinados contextos y situaciones políticas, económicas y sociales, marco en el cual se hacen o crean cosas que pasan a ser definidas como obras de arte. Para Shapiro y Heinich (2013: 15) estamos frente a un proceso donde se suman actividades, institucionales, interacciones cotidianas, implementaciones técnicas y atribuciones de significado. Así, la artificación es un camino dinámico de cambios sociales por medio de los cuales surgen tanto nuevos objetos como nuevas prácticas, donde las instituciones también se transforman y emergen nuevas relaciones. Para las autoras no se trata de definir lo que es el arte ni como debe ser considerada, sino sobre cuales circunstancias ella ocurre.

El concepto de artificación (Shapiro, 2007: 137) posibilita la comprensión de las dinámicas complejas y la diversidad de actores, instituciones, discursos, prácticas, relaciones, representaciones, etc. que constituyen lo que se cataloga hoy en día como arte. Como noción dinámica la artificación comprende todos los procesos que implica la transformación de no-arte en arte. Por ello, concibe el arte no solamente como un conjunto de objetos que ya cuentan con esta etiqueta y las instituciones y disciplinas relacionadas, sino como resultado de procesos sociales situados.

En este sentido, se trata de comprender cómo se gestan esos procesos, describir cómo se desenvuelven, para lograr percibir cómo llega algo a ser considerado arte; particularmente los contextos sociales de donde ello surge y los mundos que resultan de estos objetos de arte. De esta manera, el arte no será una determinada operación de artificación sino la suma de todas las operaciones posibles de artificación que tienen que ver con:

processos constituintes: deslocamento [extrair ou deslocar uma produção de seu contexto inicial], renomeação [mudança terminológica], recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização [da prática] (Shapiro y Heinich, 2013: 18-19)

Siguiendo los planteamientos de Shapiro (2007: 138), la noción de artificación también contribuye a comprender el valor que se le sigue otorgando a la idea del arte y las implicaciones que ello tiene. Ya que, la creencia en el valor superior del arte se mantiene, así se hayan multiplicado y

diversificado las instancias de legitimación, reconocimiento y regulación del arte, y cada vez más personas y diversos sectores hagan parte de los procesos de artificación. Todo ello contribuye a explicar cómo y por qué hoy en día el arte se presenta de formas tan diversas, e incluso impensadas en otros tiempos. Atribuir la categoría arte a un objeto o actividad, que antes no se consideraba como tal, también implica que las personas, las representaciones y las acciones cambien. De allí que sea un proceso no solo práctico sino simbólico, discursivo y concreto; así, además de cosas o acciones, se crean nuevas/os artistas, observadora/es, públicos, etc.

Por todo ello, los procesos de artificación permiten comprender los cambios en la noción de arte, en este sentido no existiría

a “arte em si” (en soi), baseada em uma definição essencialista que nos permitiria descrever como os atores sociais vivenciam a “arte para si” (pour soi), mas apenas concepções historicamente situadas, coletivamente aceitas e relativamente estabilizadas do que os atores sociais entendem da palavra “arte”. A tendência nominalista na Filosofia analítica tem desmembrado a pergunta “o quê?” em uma gama de questões como “para quem?”, “em quais condições?” e “quando?” (Shapiro y Heinich, 2013: 28).

Para las autoras, esta noción también nos remite a cambios que abarcan el campo de la cultura, que se expande en respuesta a la tendencia de transformar diversidad de objetos y actividades en arte o incluso en patrimonio cultural. En definitiva, hoy en día son indeterminadas las fronteras del arte, que podemos comprender a partir de las transformaciones que también se dan en la economía, la educación, la política y en el papel del Estado reflejado en las políticas culturales.

5.3 El arte universal bajo sospecha

El pensamiento decolonial identifica la noción de arte como parte de las normas de regulación de los saberes y las subjetividades, que son impuestas como universales en los procesos colonizadores. El lugar del denominado “arte universal” se pone bajo sospecha, al hacer evidente que la idea que tenemos del arte también ha sido forzada y que el canon artístico ha constituido un modelo en el que no se ajusta todo lo que también podemos considerar como arte.

Para el filósofo y semiólogo argentino Walter Mignolo (2010), el concepto de arte como práctica y la estética como teoría nace del confinamiento que a partir del siglo XVII se hace de la

noción de *aesthesis* que pasará a significar “sensación de lo bello”, en particular la reorientación que Kant le dará a la misma transformándola en estética:

Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nada menos, la colonización de la *aesthesis* por la estética; puesto que si *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, la estética es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza. Es decir, que no hay ninguna ley universal que haga necesaria la relación entre *aesthesis* y belleza. Esta fue una ocurrencia del siglo XVIII europeo. Y en buena hora que así lo fuera. El problema es que la experiencia singular del corazón de Europa traslada a una teoría que “descubrió” la verdad de la *aesthesis* para una comunidad particular (por ejemplo, la etnoclase que hoy conocemos con el nombre de burguesía), que no es universalizable. [...] Así, la mutación de la *aesthesis* en estética sentó las bases para la construcción de su propia historia, y para la devaluación de toda experiencia *aesthética* que no hubiera sido conceptualizada en los términos en los que Europa conceptualizó su propia y regional experiencia sensorial (Mignolo, 2010: 13-14).

Es así como arte y estética estarán en adelante interrelacionadas imponiendo un patrón ideal de belleza, con el cual se construyen jerarquías, clasificaciones, criterios de exclusión en relación al arte, de allí que, como afirma Mignolo (2009), la estética y el arte fueron y continúan siendo instrumentos institucionales de colonialidad. La estética, no será concebida de manera abstracta sino como disciplina, lo que permite que incida en la ideología imperial y en los proyectos de regulación de subjetividades y saberes impuestos como norma, al igual que la filosofía y la ciencia.

Otro criterio sobre el arte que la teoría occidental – representada en este caso en el pensamiento de Kant – va a imponer, y que va a tener repercusiones para las comunidades no occidentales, es la separación entre forma y función. Sobre esta diferenciación se van a definir sólo como artísticas aquellas obras donde impera la forma, ya que la función sea ritual, económica, política, etc., supuestamente retira la apariencia de arte. Por ello, el curador y crítico de arte paraguayo Ticio Escobar, afirma que cuando se habla de arte estamos haciendo referencia a un

conjunto de objetos y prácticas que recalcan sus formas para producir una inferencia en la significación ordinaria de las cosas e intensificar la experiencia del mundo [...] desde Kant la teoría occidental del arte autonomiza el espacio del arte separando forma y función mediante una sentencia definitiva y grave: sólo son artísticos los fenómenos en los que la primera se impone sobre las funciones que enturbian su apariencia [...] Por eso, ciertas notas que definen el arte realizado durante un trecho corto de su extenso derrotero (siglo XVI al XX), devienen arquetipos normativos y requisitos ineludibles de toda producción que aspire al título de artística (Escobar, 2011: 32-33).

En consecuencia, la separación entre forma y función se va a constituir en un criterio sobre el cual los objetos van a ser considerados como artísticos o no a partir de referentes eurocentrados. Así, desde estas perspectivas, el canon del arte se va haciendo cada vez más estrecho pues expresiones artísticas que cumplan otras funciones, por ejemplo políticas, no van a ser reconocidas como arte. De allí deviene la crítica al canon que propone que el arte debe ser útil en sentido político y no simplemente justificarse por sí mismo.

Muestra de ello es como el arte occidental moderno requiere cumplir ciertos requisitos, como la genialidad individual – proyectada a partir del punto de vista del hombre blanco heterosexual occidental –, la renovación constante, la innovación transgresora, el carácter único y original de cada obra. Sin embargo, las artes feministas que contienen, entre otras propuestas, las valorizadas características de originalidad e innovación, no son reconocidas y por el contrario han sido ignoradas; ello demuestra que no se trata solo de cumplir con ciertos parámetros sino del poder de las ideas hegemónicas contenidas en este caso en el canon artístico y, aunque algunas de éstas sean exteriores se convierten en parte del campo artístico por el hecho de que las y los artistas son también agentes sociales, con posiciones que no son indiferentes a sus posturas como artistas, al igual que acontece con las instituciones que hacen parte del campo artístico.

El problema es que requerimientos como éstos en realidad son específicos de un modelo histórico. Sin embargo, pasan a funcionar como canon universal de toda producción artística y como argumento para descalificar aquella que no se adecue. Todo ello es posible por las razones fatales de la hegemonía, que convierten la perspectiva de un sector en la única manera de mirar el mundo y de enunciarlo (Escobar, 2011: 31-33).

Para Boaventura de Sousa Santos (2002: 247), que el canon occidental del arte se atribuya como exclusivo para la creación artística, se explica por la lógica que resulta de la imposición de la monocultura y del rigor del saber, que transforma en criterios únicos de verdad y cualidad estética a la ciencia moderna y a la alta cultura. La complicidad que une estos dos campos se encuentra en el hecho de que se adjudiquen ser cánones exclusivos de producción de conocimiento o de creación artística, respectivamente. Así, todo lo que el canon no legitima o reconoce se considera inexistente, asumiendo la forma de ignorancia o de incultura.

De esta manera, el canon artístico se convierte en una herramienta política para valorar los “niveles” de cultura de las diferentes comunidades que, a pesar de su amplia diversidad, se ven sometidas a la negación tanto de sus saberes como de sus creaciones. Así, se reduce lo que para las comunidades tiene un valor social importante en algo que puede ser tanto invisibilizado, como negado o destruido; bajo el supuesto de que este tipo de acciones no tendrán repercusiones en la vida comunitaria porque simplemente se elimina algo que no tiene valor estético.

En este sentido, la imposición del canon artístico como universal tuvo repercusiones en las culturas sometidas en las colonias, a las cuales no solo se les negaron sus formas de vida, sino sus

producciones materiales y culturales. Como sostiene la argentina Zulma Palermo (2009), especialista en crítica cultural latinoamericana, esta violencia también borró los modos de aprendizaje, transmisión de técnicas y del uso de materiales propios para sustituirlos por las miradas, los instrumentos y los materiales de una supuesta superior y avanzada civilización. Es así como las oposiciones valorativas superioridad vs. inferioridad, primitivo vs. civilizado, habrán de regir también los criterios estéticos que imperan en adelante en la vida de los pueblos colonizados.

A esta violenta imposición se le suma el establecimiento de escuelas artísticas en las colonias, en las cuales se enseñaba la supuesta verdadera manera como se hace arte⁸⁸, instaurando los criterios de validación de la misma; con lo cual se crea una diferencia entre lo propio y lo adquirido como la forma realmente correcta. Este proceso, a pesar de la violencia simbólica que implicó, no fue pasivo, por el contrario, generó múltiples resistencias y respuestas expresadas de diversas maneras, entre otras, en el sincretismo y en las diferentes estrategias utilizadas para seguir representando lo propio, así fuera con los materiales o formas impuestas. Ello se va ver representado en las dicotomías que aún se mantienen cuando se valoran objetos artísticos como arte o artesanía; que expresan la imposición colonial del canon artístico para diferenciar entre arte puro e impuro, artes superiores o inferiores, con la carga peyorativa, negativa y de segregación que ello representa, como reflejo de la distinción que occidente hace entre arte elitista y arte popular.

La imposición colonial trae consigo, como hemos visto, la noción hegemónica de lo estético, a partir de la cual se valora y, por lo tanto, devalúan y jerarquizan las actividades artísticas, materiales y creativas de las culturas sometidas. Los objetos que para éstas podrían tener otros valores, incluso relacionados con los usos cotidianos o sagrados, van a ser reducidos al objeto “artesanía” que no es arte y por lo tanto no tiene valor estético. Sin embargo, este hecho introduce una paradoja que Ticio Escobar analiza de la siguiente manera:

Esta extrapolación abusiva de los rasgos de la modernidad introduce una paradoja en el seno mismo de lo artístico. En principio, la clásica teoría occidental del arte entiende que éste se construye a partir de un misterioso cruce entre el momento estético (el de la forma sensible, el lugar de la belleza) y el poético (el del contenido: el relámpago de un indicio de lo real, la fugaz manifestación de una verdad sustraída). Según esta definición, el arte resulta expresión esencial de la condición humana desde sus mismos orígenes y a través de todo su periplo largo; pero a la hora de aplicar esta definición sólo registra como legítimamente artísticos los productos que cumplen las exigencias del estricto formulario moderno (Escobar, 2011: 33).

⁸⁸ Un ejemplo es la denominada Escuela Quiteña, reconocida como un conjunto de obras representativas del aprendizaje artístico impartido en la colonia en la línea considerada correcta, que fue importante no solo en términos artísticos sino económicos.

Esta paradoja es visible, cuando las denominadas artesanías son sacadas de sus contextos para convertirse en objetos artísticos que logran dicho estatus al hacer parte de una exposición “étnica”, que se hace posible en uno de los espacios donde se legitima el canon artístico: el museo⁸⁹. Las “piezas” que son expuestas ganan su lugar si cumplen con los criterios de dicho canon, como la belleza, la perfección, la originalidad, la pureza (que no representen nada “obsceno”), etc.; sólo las que cumplen con estas características, definidas desde la mirada de la curadora formada académicamente bajo el canon del arte, podrán exhibirse como muestra de esta “otra cultura” que seguirá siendo mirada y valorada desde los ojos de occidente, ahora tras una vitrina.

Podemos afirmar entonces que la imposición del canon artístico, que también fue posible por la colonización, es una expresión de colonialidad del ser. Ya que, además de la descalificación epistémica como instrumento privilegiado de la negación ontológica o de la subalterización (Maldonado-Torres, 2007), podríamos hablar de una descalificación que desde la estética dominante, representada en el canon artístico, niega junto con el pensamiento la capacidad de creación artística de los sujetos racializados. Como experiencia vivida de la colonización, la colonialidad del ser tendría entonces impactos en lo que consideramos experiencias estéticas y producciones artísticas, que serían no solo subvaloradas, sino consideradas irrealizables por sujetos que se suponen no tienen la capacidad necesaria para ello. En la medida en que la colonialidad opera en este caso no solo negando lo que los individuos saben (Mignolo, 2010), sino también en relación con el arte en su capacidad para crear, hacer y sentir.

No obstante, el arte se abre también como una posibilidad para construir proyectos contrahegemónicos, incluso decoloniales, con los cuales se cuestione, por ejemplo, la violencia de las representaciones que se han hecho sobre los sujetos racializados. Si consideramos, como afirma Mignolo (2010: 18,24), que la estética es abiertamente política y decolonizadora, desde el arte se pueden romper los límites de lo que “debe ser”, por lo que es posible una descolonización del arte y la estética imperial. Para que esto sea viable es necesario deconstruir el canon artístico occidental desde el que se ha impuesto una lógica particular de la representación. Con ello, además de

⁸⁹ Aunque el museo no es la única institución de consagración cumple la función de legitimar las producciones artísticas, además de conservarlas y difundirlas. Los museos establecen y difunden valores y por ello son espacios de poder, como lo vemos cuando conservan colecciones que pertenecieron a monarquías, a la iglesia o a la burguesía, así como botines de guerra, objetos obtenidos en las denominadas conquistas, saqueos y destrucción de civilizaciones, no solo artes plásticas. Por ello, permiten trazar un mapa de poder imperial y de los valores sobre los que se ha construido la noción de cultura en occidente. Además, no solo exhiben sino que construyen en imágenes relatos sobre el arte, la cultura en occidente, las naciones, discursos ideológicos que se despliegan en sus paredes, vitrinas y pedestales (Giunta, 2002).

desplazar y desarmar el montaje de las estéticas imperiales sometidas hoy en día al mercado, se construyen subjetividades decoloniales.

5.4 Situarse en el mundo del arte... dentro, fuera, en el interludio

La crítica institucional⁹⁰ también se ha ocupado de cuestionar las formas como el canon artístico se expresa en relaciones económicas, políticas, sociales, de género, representado por las instituciones artísticas. Esta crítica incluye tanto la producción de textos teóricos como obras e intervenciones artísticas, que se han dado a conocer como activismo artístico; considerada como una práctica artística crítica de las funciones sociales, ideológicas y de representación de las instituciones artísticas, comprendidas como espacios de circunscripción factibles de ser atacados estética, política y teóricamente.

La institución artística se plantea entonces como un problema para los y las artistas. Para el crítico de arte y curador Simon Sheikh (2006), la crítica institucional realiza un importante cuestionamiento al canon artístico en la medida en que desvela y desmitifica las maneras como, tanto las y los artistas como las obras de arte, se cosifican; particularmente en los espacios más representativos de canon como los museos, lo cual es posible debido a las políticas y las inscripciones de las instituciones.

Por su parte, el filósofo Stefan Nowotny (2006) afirma que con la crítica al sistema del arte y su medio institucional se devela la complicidad entre el canon artístico imperante y las relaciones de poder sociopolíticas; en particular su función legitimadora y estabilizadora de esas relaciones hegemónicas. De allí la importancia de mantener el canon negando el estatus de obra de arte a los trabajos artísticos que ponen directamente en escena las relaciones de poder que lo sostienen, aislándolos o intentando neutralizarlos al incluirlos en la institución artística. Es por ello que, más que centrarse en la discusión de lo que es arte o lo clasificable como expresiones artísticas, corrientes, estilos, tipos, etc., los aportes de la crítica institucional son importantes para entender la relación histórico-política de las instituciones representativas del canon artístico.

⁹⁰ Existe un amplio debate sobre la crítica institucional, en particular sobre lo que se ha denominado como la “tercera ola” momento en el cual al parecer la crítica institucional ha sido cooptada por las mismas instituciones objeto de las críticas. Este es un debate que refiere otros temas, por lo cual me centro en los aportes de esta crítica al canon artístico, que en la historicidad planteada corresponde a su primera y segunda ola.

Esto conlleva a la comprensión del arte como campo institucional, que hoy en día se complejiza aún más con la influencia de las políticas neoliberales, aunque la incidencia del mercado no sea algo nuevo en el campo artístico, incluso fue lo que hizo posible en determinados momentos su autonomía relativa. Las políticas culturales que diseñan los Estados para promocionar, legislar sobre impuestos y sobre los derechos frente a las obras, son aspectos que en su momento la historiadora del arte francesa Raymonde Moulin (1967) analizó, demostrando como en Francia el mercado del arte se sostuvo por la ausencia de impuestos a las ganancias y en los Estados Unidos por las ventajas en relación a los impuestos para los coleccionistas que donaran obras a los museos públicos. La autora observó como los cambios en estas legislaciones afectan no solo el mercado del arte sino la vida profesional de cada persona vinculada con el mundo del arte.

Por su parte, en los países latinoamericanos el campo cultural presenta otro régimen de autonomía, dependencias y mediaciones, en la medida en que las relaciones económicas y políticas no han permitido la formación de un amplio mercado cultural de elite como en Europa, ni la misma especialización de la producción intelectual, así como instituciones artísticas y literarias con suficiente autonomía respecto de otras instancias de poder; ya que, además de la subordinación a las estructuras económicas y políticas de la propia sociedad, el campo cultural en la región sufre la dependencia de las grandes urbes (Canclini, 1990: 36-37).

Este contexto donde se impone la lógica de las políticas neoliberales en el campo del arte, también es reflejo de lo que plantea Zulma Palermo (2009: 20-21) en relación a la impronta de la episteme moderno-colonial, que mantiene el principio de autoridad representada actualmente en los derechos de autor. Dichos derechos implican valor económico y de propiedad privada vinculado al sistema capitalista; valores que no radican necesariamente en la contemplación y el goce – que se suponían características especiales de las artes – y que, sin embargo, están activos en la producción artística que hoy en día es validada como tal.

En este sentido, Nowotny (2006) propone como alternativa para pensar la crítica institucional actual la adopción de una perspectiva que tenga en cuenta la funcionalidad específica del campo del arte en lo concreto, que trascienda las estructuras autoreferenciales del campo mismo, abarcando también el contexto sociopolítico, así como los cambios que subyacen a tal funcionalidad y, con ello, a las condiciones de la crítica. Ello permite enfrentarnos a la concepción

esteticista, hegemónica y elitista del arte, al estar en juego lo ideológico, las relaciones de poder y lo político.

De allí la importancia de pensar también el arte fuera de la institucionalidad, a la cual se ha intentado subsumir para desactivar su potencialidad crítica. El arte no es neutral, por eso las luchas en este campo son ideológicas y políticas, como lo han demostrado desde sus inicios las artes feministas.

Las artistas, colectivos de artistas y colectivas de activistas que participaron en esta investigación, a lo largo de sus trayectorias han ido consolidando posiciones frente al arte como práctica y sus implicaciones como campo de relaciones y significados. En el caso de Polikarpa y sus Viciosas es importante situarlas en el subcampo musical, específicamente en el punk. Andrea Restrepo (2005) historiadora y especialista en estudios culturales, también integrante de la banda, menciona en su investigación sobre como fue recibido el punk en Colombia la importancia que como movimiento contracultural ha tenido al forjar subterráneamente espacios alternativos, políticos, económicos y culturales. El discurso del punk, a través de las letras de sus canciones, refleja las fallas sociales, descentrando e invirtiendo el sentido que la lógica colectiva oculta; su surgimiento coincide con la crítica a las consecuencias problemáticas de la modernidad, en sus metarelatos de progreso e idea de futuro a los que se le pone fin.

Andrea Restrepo también menciona como el punk sintetiza el ruido urbano con la velocidad al tocar y la distorsión de las guitarras, reproduciendo con el cuerpo y la música el salvajismo de la ciudad y la crisis social, por eso su engranaje es visceral. El punk también generó una estética que junto con la música se convirtieron en maneras de habitar y confrontar el mundo; asimismo asume lo político como un espacio de constitución de los sujetos y hace de la vida una acción directa contra las estructuras de dominación social. Su expresión será el lenguaje, la música, la estética, el arte, el cuerpo, bombardeando a la sociedad de mensajes y denuncias directas, expresiones contestatarias, artísticas y políticas que han surgido para abogar por la libertad del ser humano.

El punk en Colombia se involucró directamente con la historia del conflicto que vive el país, proporcionándole a la juventud otra manera de actuar, criticar y cuestionar a la sociedad y sus relaciones de poder; por ello, esta música adquirió un carácter de denuncia social y de vivencia marginal, repudiando la opresión, la desigualdad, la violencia, autonombrándose antisistema para promover una lucha y conciencia anticapitalista. Restrepo continúa planteando que el punk se

convirtió en un mecanismo para rechazar la impotencia social y para que los que habían sido silenciados fueran escuchados; por esto, a través de la música, este movimiento analiza la sociedad y devela esa “verdad” política que ha limitado el ejercicio de la vida en el espacio marginal.

Para Sandra Rojas, el punk en un país como Colombia es importante porque como movimiento ayuda a “educar a la gente desde fuera del sistema, abrir los ojos a una cantidad de cosas, es el protestar de una manera no violenta, sino mas bien a través del arte” (*apud* Restrepo, 2005:29). De esta manera, el punk abre nuevos espacios de acción y participación política con otros lenguajes, innovando sus escenarios, desde otras formas de organización y apropiación del espacio público que hacen de la música una territorialidad de expresiones políticas.

Siendo coherentes con estos planteamientos frente a la política y al arte que inspira el punk, para las integrantes de Polikarpa y sus Viciosas la banda es principalmente un espacio libre para gritar, denunciar, crear; por ello la conciben como un vehículo para la acción política que no necesita de los formalismos del arte. Si esta posición – que es la que da sentido político a su propuesta – cambia la banda dejaría de existir, así lo expresan Sandra y Paola:

Intentamos ser consecuentes apostándole a algo más desde el sentimiento. Es complicado que el ego no te gane muchas cosas, que te haga pensar que eres grandiosa y se te olvide realmente cuál es el sentido de lo que haces, como el mundo es de grandes vanidades es muy difícil (Sandra Rojas). Nos han llamado a tocar pero nos ponen la condición de tener una pancarta publicitaria y no lo hacemos, porque sabemos que tenemos credibilidad en nuestro discurso por como lo hacemos y si cambiamos eso la gente deja de creernos porque sería contradictorio con el discurso que tenemos. Para mi sería muy incoherente si haces algo como lo que nos han propuesto solo por estar en un concierto grande para hacer show (Paola Loaiza) (Narrativa 6).

En este sentido otro aspecto clave, además de lo musical y el rechazo a los valores hegemónicos en el punk, es la ética del DIY. Nagore García Fernández (2013) psicóloga social catalana, investigadora y formadora especializada en estudios de género, en su investigación sobre la relación entre género y punk menciona como el interés en el punk también radica en la forma de producción autosugestionada que mantiene y que hace posible que la escena siga viva al margen de la industria musical; diferenciándose de otros estilos musicales en su forma de producción, distribución y relación con el público, como prácticas de resistencia alternativas a la producción cultural mainstream. Muestra de ello son los cuatro discos de Polikarpa y sus Viciosas, grabados por compañías discográficas independientes.⁹¹

⁹¹ Campary Records, Answer Records, Bong Records.

Asimismo, García analiza el punk como campo de producción cultural, en términos del campo propuesto por Bourdieu como fuente de lucha y conflicto, donde las jerarquías, tácticas y victorias estarán siempre en proceso de cambio; el punk

estaría entre el punto de autonomía derivado de la constitución como campo de unas reglas propias, y el punto de dependencia con otros campos más amplios que conforman la red [...] donde las personas que participan han de poseer unas normas de capital cultural y no otras (García, 2013: 12).

Desde esta relación con otros campos es posible analizar el lugar de las mujeres en el punk. Siguiendo el análisis de Nagore García, los espacios de subversión cultural implican también la reproducción de normas hegemónicas, paradoja que en el caso del punk se materializa en relación al género conservando formas clásicas de dominación masculina; esto puede explicarse porque el punk no está dentro de un vacío cultural, sino que como subcampo propio está relacionado con otros campos, subvirtiendo al tiempo que reproduce. Tradicionalmente el punk ha llamado la atención sobre las injusticias centradas en el sujeto masculino blanco, derivando en la construcción de una masculinidad de clase obrera.

Pero el punk no es exclusivo de hombres blancos heterosexuales, son precisamente los grupos y personas cruzadas por el género, la raza, la opción sexual las que se convierten en agentes de cambio dentro de la escena, criticando el machismo, el racismo, la homotranslesbofobia que allí también se expresan. Para lograr estas mudanzas ha sido relevante la articulación entre feminismos y punk, cuyas pioneras fueron las integrantes del movimiento riot grrrl quienes introdujeron el punto de inflexión con su propuesta performativa de feminidad empoderada chocando con las lógicas masculinas de la cultura punk.

En la historia de la banda Polikarpa y sus Viciosas vemos como han ganado un amplio reconocimiento por su recorrido en la escena con su posicionamiento anarcofeminista, con el cual – como hemos visto – han quebrado estereotipos sobre las mujeres en el punk; así como han abierto diferentes espacios de participación política en Colombia para las mujeres y sus organizaciones desde la música y los escenarios. Ello tiene consecuencias en cuanto a su posición como artistas, como afirman en su narrativa, podrían caer en la “vanidad”, aceptar las invitaciones que les hacen y asumirse como artistas reconocidas, lo que implicaría modificar su discurso, moverse en otros escenarios, entrar en el juego del marketing. Todo esto sería contradictorio con su apuesta política, por ello prefieren estar alejadas del mundo del arte y moverse en escenarios alternativos. Sandra

Rojas ratifica esta posición cuando expresa que no se consideran artistas y que el arte es un espacio elitista que no les interesa:

Como artistas nunca nos hemos sentido porque para mí el concepto de arte es algo supersublime y hasta elitista un poco, en ese sentido nunca nos hemos visto como grandes artistas... Hay gente que sí es música y tiene el mérito en eso, para nosotras la música nos ha permitido visibilizar y viabilizar otras cosas, ha sido como el medio más no el fin, igual nos divierte y cada vez lo hacemos un poco mejor. Paola en ese sentido sí es la música, la más entregada, lo ha hecho de una manera más profesional, tiene más talento, pero nunca ha sido el sentido de la banda (Sandra Rojas, narrativa 6).

Yete Trejos de La Tremenda Revoltosa suma a la reflexión sobre lo que conocemos como arte, las condiciones de clase y la importancia de construir otros significados sobre lo que es el arte:

El conocimiento y los saberes lastimosamente están mediados por la clase. Podemos reflexionar de esta manera y complejizar las ideas gracias al capital cultural que hemos adquirido, porque estamos en la capacidad de dar significados distintos a lo que vemos como un mural simplemente... El principal papel del arte debería ser el arte popular, el arte del y para el pueblo, construido por los y las desde abajo y que se pueda entender en todas sus manifestaciones. Pero el conocimiento, no solamente el artístico, porque el artista es muy elitista, también el conocimiento teórico, de las instituciones universitarias solo hacen parte quienes pueden llegar a acceder a ellas... Uno intenta a través del arte, aunque puede ser un conocimiento muy elitista, conocer y ver qué potencial puede tener. Lo que está encerrado en los museos para grandes intelectuales que tienen los bolsillos llenos debería estar en las calles para quien quiera y pueda verlo, no se sí para todo el mundo (Entrevista a Yete Trejos 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 4 agosto).

La artista Ana María Villate también reconoce este lugar que tiene el arte en sociedades jerarquizadas y clasistas, herederas de una lógica colonial como la nuestra:

el arte es lo que da estatus a la burguesía, es la denominada “alta cultura” a partir de la cual unas clases se diferencian de otras, en Colombia funciona así bajo la misma lógica colonial (Ana María Villate, narrativa 1).

La idea que se tiene del arte como algo elitista nos habla de los lugares institucionales que la resguardan y de la necesidad de estos espacios para que exista el reconocimiento artístico, así como la importancia de los recursos y la formación profesional. En este sentido, Sandra Rojas menciona la influencia que ha tenido el punk y el hip hop para transformar las ideas de lo que es o no es arte, en este caso la música y lo que se necesita para hacerlo:

Sabemos también que el arte se transforma cuando se sale de esos espacios elitistas en los que se supone que debe estar ¿por qué el hip hop y el punk no son música? es porque lo puede hacer cualquiera que no tenga recursos ni la formación para así poder divertirse, sonar, entonces ¿eso no es música? (Sandra Rojas, narrativa 6).

Sabemos que el punk desde sus orígenes cuestionó los estándares de como se debe hacer o tocar música, frente a lo cual propuso como alternativa la unión entre rapidez, rabia y sencillez, ya que la idea no era alcanzar el supuesto talento y la profesionalización sino transmitir los mensajes y sentimientos de rabia y frustración. Con ello, además de cuestionar la música, se controvierte la

forma de tocar, difundiendo la idea de que cualquier persona puede hacerlo, pues lo más importante es el mensaje y el sentimiento que se transmite tocando el instrumento y gritando en el micrófono lo que se piensa y siente; como reflejo de la ideología del punk que rechaza la sociedad y sus valores (García, 2013: 8).

Sandra Rojas además del punk menciona el hip hop, al respecto es necesario considerar que el reconocimiento artístico del hip hop también tiene que ver con los procesos de artificación donde diferentes segmentos de la población están cada vez más involucrados, lo que contribuye a explicar el hecho de que las formas de arte son cada vez más variadas e inesperadas. En el siglo XX se pueden identificar otras intermediarias que van a cuestionar las categorías existentes para ofrecer nuevos espacios donde se gesta el valor artístico, entre ellas trabajadoras sociales, educadoras, funcionarias y directoras de teatro en el caso del hip hop. Así como hay más intermediarias, hay igualmente segmentos de la población cada vez más numerosos y diversos que aspiran al estatus de artistas, donde miembros de grupos marginalizados acceden por la vía del arte a una nueva dignidad social (Shapiro, 2007: 138-139).

Asimismo, las activistas y artistas de esta investigación reconocen que sus apuestas colectivas, como el grupo de punk y la batucada, cuestionan la idea de lo que es o no arte y de quienes pueden o no ser artistas. Este tipo de propuestas ayudan a superar la idea sobre el arte y las/los artistas que, como plantea Becker (2008: 31,33-34), tienen tanto quienes participan en la creación de obras de arte como los miembros de la sociedad que suelen pensar que la producción del arte exige un talento especial, dones o habilidades que pocos tienen, donde algunos supuestamente más dotados son los que pueden merecer el título de artista. Se supone que sabemos quién tiene esos dones por el trabajo que hace porque, siguiendo las creencias, la obra de arte encarnaría y expresaría esas facultades especiales.

En este sentido, Becker plantea que parece ser importante saber quien tiene o no ese don porque es lo que permite dar derechos y privilegios a las personas que se le reconoce. Por ello, hay mecanismos especiales que distinguen a las/los artistas de quienes no lo son, en un extremo esta la exigencia de un largo aprendizaje, en otro todos los que participan en la producción del arte pueden aprender, y será el mercado el que distinga los que tienen o no talento. Sin embargo, solo ciertas actividades van a ser consideradas centrales para el arte, el resto de actividades serán solo una cuestión de habilidad, aunque el estatus de cada actividad específica puede cambiar.

Cuando la gente ve y escucha a una batucada feminista como La Tremenda Revoltosa se remueven estas ideas y preconceptos sobre el arte, lo que hace posible resignificarla desde una postura política que abra ese mundo, así lo expresa Yete Trejos:

El arte está en esos lugares que consideramos digno para ser expuesto y cuando está en la calle no lo consideramos como tal. Por eso mismo, la gente que ve un montón de locas tocando tambor y además si son feministas consideran que eso no es arte. Además, ni siquiera han estudiado música como para ser artistas, o tocan tres canciones y se les olvidó y se piensa que hay mejores grupos, grupos de verdad. Por eso hay que dejar esa idea como semillita: que los espacios artísticos existen por donde usted mire y si logra resignificarlos, reinterpretarlos de una manera política que es la intención (Entrevista a Yete Trejos 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 4 agosto).

Catalina Mosquera, que además de activista de La Tremenda Revoltosa es actriz y bailarina desenvolviéndose en esos ámbitos de manera profesional, reflexiona también sobre la idea del arte que se nos ha impuesto como algo alejado, externo; noción diferente a la que pone en práctica con sus apuestas artísticas:

La gente siente que el arte es algo muy alejado y se nos olvida que en la cotidianidad todo es arte. Como en las experiencias de base el hecho de sentarse a comadrear, ir conversando y de un momento a otro hacemos rimas. En el caso de las mujeres negras que se sienten a trenzar es un hecho artístico, tener la habilidad, crear. Investigar mientras escucho música, hablo y mi cuerpo se está moviendo, igual que cocinar. Lo mismo que pasa en occidente con la compartimentación de las artes lo mismo queremos hacer en la vida: separar. Sí hay cosas que tienen más elaboración que otras y por eso las presentamos... todas esas son manifestaciones cotidianas artísticas de resistencia que olvidamos, más como mujeres que hoy en día tenemos tantos roles. La cotidianidad también es arte, de allí sale todo, pero tenemos que estar más abiertos y despiertos para entenderlo, allí esta la resistencia; es tan importante ir a la marcha y manifestarnos con los tambores como construir un espacio de respeto en casa (Entrevista a Catalina Mosquera 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 24 septiembre).

Para Catalina el arte incluye tanto las prácticas cotidianas, como las labores tradicionales, creaciones, piezas que tienen el objetivo de ser presentadas a diferentes públicos. Para ella, todas estas prácticas artísticas tienen la misma importancia política, por eso las reconoce como ejercicios de resistencia que son similares a las acciones políticas más convencionales. Así, tanto la política como el arte serían parte de los actos cotidianos y no habría porque separarlos.

Una posición similar expresa Ana María Villate cuando nos habla de la importancia de reconocer diversas prácticas estéticas, que podemos encontrar, construir desde diferentes espacios que no se circunscriben al campo artístico, y que ella reconoce como prácticas que también son de resistencia:

Otra acción importante es reconocer que las prácticas estéticas son diversas y se construyen también desde otros lugares diferentes al campo del arte. Algunas apuntan más a lo micropolítico, se trata de reconocer las prácticas estéticas y de resistencia que existen en las prácticas cotidianas de la gente, que puede tener resultados estéticos que circulan en los espacios institucionales del arte pero también tiene resultados en la vida concreta de las personas (Ana María Villate, narrativa 1).

Por otra parte, Diana Molina, quien se formó como artista plástica en la Universidad Nacional, concibe el arte como una experiencia creativa y reflexiva para explorar la realidad, posicionándose como artista interesada en el trabajo colectivo de creación, así lo expresa en su narrativa:

El arte es algo muy amplio y difícil de definir. Durante el tiempo en la universidad me interesé mucho por lo teórico, de hecho hice mi profundización en teoría e historia del arte porque me parecían apasionantes todas esas miradas y relaciones que no conocía, pero después de graduarme me pareció que me había intoxicado demasiado y que lo que tenía era que hacer, por eso me aparté de la teoría y empecé a explorar las técnicas, a reaprender el oficio... Ser artista es querer expresar, sobre todo poder comunicar una visión del mundo, es un oficio complejo y exigente porque nadie te dice qué es lo que hay que hacer, porque nadie lo sabe exactamente... El arte es para mí una herramienta para decir, para cambiar la mirada sobre el arte, para aprender a expresarse, por eso más allá de las galerías, museos y escuelas de arte me interesa trabajar con comunidades dispuestas a explorar creativamente su realidad y a crearla (Diana Molina, narrativa 2).

Para Diana Molina debe existir un equilibrio entre la teoría y la práctica. Ser artista no se trata de conocer mucho sobre historia y teoría del arte o manejar muy bien una técnica, sino de construir el sentido de una práctica que conjugue todos estos aspectos, incluida una posición política que le dé sentido a lo que se va creando. Por ello, su interés en el arte no se circunscribe solo a los espacios institucionales o profesionalizantes, sino también al lugar del arte en la vida cotidiana como quehacer comprometido:

Me interesa el arte en contextos más amplios que el circuito del arte como profesión porque el arte es un ejercicio personal, comprometido, que comunica más desde lo cotidiano, desde el lugar del arte en la vida de la gente. De allí viene la construcción de la propuesta estética que además del discurso deviene de las posturas concretas en la vida, esto lo retomo de mi experiencia en las organizaciones políticas (Diana Molina, narrativa 2).

Por su parte, las activistas de Féminas Festivas advierten que al entrar en espacios institucionalizados del arte o la academia existen unos códigos sobre los que hay que estar vigilantes, ya que, aunque se intente hacer una ruptura con los mismos, es posible que se pierda el sentido crítico cayendo en las mismas lógicas, según el análisis de María Catalina Gómez:

En algún momento en la colectiva hubo esta pregunta por lo académico, no me importa si somos reconocidas o no como algo académico con poder y si hacemos o no ciencia, no me interesa a través de la colectiva hacer transformaciones en esos espacios porque allí los códigos son rígidos y no es que no se pueda transformar la forma de concebir la realidad desde la academia, entiendo que son espacios estratégicos pero no es mi desvelo, dejando claro que no significa que allí no podemos tener acciones. En el arte y sus espacios veo algo similar, creo que sucede en cualquier campo donde hay cosas institucionalizadas: escenarios, discursos, personas; lo que me preocupa es la vigilancia que tiene uno mismo de cuánto llega a reproducir esas cosas, por ejemplo, en qué momento artistas o académicas⁹² se dan cuenta o no que llegan a ser un meistream dentro de algo que un momento fue y sigue siendo crítico, porque no significa que ya no existan las relaciones de poder que enfrentaban con su trabajo (María Catalina Gómez, narrativa 3).

⁹² María Catalina mencionaba en particular a La Hija de Perra, Giuseppe Campuzano, Paul B. Preciado, Judith Butler.

Para Féminas Festivas el arte es un vehículo para propagar ideas y generar discusiones, pero no cualquier arte sino uno que sea popular y no de élite disciplinar; aprovechando las herramientas de las artes plásticas, el diseño, el teatro, el performance, las convenciones de las artes en general para poder comunicar, también como pretextos para el encuentro, para transitar. La colectiva define su propuesta como un arte feminista marginal, de la calle y sin permiso:

Me parece bien si lo marginal quiere decir que no se inscribe en ciertos  rculos donde además no hay comodidad ni aceptación; esto significa que vas y te comunicas donde no te lo permiten, ni estas segura ni cómoda y puede pasar cualquier cosa, aún así generas un espacio de debate sobre ciertas realidades que no se cuestionan, que est n naturalizadas y no se hablan; porque sabemos que no hay espacios para hablar de lo que se siente ni de lo que se vive, para por lo menos elaborarlo y ya cada quien verá si quiere transformarlo. Si a eso se refiere lo marginal estoy de cuerdo, otra cosa es si es marginal porque no es aceptado en Cannes o cosas así y no da premios, ni dinero, ni lo nombran en los libros de historia, sabemos igual que la cuestión de los recursos es compleja (Lina Gaitán).

Creo que nosotras s  hacemos arte feminista marginal. Se reconocen prácticas como las nuestras de comunicación a través del arte, pero hay espacios⁹³ que difunden un tipo de arte que no es que no proponga acciones pero puede llegar en algún momento a invisibilizar o dejar rezagadas otro tipo de propuestas, como las de nosotras y otros/as que est n haciendo cosas interesantes sobre estas temáticas (Ange La Furcia), el reconocimiento es  de quién para quiénes? (Lina Gaitán). Se trata de estar moviéndose con nuestro teatro y con los videos en otros espacios que se denominan marginales y que puedan también no serlo poniéndolos en otro lugar, como lo que sucede con las propuestas de las políticas bolleras (María Catalina Gómez) (Narrativa 3).

Esta reflexión sobre el arte feminista marginal nos da una idea sobre lo que tiene sentido e importancia política para Féminas Festivas, que tiene que ver con que no necesitan el reconocimiento del mundo del arte ni moverse en sus espacios que consideran de confort y aceptación. Así corran riesgos ellas prefieren actuar en otros espacios que, por ser considerados marginales en un sentido peyorativo, son pocas las personas y colectivas que se atreven a poner en diálogo sus propuestas all . Para esta colectiva lo marginal se constituye también en una postura política sobre la cual se opta, en relación a los espacios y los tipos de acciones; diferente a la idea de marginal por no hacer parte del centro, en este caso del mundo del arte o de las acciones políticas feministas tradicionales.

Las posiciones que se pueden asumir frente al mundo del arte, teniendo en cuenta sus contradicciones y potencialidades, nos remite a las reivindicaciones que son posibles, en el sentido de las implicaciones de querer estar fuera de lo que se considera hegemónico o institucional. Estas inquietudes están mucho más presentes en las reflexiones de Ana María Villate y Diana Molina,

⁹³ Ange ponía como ejemplo el espacio artístico "Lugar a dudas" de la ciudad de Cali, ver más en: http://www.lugaradudas.org/archivo/lugar_a_dudas.htm

debido a su lugar de enunciación como artistas feministas que poseen una formación profesional que se supone las instala de entrada en el mundo del arte.

Para Ana María Villate cuando el mundo del arte empieza a reconocer e incluir expresiones artísticas que en su momento fueron contestatarias hace que se reduzca su potencia crítica donde ni siquiera es necesaria la censura, pues al estar dentro, tener reconocimiento parece que ese mundo cambió, pero la pregunta es quién cambió, qué cambió realmente; es diferente en el mundo de la política porque así no se cambien cosas se sienta una posición, en el mundo del arte se reacomoda.

Una experiencia que ilustra lo que sucede en el mundo del arte, particularmente frente a propuestas feministas y al lugar de las artistas mujeres, la narra explicando lo que les sucedió cuando hizo parte del Colectivo de mujeres artistas Zunga⁹⁴:

Lo que pasó cuando teníamos el colectivo fue interesante, nunca supimos ni sabremos si algunas de nuestras propuestas por ser feministas no fueron aceptadas en las convocatorias en las que participamos porque el medio del arte es “políticamente correcto”, si alguna vez nuestra obra fue rechazada por eso nunca lo sabremos. Lo que sí nos pasaba era lo contrario: nos llamaban cuando consideraban que había muy pocas mujeres en una exposición a preguntarnos si teníamos una obra sobre un determinado tema y nos invitaban por esas razones. A veces no teníamos las obras pero si nos daban tiempo la producíamos y a partir del tema que fuera pensábamos en nuestro anclaje feminista para que quedara establecido en la obra. Quienes organizaban las exposiciones, la curaduría, se preocupaban porque no los fueran a tachar de machos ni de misóginos por no tener mujeres en las exposiciones, solo por eso nos llamaban, nos invitaban por ser mujeres y feministas; esa posición no es porque el medio del arte sea correcto sino porque le gusta verse correcto, pero las lógicas siguen siendo las mismas. Nuestra apuesta tampoco fue irrumpir en esos espacios sino estar incluidas, hacer parte de las muestras, exposiciones, festivales, ya allí adentro incomodar mediante la reiteración de las normas (Ana María Villate, narrativa 1).

Ana María Villate reconoce que la acogida que en su momento tuvieron las propuestas feministas del Colectivo Zunga tenía que ver más con una preocupación por la apariencia frente a la equidad de género, convertido en un asunto de la superficialidad de lo políticamente correcto y no como reflejo de cambios profundos en el mundo del arte. Sin embargo, las invitaciones que recibieron y la apertura de las puertas para presentar el trabajo feminista de este Colectivo, fue posible por la legitimación y el reconocimiento que el medio artístico bogotano fue concediéndoles:

Esto tiene implicaciones que son complejas porque las propuestas feministas pueden ser rechazadas o no encontrar un lugar dentro del mundo del arte, una vez incluso nos dijeron que eso era un discurso trasnochado. Pero cuando las obras empiezan a circular en el medio del arte al hacer parte de las galerías, de las exposiciones o de los festivales, se reducen los comentarios negativos porque ya has sido incluida en un lugar que legitima y valida tu propuesta. Cuando ya has pasado por ello la gente que criticaba da un paso atrás y dice que sí vale; es una consecuencia de entrar en el medio del arte y lo hace cómodo en la medida en que esté aceptado para hacer este tipo de propuestas (Ana María Villate, narrativa 1).

⁹⁴ El registro de las propuestas artísticas del Colectivo Zunga esta disponible en: <http://colectivozunga.blogspot.pt/>

Diana Molina también considera que contar con el reconocimiento y la valoración de las propuestas que otorga el mundo del arte, valida y abre espacios que de lo contrario sería difícil lograr. Por eso, afirma que es importante estar dentro del mundo del arte posicionado el feminismo, para ir generando los cambios necesarios en lo que consideramos o no como arte:

Sabemos lo importante que es el mundo del arte porque le da la posibilidad al artista de lanzarse a otros espacios en la medida en que ha sido reconocido, validado, financiado desde ese mundo profesionalmente y es esta validación que se encuentra dentro del medio artístico la que permite tocar espacios mucho más amplios. Es tal la importancia que si no has tenido reconocimientos internacionales aquí no eres nadie⁹⁵, simplemente eres una exhibicionista, calentona, activista: ¿muy puta? ve a trabajar con ellas pero en las galerías no! eso es otra cosa, el arte es otra cosa. Creo por eso mismo que sigue siendo necesario hacer presencia en el medio artístico con propuestas de ese tipo porque es éste el que define qué es o no arte, con el reconocimiento o no que hacen los académicos que limita la práctica (Diana Molina, narrativa 2).

Los cambios políticos que resultan de la lucha feminista en el país también van teniendo injerencia en el mundo del arte. Hace unos años hablar de feminismo era menos común que hoy en día y, aunque aún no sea tan cotidiano y persistan prejuicios y tergiversaciones, los feminismos abarcan cada vez más diferentes ámbitos. No obstante, como mencionan Ana María y Diana, en el mundo del arte cuando una propuesta es legitimada y validada al ser parte de una exposición, un festival, ganar un premio o una convocatoria, la crítica y el desconocimiento se minimiza. Si bien las artes feministas no son nuevas, lo que ocurre es que se hablaba de las artistas y sus obras sin referirse a su posición como feministas:

Conocía el trabajo de muchas artistas, pero hay algo que sucede especialmente con el arte feminista y es que se las nombra y se conocen sus propuestas pero no se menciona que son feministas. No es que el arte feminista no se vea cuando estudias artes sino que hasta ahora se está nombrando como tal, porque de las artistas feministas solo se nombra la capacidad estética pero no la política, se les reconoce que fueron más allá de los límites impuestos por el canon pero no el lugar vital desde el que lo hacían y eso tiene que ver con la despolitización que del arte hace el capital. Pese a que hay una producción de arte feminista durante el siglo XX por ejemplo, con Colombia, todo el tiempo se está negando que sea desde allí desde donde se produce, se reconoce, pasa por la historia del arte pero se niega la postura feminista. Lo que hemos encontrado también es que al parecer no había un trabajo en diálogo o en red entre las artistas feministas de la época, lo que hace menos fuerte y visible su trabajo si comparamos con otros contextos (Ana María Villate, narrativa 1).

Ana María Villate no rechaza del todo el mundo del arte, pero lo que le interesa es moverse en él críticamente. Reconoce que intentar cambiar el mundo del arte desde dentro es un propósito necesario pero difícil, porque el mundo del arte con su lógica de mercado rápidamente absorbe las resistencias que se dan en su interior; sin embargo, apuesta por los cambios que se puedan hacer, así sean pequeños:

⁹⁵ Sobre esta idea Diana hace referencia a La Fulminante (Nadia Granados), artista colombiana que ha sido reconocida en el país gracias a la valoración de su trabajo artístico en el extranjero.

No me interesa que mi actividad central sea hacer arte para vender, sino que mi trabajo sea visto así sea por dos personas en cualquier sitio donde se pueda divulgar. Puede ser también dentro del mundo del arte porque eso funciona en mi vida práctica como artista y docente, por eso no rechazo totalmente el medio del arte porque tengo que creer en lo que hago y arte es lo que hago... Si bien todo arte parte de una resistencia así sea pequeña, al entrar en el mundo del arte esa resistencia es absorbida, eso es lo que no me interesa de la lógica del mercado, pero no dejo de inscribirme en el mundo del arte, no tengo otro lugar porque ese es mi ejercicio. Lo que vemos es que pese a que mucha gente ha intentado cambiarlo el mundo del arte sigue igual; por eso trabajo con las potencialidades de lo que tengo y hago para minar lo poco que pueda minar, porque creo que no es necesario hacer grandes rupturas para sentirse bien en la vida, pueden ser pequeñas (Ana María Villate, narrativa 1).

Un postura feminista en el mundo del arte implica hacer las rupturas que estén al alcance por más pequeñas que parezcan. Discutir lo político como parte de ese campo de conocimiento que llamamos arte y hacerlo desde una posición política feminista aprovechando las herramientas que da la formación artística; ésta es para Ana María Villate la mejor manera de “minar” desde dentro el campo del arte:

El arte es una plataforma, un campo de conocimiento, de saber, un campo específico de hacer disciplinario, la idea es discutir lo político ahí como parte de ese conocimiento que llamamos arte. Esta es la posibilidad que tengo como individuo que me inscribí en este campo, es ahí donde puedo hacer discusiones, si me hubiera inscrito en otro lugar también lo estaría discutiendo... Para eso hay que identificar las herramientas que uno mejor conoce y la formación artística me ha dado esas herramientas con las cuales puedo discutir mis posiciones políticas. Hay unos juegos, unas lógicas de ese campo específico a las cuales no podemos renunciar porque simplemente si no se discute dentro del campo no existe. Se necesita también difundir las ideas no solamente pensarlas y cualquier campo profesional sirve como plataforma para la discusión sea el arte, la antropología, la sociología, etc. son plataformas para discutir un problema, en mi caso es el campo artístico y me interesa hacer una apuesta que sea discutida ahí, si salgo de mi campo de formación probablemente me quede sin interlocutores (Ana María Villate, narrativa 1).

Su propuesta es que para renovar el mundo del arte es necesario un activismo político dentro de la propia institución, ya que toda ella es política, expresada en las políticas culturales, las jerarquías, la incidencia del Estado; ello hace viables prácticas artísticas que disputan el funcionamiento político del arte, que no necesariamente debe realizarse desde afuera:

Para cambiar todo esto hay que estar en los espacios del arte y poner en cuestión lo que allí no se coloca, como los asuntos relacionados con el género, comprenderlo como una posibilidad para que las ideas se difundan. Porque no se hasta qué punto puede uno sobrevivir fuera del mundo del arte sin darle importancia y circular por otros lados, es posible que pueda funcionar, pero para mí es fundamental entrar con mi posición y propuestas en las discusiones que se dan en ese medio. Estar fuera del mundo del arte lo que implica es construir ese afuera, partir de cero y si las plataformas ya existen la idea no es salirse de ellas sino intentar minarlas, ¿un afuera no solo del mundo del arte sino del sistema hetero-capitalista-patriarcal existe realmente? El afuera es muy utópico (Ana María Villate, narrativa 1).

Por tanto, no se pone en discusión ni la institución ni la legitimidad del arte, sino que se trata de remover este campo/mundo desde todos los ángulos posibles: dentro, fuera, en los intersticios. Para posicionar lo que allí no tiene tiene lugar con los propios recursos que da el arte, desde los

cuales introducir otras discusiones, problemas, modos de hacer, como refiere Lina Gaitán de Fémimas Festivas:

Las artes como el teatro, la fotografía, manejan lenguajes contruidos por unas disciplinas que buscan dominar, acaparando todos los lenguajes posibles para que se diga lo que quieren los que manejan los recursos que se sirven del arte para eso, tenemos que ver cómo ponemos algo allí. Podemos tomar como ejemplo la ética del posporno y las prosexo que no buscaban ni censurar ni acabar con ese lenguaje sino más bien montar otros lenguajes allí porque no se va a acabar con prohibiciones, que además son un acto de poder. Esto se puede hacer desde el feminismo, teniendo en cuenta que no todo lo que se pronuncia como de mujeres es feminista ni es crítico y desde una estética puede estar propagando una ideología a través del vehículo del arte (Lina Gaitán, narrativa 3).

Diana Molina también considera necesario trabajar dentro del mundo del arte para transformarlo, sabiendo de antemano que funciona reproduciendo el sexismo, la misoginia, la homolesbotransfobia. Para ella es importante no perderse cuando se entra en este mundo, en el sentido de ser funcional a la idea de que lo único válido es lo que se hace al interior del campo artístico:

Hay que saber cómo funciona el mundillo del arte y lo rutilante que es pero hay que transformarlo, por eso una se encuentra entre elegir artístiar o trabajar con la gente porque la pregunta es ¿para qué sirve el arte?... Además está el sexismo, la misoginia, la homofobia y transfobia, he preguntado a los galeristas si cuando hacen las selecciones tienen un criterio de género o si han sido excluyentes con trabajos de mujeres o personas transexuales y claro que lo han negado, pero realmente son selectivos y machistas, le abren la puerta a una mujer pero si el trabajo es supuestamente neutro referido a temáticas generales no políticas, si hablas de temas explícitamente femeninos eso no es válido, los galeristas se presentan como abiertos pero no lo son, por eso hay que seguir insistiendo presentando propuestas porque sigue siendo un mundo muy cerrado (Diana Molina, narrativa 2).

Lo que tiene sentido para Diana Molina no es simplemente ser reconocida como artista y circunscribirse a los circuitos artísticos, sino pensar el significado político de sus propuestas preguntándose para quién y para qué sirve el arte. Asimismo, reconoce la importancia de fomentar espacios alternativos en los que hay más apertura para las artes feministas; ello implica un trabajo conjunto para construir una escena de arte feminista en el país, que contrarreste la competencia que se impone en el mundo del arte:

Entre tanto creamos espacios alternativos que son necesarios porque surgen justamente de lo cerrado de los espacios tradicionales artísticos; si las galerías fueran abiertas y proges como dicen ser no habría necesidad de lo alternativo pero es mejor no depender de esas personas. Hay que crear estos otros lugares que además son necesarios porque son espacios donde tienen más acogida las propuestas feministas... Tenemos muchos trabajos de arte feminista pero están muy aisladas, hay que tejer, unir, cada una por su lado es muy valiente pero también es necesario crear diálogos, ver qué podemos crear juntas, hacer eventos, convertirlo en una escena realmente porque el mundo del arte es muy competitivo. Pero en la medida en que haya una escena, una red, esa competencia deja de ser lo central para volverse algo más colaborativo y así hay más oportunidades de que emerjan nuevas propuestas. Sopesar lo que hace la una con lo que esta haciendo la otra en términos de lenguaje, de orientación política, de eficacia política; compartir estrategias, escenarios, eso es una buena propuesta (Diana Molina, narrativa 2).

A partir de las propuestas que surgen de las experiencias de las sujetas actoras de esta investigación, podemos afirmar que para renovar el arte es necesario un activismo político también dentro de la institución arte, porque toda ella es política. Se trata de ver las instituciones, en este caso las que constituyen el campo del arte, como ámbitos de disputa posibles de ser subvertidos, en el sentido que propone Chantal Mouffe cuando afirma que

creer que las instituciones existentes no pueden convertirse en un ámbito de disputa significa ignorar las tensiones que siempre existen dentro de una determinada configuración de fuerzas y la posibilidad de actuar de un modo que subvierta su forma de articulación [...] descartar la idea esencialista de que algunas instituciones están en esencia destinadas a cumplir una función inmutable (Mouffe, 2014: 106).

El mundo del arte, al estar imbricado con otros mundos sociales e intereses que no son solo artísticos, aplica criterios selectivos tanto frente a quienes son reconocidas o no como artistas, como en relación a ciertos temas que se perciben como neutros o que supuestamente pertenecen a otros ámbitos que no son los artísticos. Por todo ello, es necesario seguir trabajando desde los diferentes espacios institucionales del arte, sin que esto implique dejar de crear espacios alternativos que permitan romper las dependencias. No obstante, hay que tener en cuenta que construir algo fuera de o en contra, significa que permanece un referente al cual oponerse. Por eso es importante crear otro tipo de escenarios y modos de hacer, por ejemplo, no se expone en una galería o en un museo pero si en otros espacios, reafirmando que el formato exposición es la mejor manera de dar a conocer una propuesta artística; se trata de pensar en algo efectivamente diferente.

Además, es importante que el arte este en todos los espacios posibles, que la gente tenga acceso porque los lugares institucionales están creados de tal manera que incomodan, manteniendo la idea del arte como algo inalcanzable. Asimismo, las prácticas que se constituyen como alternativas deben renovarse constantemente porque son fácilmente cooptadas. Para ello, es importante entender cómo funciona el mundo del arte y aprovechar sus lógicas, en los intersticios porque la búsqueda no es el reconocimiento como artistas canónicas que sirvan a las lógicas tradicionales. Así el arte propicia la renovación de la política desde otros lugares y con otros lenguajes. Se trataría de un activismo político feminista dentro de la institución artística, que lleve a superar los límites difusos entre arte y política, entre estar adentro o estar afuera.

5.5 Potencia política del arte

El arte con sus propios medios tiene la capacidad de movilizar tanto individual como colectivamente, esto implica reconocer que no es un recurso, sino que en sí mismo el arte contiene una potencia que logra no solo mostrar, transmitir, sino incluso incidir en transformaciones sociales. El arte no es neutral, la pretendida neutralidad que se le ha adjudicado es de por sí una postura ideológica que desvía la mirada y la sujeta a problemas meramente estéticos. Implica también una separación entre el/la artista, el medio social y los procesos de recepción, con lo cual se pretende delimitar el quehacer del arte y en esa medida su percepción y función.

Por el contrario, se trata de comprender cómo se apropian, renuevan, reinventan, resignifican determinadas prácticas artísticas en su estrecha relación con la acción política, creando tanto nuevas formas de actuar político como propuestas artísticas. Aprender el potencial político del arte significa para Chantal Mouffe, en el modelo de política agonista, reconocer que

las prácticas artísticas y culturales pueden ofrecer espacios de resistencia que socaven el imaginario social necesario para la producción capitalista [...] deberíamos concebir las formas de resistencia artística como intervenciones agonistas dentro del contexto de las luchas contrahegemónicas (Mouffe, 2014: 95).

Comprender la potencia política del arte, implica el cómo y el por qué puede llegar el arte a ser útil en y para acción política. Para ello será importante abordar las prácticas artísticas en el sentido de cómo pueden adecuarse y articularse para convertirse en parte fundamental de la praxis política, invocando sus medios, fortaleciendo sus potencialidades.

Se trata de reafirmar lo que el arte aporta, remueva, favorece, impulsa en y para los proyectos políticos, además de lo que logra en términos de producción de sentidos y su carácter relacional al propiciar vínculos sociales. Si tenemos en cuenta el papel que juega el arte en la producción de una mirada sobre la realidad social, podríamos (re)pensar lo que el arte logra no solo como acontecimiento sino como acción. Si dirigimos la mirada hacia su efectividad hoy en día podemos relacionar el arte no solo con la experiencia estética sino también con experiencias de resistencia, activismo, de espacios colectivos y alternativos (Fernández-Polanco, 2007: 129).

Chantal Mouffe nos recuerda como Gramsci insistía en la importancia de las prácticas artísticas y culturales, tanto en la difusión como en la formación del sentido común. En ese sentido, destaca

el papel decisivo que desempeñan dichas prácticas en la reproducción o desarticulación de una determinada hegemonía. Si es el resultado de una articulación discursiva, el sentido común puede ser transformado mediante intervenciones contrahegemónicas, y es aquí donde las prácticas culturales y artísticas pueden desempeñar un papel decisivo (Mouffe, 2014: 97).

Para que esto sea posible, se ha propuesto reconocer la potencia que tiene el arte en la vida cotidiana, fortaleciendo espacios y expresiones habitualmente no relacionadas con éste; que deben responder a los contextos sociales y los públicos que están en constante transformación. La estadounidense curadora, activista y teórica del arte feminista Lucy Lippard lo propone de la siguiente manera:

el arte mismo, como chispa materializada, como acto de reconocimiento, puede convertirse en un catalizador en todas las áreas de la vida una vez que se separa del confinamiento cultural de la esfera del mercado [...] Para cambiar las relaciones de poder inherentes en el modo en el que el arte se produce y distribuye en la actualidad, necesitamos continuar buscando nuevas formas *enterradas como energías sociales aún no reconocidas como arte*. Algunos de los intentos más interesantes son aquellos que reenmarcan prácticas o lugares no necesariamente artísticos mirándolos a través de los ojos del arte [...] podríamos estar propagando las fuentes y los contextos de un arte que aún no ha sido realizado. Aquí es donde entran en juego los componentes multiculturales e interdisciplinarios del arte absolutamente cruciales (Lippard, 2001: 68-69, cursivas en el original).

Entre los lugares no necesariamente artísticos a los que se refiere la autora encontramos el espacio público que, considerado como el escenario de la política por excelencia, va a ser redimensionado con propuestas artísticas donde lo participativo, lo colectivo va a ser central. Muestra de ello es el arte de contexto (Claramonte, 2010: 13) que expresa una clara posición política, donde las prácticas artísticas, social y políticamente articuladas – lejos de producirse en los cráneos o los estudios privilegiados de las o los artistas para luego mostrarse en museos y galerías –, toman partido decididamente por procesos de producción social más amplios. Así, el peso que se daba al misterioso procesamiento de un concepto en la cabeza de la o el artista, se traslada ahora al trabajo mediante el cual se critica o se postula todo un contexto relacional y situacional que, sin tener que abandonar las herramientas estrictamente artísticas, es presentado como elemento central de un nuevo orden de productividad artística y experiencia estética.

Estas iniciativas representan, más que un discurso, una apuesta política por la participación democrática directa que supere los límites de los mecanismos formales establecidos en las democracias representativas, así como los lenguajes instaurados para ello. Aquí las expresiones artísticas no solo son un medio, sino la forma de hacer política, una política otra que se posiciona de manera crítica frente a diversos problemas sociales.

Otra forma de concretar la potencia política del arte es el uso y la reinención de las expresiones artísticas para reflexionar sobre lo cotidiano, desnaturalizar aspectos de la vida normalizados que, por el contrario, son producto de relaciones de poder y expresión de desigualdades y discriminaciones. Para ello se buscan y crean formas de presentar y representar otras miradas sobre diversos aspectos frente a los cuales imperan visiones hegemónicas, y así lograr movilizar diferentes voces y puntos de vista.

En relación este tipo de apuestas las artes feministas fueron pioneras, su influencia, tanto en el arte activista como en el activismo político, es ampliamente reconocida. Nina Felshin (2001: 83) afirma que los temas feministas y de género han alimentado la producción del arte activista de un modo predominante, haciendo un uso creativo de las metodologías feministas para abordar críticamente el problema de la autorepresentación, la toma de conciencia del propio poder y la identidad comunitaria, proporcionando importantes precedentes para el activismo contemporáneo.

Asimismo, aunque el rol de la o el artista en algunas experiencias sigue siendo central, las modificaciones que traen a las prácticas artísticas estas apuestas tienen implicaciones en la idea de quién o quienes pueden hacer arte, con qué fines y al servicio de qué y para quién. Se trata de la reapropiación que del arte pueden hacer las personas y los colectivos que han sido subalternizados, racializados, excluidos, víctimas de violencias, etc.; quienes también encuentran en el arte otras formas de denunciar y expresar no solo los disentimientos sino sus propuestas.

El arte tiene la posibilidad de ser reapropiado para diversos fines, también como forma de resistencia y respuesta. Representa así una oportunidad para los colectivos a los que les es denegado el acceso a los espacios institucionales de la política o que ya no los encuentran legítimos. Para ello será necesario potenciar lo que cada expresión artística podría aportar según los objetivos propuestos. Se trata entonces de la puesta en práctica de una noción más amplia de la política y de arte que no solo tiene que ver con los espacios institucionalizados, sino con el ejercicio cotidiano, la politización de diversos aspectos de la vida, como conjunto de relaciones donde también tienen lugar los afectos, las sensibilidades, los anhelos por mundos mejores.

No obstante, es necesario reconocer que estas propuestas tienen tanto potencialidades como límites. Al respecto, Fernando Castro (2012) filósofo y crítico de arte español, reflexiona sobre lo que denomina como el cuestionamiento artístico en el tiempo de la indignación; para ello trae a colación el pensamiento del sociólogo y teórico cultural jamaicano Stuart Hall en relación a su

consideración del desafío que pueden suponer los acontecimientos culturales para el mundo normativo, en la medida en que no solo lo cuestionan, sino que tienen la posibilidad de mostrar cómo podría o debería ser, abriendo así nuestras expectativas de otros mundos posibles.

El autor denomina a este proceso resistencia creativa que, sin caer en la melancolía o la impotencia, se enfrenta al reto de evitar el dogmatismo, como una manera de repolitizar el arte. Castro retoma las ideas del filósofo francés Jaques Rancière en relación a que el arte es político “porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque ponen en ridículo a los iconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social” (Castro, 2012: 156). Sin embargo, los límites se tornan visibles cuando se evidencia que:

Al final de todo un siglo de supuesta crítica de la tradición mimética, es preciso contrastar que esa tradición continúa siendo dominante hasta en las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas. Se supone que el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el hecho de moverse fuera del taller o del museo y que nos transforma en opositores al sistema dominante cuando se niega a sí mismo como elemento de ese sistema. Sigue considerándose como evidente el paso de la causa al afecto, de la intención al resultado, salvo si se supone que el artista es incompetente o que el destinatario es incorregible (Rancière 2005, *apud* Castro, 2012: 156-157).

Considero que el arte activista sobrepasa esta “tradición mimética” al tratar de abrir las imágenes, enriquecerlas, darles diversos contenidos, tiempos, lugares, formas, tonalidades, etc.; en la búsqueda de una apertura de nuestra percepción para tener otras miradas sobre lo que sucede en nuestra realidad y generar así una contra-información. Esto implica develar los poderes en una crítica directa a los sesgos de la (des)información que nos rodea, perturbando las lógicas impuestas. De allí surge la apuesta por la creación de imágenes, acciones, procesos creativos legibles y efectivos con los cuales se materializan otras formas de hacer política; que podemos relacionar también con la noción de activismo cultural definido por Felshin (2001: 89) como “el uso de los medios culturales para tratar de efectuar el cambio social”. Asimismo, se trata de poner en práctica la idea del arte con política propuesta Hal Foster, que

preocupado con el posicionamiento estructural del pensamiento y por la efectividad material de su práctica dentro de la totalidad social, busca producir un concepto de lo político de relevancia para el presente. Indudablemente el acceso a este concepto es difícil y provisional, pero eso mismo puede ser la prueba de su especificidad y la medida de su valor (Foster, 2001: 112).

Considerar la potencia política del arte pasa por comprender cómo se construyen estos otros significados de lo político de los que habla Foster. Podemos identificar dichos significados en las transformaciones de la acción política, que llevan justamente a una redefinición de la política donde han tenido un rol fundamental las prácticas artísticas. Ya que, como afirma Mouffe (2014: 96), en la

importancia de la aproximación a las prácticas artísticas y su relación con la política, destaca el hecho de que la confrontación hegemónica no se limita a las instituciones políticas tradicionales.

En este sentido, la relación del arte con lo social no solo se pensaría en términos de las maneras como éste la determina, sino el rol que el arte puede tener en su transformación, como herramienta de mudanza social. Así, las propuestas de las prácticas artísticas no solo simbolizarían lo que constituye la vida social, sino que tienen la posibilidad de re-simbolizarlo. No estamos frente a un mero reflejo de la realidad, puesto que entran a mediar los lenguajes artísticos – sean estos plásticos, musicales, literarios, cinematográficos, performativos, etc. –, las diversas formas como éstos se han construido, son aprehendidos históricamente, relacionados y reapropiados en los contextos en donde tienen lugar.

En efecto, no se trata solo de una crítica de la representación dominante, sino de la representación misma como proceso, práctica que consiste en mostrar como las representaciones de la realidad son parciales y están ideológicamente definidas expresando relaciones de poder, como lo plantea Nelly Richard:

La “crítica de la representación” apela al develamiento de los efectos-de-representación con los que determinadas hegemonías culturales buscan naturalizar lo real-social para mantener fija e inamovible la relación entre significantes y significados. Y apela, además, al cuestionamiento de las figuraciones del poder en las que un referente de autoridad (político, ideológico, simbólico, sexual, etc.) ejerce el privilegio de la “representación”, monopolizando el derecho de nombrar, de clasificar, de otorgar identidad, etc. (Richard, 2011: 33).

Para que la crítica a la representación sea posible, ha sido necesario extender la acción del arte más allá de su campo. De acuerdo con Néstor García Canclini (2010: 19), este hecho ha implicado pasar de prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas artísticas para las cuales serán fundamentales los contextos; donde adquiere importancia el uso de los medios de comunicación, los espacios urbanos, las redes digitales, así como diversos espacios de participación social. Esto constituye nuevas disposiciones del arte que sobrepasan la dicotomía encerramiento-transgresión; así la superación de barreras que trascienden lo artístico posibilitan una reflexión sobre el estado del mundo.

La movilización política que se propicia con estas propuestas va a tener una repercusión particular en espacios locales susceptibles de ser analizados con más profundidad; sobre los cuales se busca incidir creando procesos artísticos que piensen e influyan en lo concreto, lo inmediato, lo transformable. Así se explora la potencia política del arte para la movilización de alternativas y

propuestas políticas, donde se conjuguen lo silenciado y sujetado al olvido, lo descalificado y subvalorado, y lo que aún está por construir para poder resistir a la cultura hegemónica que nos arrebató el arte de la manos.

5.5.1 “Si lo dices con arte”. Sobre la importancia política de lo simbólico.

Además de las miradas críticas sobre el mundo del arte y sobre la propia noción del arte, como hemos visto también es posible reconocer su potencia política para trabajar activamente desde allí. Las sujetas de esta investigación conciben el arte como una herramienta potente para la acción política, no como forma o medio simplemente, sino como dinamizadora y activadora de cambios sociales.

En las siguientes narrativas vemos como la opción por hacer activismo desde el arte parte de reconocer su capacidad para: llegar a los imaginarios, comunicar, cautivar, interesar, propagar mensajes, verse y removerse, conectarse con el pensamiento, activar la sensibilidad, la conciencia, las emociones y sentimientos que se conectan con la memoria, motivar la acción y la reflexión, confrontar, permitir la catarsis, la euforia, y la movilización de otros lenguajes que implican los sentidos:

El arte tiene ese nivel de síntesis, por un lado, con una imagen, un verso o con una luz tocas la sensibilidad, el imaginario y luego esa imagen se te queda, como en el cine. Hay un nivel de alteración de conciencia lo cual es una maravilla y no podemos pedir más, eso es lo que hace el arte... Entonces el arte ayuda porque mueve la sensibilidad, comunica y se instala en tu imaginario, se queda en lo simbólico y ataca y es allí donde queremos estar. El teatro tiene la palabra y el movimiento, pero también tiene color y está el gesto, entonces pone en tela de juicio los comportamientos y eso hace que la gente tenga que mirarse también por dentro (Luz Marina Gil). El arte es universal y el arte vivo produce en el otro una reacción, emoción, sentimiento que conecta con el pensamiento (Pilar Restrepo) (Narrativa 5).

Lo que trae el arte es la emoción y ésta va directo a la memoria, no entra por la razón, hay algo que te mueve, es a nivel emocional que te entra. Neuropedagógicamente lo que va a través de la emoción permanece mucho más. Un toque tiene más efectos que un taller teórico porque rompe la cotidianidad, es algo que nunca has visto, que te llama la atención, que te genera preguntas y te mueve la emoción aunque la gente no se acuerde de la consigna -ni nosotras mismas-. Al moverte la emoción el arte sí genera algún cambio (Mar Maiquez, narrativa 4).

El arte para mí es el arma más contundente de comunicación, siento que va directo al pensamiento, a la emoción y motiva hacer una acción, motiva a hacer algo: es eficaz, es un lazo eficaz del arte a nivel político, porque una se puede sentar a escuchar que le digan todo lo que está pasando, pero cuando te confrontas con algo que está sucediendo, que es un retrato de tu cotidianidad que puede ser en un escenario o en nuestro caso en la calle, siente una que sí está pasando algo. Cuando escucho el sonido de los tambores ya llama la atención, luego la consigna implica un momento que te permite llegar al pensamiento y reflexionar, además de la catarsis, la emoción o la euforia del momento. La consigna se aprende fácilmente y se queda dando vueltas, desde que una palabra, una frase ya se quede en el pensamiento hemos hecho algo; la acción sale y se queda retumbando, allí sentimos que estamos haciendo algo, algunas personas lo reflexionaron o no. Creo que el arte

es muy eficaz, un arma contundente para producir un cambio, porque es tan del espíritu sobre todo en la música que es inasible, es una conexión directa (Entrevista a Catalina Mosquera 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 24 septiembre).

El arte tiene la capacidad, es una herramienta que dice, que habla, que no solo lo hace en el discurso sino que habla con los sentidos, que habla como lo percibes, como lo dices, porque también es una herramienta transformadora en sí. El arte es todo lo que transforma, se genera esa herramienta que esta cargada de esa transformación, de esa fuerza que habla, que discute, que enfrenta; además porque si lo dices con arte a la gente le parece más bonito, entonces es también la herramienta para llamar la atención y dar el mensaje (Entrevista a Juliana Alvarado, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 17 de julio).

Es así como las diferentes experiencias de activismo feminista desde el arte, que las sujetas de esta investigación agencian, son maneras de llevar a la práctica la idea de que el arte puede servir para diferentes fines, porque reconocen su potencial para comunicar, para entrar por la emoción que va a la memoria, movilizandoo sensaciones que hace que permanezca más. Asimismo, es la posibilidad de ver cosas nuevas que generan otras preguntas, al acercar a la gente a algo que no conoce o que no cuestiona, con apuestas visuales que permiten ser más directas y contundentes en los mensajes.

En este sentido, Susana Uribe actriz de La Máscara, en una reflexión situada sobre su práctica en el teatro, considera que éste es una forma de empoderamiento, reflejada en acciones concretas que mudan la vida cotidiana desde el trabajo con el cuerpo. Además, fundamenta su posición en la idea de un teatro que sea incluyente, arte que puede ser practicado por todas y todos:

El teatro empodera a las personas realmente, he visto procesos muy bonitos donde el teatro ha hecho mucho. Aunque empoderar sea una palabra muy usada se trata que las personas vuelven como a su esencia, se recuperan de procesos muy duros, mejora la autoestima, son ejercicios sanadores. Esa es una de las cosas que tiene el teatro: hace catarsis y sana, es un ente catalizador cuando tienes la posibilidad de esculcarte, verlo y hacerlo desde el cuerpo. También depende de cómo se trate y hacia donde se direcciona, por eso las propuestas del teatro del oprimido de Augusto Boal en Latinoamérica fueron muy reveladoras al decir que el teatro es para todos y todos lo podemos hacer, participamos todos, no importa de donde vengamos, cual sea nuestra raza, es muy incluyente porque llega directamente, sea bueno, malo, como sea traspasa. El teatro transforma, aunque no lo veamos, sabemos que con el tiempo en las personas que ven las obras o con las que hacemos los proyectos comunitarios hacen mella las cosas que aprenden aquí al salir de su cotidianidad, al encontrar otras maneras de relacionarse, uno siente que abre puertas y da herramientas (Susana Uribe, narrativa 5).

Sobre la idea del arte como una herramienta de transformación social coincide la artista Diana Molina, y suma a la reflexión su apuesta por la pedagogía que es la que va a permitir que la experiencia estética tenga una incidencia social y política:

Creo que el acto estético en sí mismo es transformador cuando ocurre la experiencia estética, pero para que eso se convierta en una transformación social o política debe mediar la pedagogía, la creación colectiva; la discusión sobre lo que vemos, creamos y disfrutamos hace que pueda haber un cambio en cómo vivir el entorno... El arte me parece una herramienta de transformación no sé si del mundo pero sí de las personas. Cuando una persona se plantea un reto creativo y piensa lo que pasa, de dónde surgen las imágenes que crea, hacia dónde las puede llevar y qué más puede hacer con ellas, para mí esto es una práctica artística y eso puede ocurrir en un barrio, en un grupo de mujeres, en una escuela, en cualquier contexto. Apuesto por el arte más

como pedagogía, cómo hacemos del arte algo con que comunicar de manera diferente porque para eso sirve justamente el arte como medio que renueva, es importante desde donde re-pensarse con la creación porque no se trata solo de una instrumentalización del arte -eso lo ha hecho tanto la izquierda como la derecha- (Diana Molina, narrativa 2).

En la narrativa de Diana es significativo que si pensamos el arte como una herramienta no sea en términos instrumentales, sino en su capacidad para que repensemos nuestra relación con la creación y nuestra posición frente al mundo. Otro aspecto importante es que el arte abre puertas que permiten la entrada en diferentes espacios, algunos incluso inaccesibles desde lenguajes tradicionales de la acción política, de la academia o del activismo feminista, como comentan Pilar Restrepo y Andrea Castro:

Hemos visto que si trabajamos desde el arte se pueden cambiar cosas en lo micro. Con los problemas en los barrios el arte puede ser un dinamizador y una forma de entrar distinta, es allí donde el arte puede ir cambiando las fronteras invisibles entre grupos en conflicto, participando y compartiendo en territorios. También todo lo que podemos hacer con las propuestas desde el arte para construir paz, muy necesario en contextos tan complejos, empobrecidos y vulnerables como en los que trabajamos (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Hay espacios que no nos quedan tan fáciles de ocupar que por medio del arte sí, como una cárcel o en los colegios, es más fácil entrar si vas con una apuesta artística que si vas a hablar de feminismos... la potencialidad que te da el arte de entrar en espacios donde la academia no puede entrar y articularse con las compañeras en sus territorios y que sientan toda la energía (Entrevista a Andrea Castro, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

Además, siguiendo el objetivo de tener una mayor difusión de las propuestas, desde el arte se hace posible la transformación de discursos, temas y lenguajes que son percibidos como densos, ilegibles o inasequibles. Ello no significa desechar dichos lenguajes sino aceptar el reto de innovar, de decirlo con arte, experiencia de la que nos habla Sandra Rojas de Polikarpa y sus Viciosas:

Hay muchos temas que se tratan de maneras muy académicas que a veces son densas y muy elaboradas, discursos muy elevados y no vivimos en un lugar donde todo el mundo tiene la misma capacidad de análisis y de crítica. De una manera mucho más sencilla se pueden hacer cosas más contundentes y más dicientes. El arte es una manera de llegar a muchas más personas, cuanto tienes discursos muy elaborados fácilmente te chocas con las realidades de mujeres a las cuales eso no les sirve así en su vida concreta, entonces cómo construir otras prácticas que realmente sirvan para otras mujeres en contextos muy adversos. Puedes llevar una postura feminista muy clara y te encuentras con un grupo de mujeres cuyas prácticas cotidianas no les da para pensar esas cosas porque su realidad es otra, eso es más fuerte con las indígenas, pero si llegas con arte es más fácil, entras de otra manera (Sandra Rojas, narrativa 6).

A partir de una perspectiva diferente sobre el arte, para las sujetas de esta investigación se trata de potenciar su capacidad para generar vínculos, difundir ideas, visibilizar, propiciar encuentros y conocimientos desde otros lenguajes:

Creo que el arte es una convención y la aprovechamos porque tiene unas metodologías interesantes de entendimiento con otras personas, es un vehículo para propagar ideas, hacer discusiones, sobre todo el arte en sentido popular. El arte es una convención para poder transitar por lugares y poderse comunicar con las personas, así como es una herramienta política, pero todo lo es - qué se come es un ejercicio político,

revolucionario - Son preguntas válidas y dentro de la lógica del feminismo también deberían interesarnos, además lo que se comunica, lo que se dice, todo lo que tiene que ver con asuntos del día a día, de cómo nos relacionamos con otros, estar en comunidad y también pueden ser prácticas marginales (Lina Gaitán, narrativa 3).

Yo como antropóloga siento que las apuestas visuales no escritas, no alfabetas posibilitan la difusión y como llegamos con esa política a las comunidades o personas que no saben leer, por ejemplo; o dentro de nosotras porque para muchas lo escrito, lo formal es lo que hemos hecho siempre y cómo convertir eso en una apuesta visual, artística que tiene mucha más apertura. Justamente porque es aburrido leer un artículo del 25 páginas donde te expliquen que el feminismo radical es tal cosa, es diferente a que veas un grafiti que diga: “las lesbianas también existimos y resistimos”, o muchas feministas tocando tambor o una película que también son apuestas por visibilizar cosas que normalmente la gente no conoce. Es interesante como las apuestas artísticas empiezan a tener difusión en el mundo (Entrevista a Andrea Castro, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

Por su parte, en el análisis que hace Ana María Villate sobre el arte y su potencia política resalta la importancia política de lo simbólico, desde donde son posibles prácticas de resistencia. Para la artista, desde el arte es posible hacer otra política si tenemos en cuenta que también es un campo de conocimiento, cuyas lógicas pueden ser exploradas con fines políticos:

El arte tiene el lugar de lo simbólico por eso pienso que desde allí es posible trabajar, mirar, explorar y es tan válido como el activismo político tradicional. Desde otro tipo de conocimientos, como los de las ciencias sociales, es más difícil desarrollar ciertos proyectos que sí son posibles con las artes, por ejemplo, en las artes podemos afirmar mentiras y no hay problema con ello, es válido porque está dentro de las lógicas del arte. Esto es justamente lo que permite trabajar en un sentido político, esa es la ventaja del arte en relación a cualquier otro conocimiento; es desde allí donde planteo ideas que no necesariamente tienen que ser comprobadas, puede ser lo deseable o lo que pienso que es la verdad, ese es el juego que permite el arte y la plástica en particular. Esas lógicas que posibilita el arte son importantes políticamente porque no solo dan la posibilidad de enunciar sino de imaginar, de exagerar y eso es potente. Es importante tener injerencia sobre lo simbólico, poder usar las imágenes porque si el capitalismo se ha sostenido con la producción de deseo dado en imágenes se puede hacer una especie de contrapeso desde allí (Ana María Villate, narrativa 1).

Además del lugar de lo simbólico, en el arte está el trabajo que se hace con y desde lo sensible. Estas propuestas que transforman el lugar del arte en la política conllevan a que se resignifique el valor de lo sensible en la política. Al respecto, Lorena Aristizabal reflexiona sobre la relación de la política con la emocionalidad y Ana María Villate sobre la idea de que lo sensible no solo es político sino que debe hacer parte de la política:

Otro elemento de la incursión del arte en la política es la vinculación de la política con la emocionalidad. El arte, la música, movilizan unas emociones que son necesarias en esos espacios y que a fuerza de monotonía de las maneras tradicionales de hacer política esa emocionalidad se había perdido. También que las expresiones artísticas vuelven y conectan, reanima y llena de nuevo con fuerza los gritos, eso no lo hace otra cosa sino es el arte; poner la emocionalidad de nuevo en el centro y la movilización social tiene mucho de emoción pura y dura: rabia, indignación, frustración, esperanza (Entrevista a Lorena Aristizabal, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 21 de agosto).

El arte permite crear otras prácticas políticas a través de lo simbólico y su fuerza cultural. Es el universo de lo simbólico el que atraviesa el arte y también lo sensible, porque más allá del discurso político que se tenga como artista se trata de apuntar a lo que tenemos más a la mano que es sentir. Esta es una potencialidad que tiene el arte precisamente para el campo político, porque el mismo hecho de trabajar con lo sensible en los escenarios políticos - que se supone que nada tienen que ver con ello - es muy importante para romper con la

idea de que lo sensible no solo no sirve sino que no es político y por eso se deja de lado (Ana María Villate, narrativa 1).

La activistas y artistas reconocen que el arte renueva las prácticas políticas y es justamente eso a lo que el apuestan, en la búsqueda de otras formas de hacer política y de hacer arte desde el feminismo, como afirma July Loaiza de La Tremenda Revoltosa:

Creo que el arte sí puede renovar las prácticas políticas porque posibilita el encuentro. Estoy convencida que permite otras formas de hacerlo no desde una gran sabiduría política sino desde la humanidad de cada una y la potencia/dificultad que seamos tan distintas; en esa disonancia esta una grieta para que se renueve la política y la forma de hacer política desde la forma de encontrarse. No se la historia de los tambores y no se si eso nos permite ver si un pueblo es machista y esta dominado por el patriarcado o no, pero mujeres con tambores no es tan consonante -como en Congo o Ruanda donde se unen mujeres que eran víctimas de violencias con tambores que tocaban exclusivamente los hombres-; por lo que pesa un tambor, por la dificultad de tocarlo con fuerza, por el imaginario que biológicamente somos distintos y distintas porque no tenemos la misma fuerza; por eso a través de esta práctica artística también es posible cuestionar muchas ideas naturalizadas por el patriarcado, ahí no solamente cambias la forma de hacer política a través de arte sino a través del feminismo (July Loaiza, narrativa 4).

Sin embargo, no significa que se tenga una visión romántica que no permita reconocer que también hay dificultades en esta apuesta; como las expresadas por Luisa María Ocaña de La Tremenda Revoltosa quien llama la atención sobre los usos que se pueden hacer del arte por parte de políticos de derecha, que promueven el odio aprovechando los alcances de lo simbólico. Asimismo, Luisa se pregunta por los impactos de las acciones, ya que se pueden quedar en lo efímero del momento:

Creo que el arte sí renueva las prácticas políticas, pero las puede renovar para cualquier lado. Pienso en las movilizaciones que promueven el odio hacia la guerrilla de las Frac y la manera de comunicar ese discurso es pintándose la mano de blanco, algo muy simbólico, casi artístico; he visto cosas donde el arte es usado por los partidos políticos también. Aunque no sea el motor el arte sí es usado para renovar unas prácticas, llegarle a más gente y tener mayor impacto. Indudablemente es un lenguaje que permite comunicarnos en otros niveles, no tendría una idea idealista del arte porque puede servir para cualquier cosa al final.

Sobre el impacto tengo una duda, pienso en mi tesis que quizá no la lean ni las mujeres indígenas con las que trabajé porque incluso ni saben leer; en ese caso pienso en apelar a otras formas de comunicar que son justamente las artísticas o las culturales buscando otro tipo de prácticas, pero me atraviesa la duda de lo efímero que puede resultar el arte en sí. Me pregunto qué puede pasar más allá del impacto que generamos y de la reacción de asombro en el momento, la gente que nos escucha tararea la consigna una semana pero su realidad sigue igual con las preocupaciones de la sobrevivencia (Luisa María Ocaña, narrativa 4).

Para Diana Molina el arte no podría renovar la política si la seguimos considerando como un saber exclusivo para el disfrute de una élite, suscrita a sus espacios institucionales, hecho que se revierte si consideramos el arte como la práctica social que es. Para Diana esto se concreta en el trabajo que desde el arte realiza con comunidades, al suscitar la creación de lazos, la creatividad, interpretaciones alternativas de las realidades, y la innovación de diferentes prácticas:

Creo que El arte con mayúscula no renueva nada, solo los ingresos de los coleccionistas, los galeristas y los artistas elegidos. Pero el arte como práctica social sí transforma los escenarios, las personas, crea vínculos con la certeza de que podemos tener interpretaciones múltiples de la realidad y podemos crear, innovar en la forma como nos movemos, los objetos que usamos, los paisajes y las prácticas (Diana Molina, narrativa 2).

Otro aspecto crítico, en este caso resaltado por las actrices de La Máscara, es la falta de apoyo y recursos económicos para el arte y la cultura, a pesar del apelo constante que se hace a la importancia de la educación, pero sin tener en cuenta que ésta no se puede reducir solo a lo técnico y racional. Para ellas el arte debe ser fundamental en los procesos educativos, si lo que deseamos es construir sociedades diferentes:

Si hubiera más apoyo presupuestal desde el Estado en cuanto al arte creo que sí se transformarían un poco las sociedades, más amorosas, respetuosas, aprovechando espacios en las escuelas (Susana Uribe). Se habla de la educación pero ésta entra por la sensibilización de las personas, no es posible solo lo cognoscitivo, lo racional como la única herramienta para cambiar el mundo, es también a través de la transformación de los sentimientos por eso la educación también tiene que ser en la sensibilidad y el arte es un motor para ese trabajo porque es una herramienta que va directamente a las emociones, si no hay afecto ni sensibilidad al enseñar otras maneras de convivir va a ser muy difícil la reconciliación en lo personal, porque no podemos solucionar lo estructural pero nos vamos moviendo cada uno (Pilar Restrepo) (Narrativa 5).

En el país no se asume esta práctica con la confianza necesaria, crea un público, valora la vida, el trabajo creativo puede ayudar mucho en la educación, para contrarrestar la violencia, porque permite a los seres humanos una reflexión desde sí mismo y una aceptación de su transformación. Los únicos espacios que están llenos o que tienen cupo completo o sobrecupo son las cárceles y los manicomios, nosotras desearíamos que fuera el teatro (Lucy Bolaños, *apud* Restrepo, 1998:154).

Reconocer la importancia política de lo simbólico y decidir trabajar desde allí para lograr los cambios políticos propuestos, cobra sentido en un momento histórico en el que estamos sobreestimuladas con imágenes, publicidades, símbolos. En este contexto, la filósofa y activista española Silvia Gil (2011: 268-269), resalta la capacidad que el movimiento feminista ha tenido para interrumpir este bombardeo de información; donde la relación entre arte y política nos subraya la importancia del terreno de lo simbólico, de las formas que toma lo imaginario y las relaciones que genera. Por ello, reinterpretar, subvertir, trasladar códigos y símbolos nos da la posibilidad de desarmar su sentido para construir otras miradas, percepciones y experiencias desde los feminismos sobre lo que sucede y podría suceder en nuestras sociedades.

5.6 Acción política artística

En los análisis contemporáneos sobre la acción política, se ha observado como en diferentes contextos geográficos han aparecido inesperadas formas de movilización social y activismo

innovando los recursos para la participación política y cívica, lo que ha favorecido el surgimiento de nuevas formas de movilización informal, extrainstitucional de la acción política (Campos; Pereira; Simões, 2016). En este contexto, el activismo que busca confrontar e incidir desde el arte ha sido reconocido como una de las maneras como los movimientos sociales y las organizaciones políticas han renovado y transformado los repertorios de la protesta social.

Según la teórica del arte argentina Ana Longoni (2009a, 2009b), la relación entre arte y activismo hoy en día se estrecha en propuestas que cuestionan, reformulan y desbordan el límite convencional entre arte y política. Éstas son herederas de movimientos, tanto artísticos como políticos, que redefinieron la noción de arte, obra, artista, así como el concepto de lo político, con propuestas experimentales conjugadas con la radicalidad poética y artística. Para la autora el activismo artístico es una práctica de articulación entre producción artística y acción política, donde se cruza la radicalización de la política con las vanguardias artísticas. En estas propuestas las y los espectadores, que a veces se convierten en participantes directos, se topan con la condición artística de la acción que, según la caracterización de Longoni, aprovecha de manera subversiva los circuitos masivos, como los de la publicidad, para generar dispositivos de comunicación alternativa.

Asimismo, la autora menciona que este tipo de iniciativas contribuyen en la reformulación del estatuto de lo artístico, en relación con la crisis de legitimidad de las formas tradicionales de representación, tanto del arte como de la política. Igualmente, el activismo artístico cuestiona las implicaciones de la ubicación de las prácticas artísticas, tanto dentro como fuera del mundo del arte, al ser un circuito institucional donde se cruza la dimensión social y política. Longoni resalta la importancia de este tipo de prácticas que buscan interpelar un público mucho más amplio que el que se suscribe a los circuitos del arte.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos que cruzan el activismo artístico, para Ana Longoni cuestionar la artísticidad de esas prácticas no es el aspecto más importante del análisis, puesto que son prácticas que van más allá de la convención artística, principalmente de la *mainstream*. La condición artística que se pregunta por la originalidad, autoría o posicionamiento en el debate contemporáneo sobre el arte no es lo central, ya que estas propuestas trabajan desde herramientas que sean apropiables, con técnicas reproducibles, con recursos que pueden ser reiterados o incluso previsibles. Asimismo, para la autora la pregunta por la eficacia política va a ser igual de inocua que la especulación o defensa sobre la artísticidad de estas prácticas.

En el análisis de este tipo de prácticas, Ana Longoni concuerda con la noción de posvanguardia propuesta por el crítico de arte y activista Brian Holmes, que define el activismo artístico de la siguiente manera:

como movimientos difusos integrados por artistas y no artistas que socializan saberes y ponen a disposición recursos para muchos, moviéndose tanto dentro como fuera del circuito artístico. El paso de la vanguardia como grupo de choque o élite hacia la idea de movimiento. El pasaje de la tajante oposición a la institución Arte, al desbordamiento de sus fronteras, las ocupaciones momentáneas, la intersección contaminante, el desvío (de recursos, de saberes, de experiencias) (Holmes 2005, *apud* Longoni, 2009b: 34-35).

De acuerdo con esta descripción, una de las características principales del activismo artístico es que no se suscribe del todo fuera del mundo del arte, sino que intenta romper sus fronteras; como reconoce la crítica institucional antes mencionada.

De otro lado, Artivismo es otra noción que se usa actualmente para nombrar la relación entre arte y activismo que, a diferencia del activismo artístico, define su campo de acción principalmente en las luchas políticas y no en el mundo del arte. El término artivismo fue usado por primera vez en la escritura académica en el artículo “*Chicana/o Artivism: Judy Baca’s Digital Work with Youth of Color*”, de la feminista poscolonial chicana Chela Sandoval y la teórica feminista especialista en arte moderno latinoamericano y chicano Guisela Latorre. En este texto las autoras definen el activismo como: “*a hybrid neologism that signifies work created by individuals who see an organic relationship between art and activism*” (Sandoval y Latorre, 2008: 82).

Por su parte, la española Julia Ramirez Blanco (2014: 180) quien como historiadora del arte y especialista en arte contemporáneo, se ha interesado en investigar algunos de los movimientos que desde los años 90 han removido la acción política en Europa, particularmente Claremont Road, Reclaim the Streets y la Ciudad del Sol⁹⁶, va a denominar estos movimientos como utopías artísticas de revuelta. Para Ramírez iniciativas como estas hacen parte de una impetuosa innovación de las formas de protesta, que analiza como una especie de giro cultural de la política no institucionalizada que deviene de los movimientos sociales de los años 60.

⁹⁶ *Claremont Road* fue una la protesta ciudadana contra la construcción de una autopista en un distrito de Londres. Tanto habitantes de la zona como activistas y artistas se manifestaron con propuestas urbanísticas y acciones artísticas ocupando el espacio, por ejemplo, con esculturas que hacían las veces de barricadas.

Reclaim the Streets se creó para reclamar, recuperar, okupar las calles. Proponían anular los usos convencionales de las calles londinenses mediante una apropiación temporal del espacio público utilizando los cuerpos, la creatividad y la música. Eran manifestaciones multitudinarias donde la gente bailaba con vestidos color rosa y plata. Una acción política desconcertante por lo festiva, una mezcla agradable y alegre como para poder ser desalojada por la fuerza.

La Ciudad del Sol es el nombre que se le dio a la multitudinaria acampada improvisada en la madrileña Puerta del Sol. Una ciudad instantánea dentro de otra gestionada de manera asamblearia y con un amplio contenido simbólico. El objetivo de la acampada de Sol era el reclamo de profundos cambios en el sistema político y económico vigente. Todas estas acciones muestran que el espacio público de las ciudades sigue estando cargado del sentido político que lo ha convertido en escenario de disidencia y resistencia.

Siguiendo a la autora, movimientos como estos reflejan la importancia que ha ido adquiriendo para la protesta social la creación de simbolismo que, además de explorar la creatividad plástica con diferentes elementos visuales, trabaja sobre el carácter estético y simbólico de las acciones. Se trata de una reflexión acerca de las posibilidades que ofrece el arte cuando es concebida como una herramienta situada en los escenarios de los conflictos. Estas acciones directas creativas, como las denomina Julia Ramírez, van a ser la base para la creación de nuevas nociones como *artivismo*.

En este punto, rescato la idea de que “la creatividad aporta elementos contundentes y decisivos” en la acción política, presentada por la historiadora, *artivista* y *performancera* feminista chilena Julia Antivilo (2015: 184), a partir de la reflexión que en este sentido realiza la artista y *activista* feminista mexicana Jesusa Rodríguez; quien propone que un acto de creatividad no solo puede ser la diferencia en un movimiento de resistencia, sino que además puede ser el momento de inflexión para que las cosas cambien; dando un paso en el acto sobre lo que es legal y lo que es legítimo. Es justo en ese momento y lugar donde el papel del arte es crucial, juntando audacia y creatividad.

Por su parte, en la reflexión que Chantal Mouffe hace del *activismo* artístico en el espacio agonista, va a hacer uso del término *prácticas artivistas* para afirmar la importancia de que las formas artísticas se pongan “al servicio del *activismo* político”. Para la autora este hecho representa una dimensión importante de la política radical, ya que estas *prácticas* pueden ser comprendidas como “acciones *contrahegemónicas* en relación a la apropiación capitalista de la estética y su objetivo de asegurar y expandir el proceso de valorización” (Mouffe, 2014: 105).

Sin desconocer la importancia política del *artivismo* como *práctica* *contrahegemónica*, considero que tanto ésta como la noción de *activismo* artístico, se suscriben en la línea habitual que piensa la relación entre arte y política como forma y contenido, respectivamente. Esto se refleja en la afirmación de Mouffe de “poner al servicio” el arte para el *activismo*. Se trata por el contrario, como propone Nelly Richard (2011: 39), de reconceptualizar el nexo entre arte y política, fuera de los caminos trazados por la subordinación ideológica a los repertorios de la política.

Sin dejar de lado estas consideraciones sobre la relación entre arte y *activismo*, considero que la idea de acción política artística feminista es más adecuada para los objetivos de esta investigación. En la medida en que las artes y las políticas feministas han transformado y

transforman tanto el mundo del arte como el de la política con sus ideas canónicas. Cuando se enlazan el arte y la política desde una perspectiva feminista se construye otra relación y se hace otro camino, con el cual se supera la subordinación de las formas a los contenidos y su ejercicio meramente utilitario, porque el propio medio se convierte en el acción política. En ese devenir, han sido importantes los aprendizajes que resultan de la experimentación sobre cómo comunicar, mostrar, poner en discusión lo que pensamos y proponemos. Es allí donde tanto las artistas como las activistas van a tejer entre movimiento, activismo, teoría y práctica artística.

5.6.1 Acción política artística feminista

Silvia Gil (2011: 364) nos recuerda como desde los años noventa las prácticas artísticas van adquiriendo un rol importante en la política y para los feminismos, en un contexto en el que la esfera cultural adquiere mayor importancia. Dichas prácticas van a ser la manera como se problematiza la realidad, más allá del uso clásico del arte político como medio de propaganda. Asimismo, continúa planteando la autora, desde los años setenta las artistas feministas dan a sus obras connotaciones políticas al cuestionar la identidad, fomentar la crítica social y la subversión del género. Hablan desde otros lugares, con otros modos que recuperan la sensibilidad, otorgando otra importancia al cuerpo para dar cuenta de lo movibles que son las fronteras impuestas entre lo cultural y lo natural, lo personal y lo político, lo privado y lo público, lo objetivo y lo subjetivo, la ciencia y el arte, el deseo y el lenguaje.

Las artes feministas han incidido y confrontado no solo al arte como institución supuestamente universal y neutral, sino a la sociedad misma configurada desde un orden patriarcal al cuestionar los presupuestos de la cultura dominante. De allí su importancia para la acción política y el hecho que las propuestas de las artistas feministas reflejen la necesidad de un arte comprometido con la transformación social:

el arte se implica en las luchas feministas con una marcada acción activista y con una considerable carga política. [...] Frente al aislamiento creativo del artista, el arte feminista va a ser deliberadamente incisivo en el contexto social y público, caracterizado por un elemento de otredad, una necesidad de conexión más allá del producto y del proceso artístico. El arte feminista afirmará que el arte puede ser social y estéticamente efectivo (Sosa, 2010: 188).

Asimismo, las artes feministas van a mostrar la importancia de la postura de la o el artista que se piensa y actúa también como activista. Para quien se decide por esta opción política, según Nina Felshin ya no se trata:

simplemente de adoptar un conjunto de estrategias estéticas más inclusivas o democráticas, o de abordar los problemas sociales y políticos bajo la forma de una crítica de la representación dentro de los confines del mundo del arte. En su lugar, los [las] artistas activistas han creado una forma cultural que adapta y activa los elementos de cada una de estas prácticas estéticas críticas, unificándolos orgánicamente con elementos del activismo y de los movimientos sociales. No contentos con limitarse simplemente a realizar preguntas, se comprometen en un proceso activo de representación, intentando al menos “cambiar las reglas del juego”, dotar a individuos y comunidades, y finalmente estimular el cambio social (Felshin, 2001: 89-90).

Todo ello va a configurar lo que podemos denominar como activismo artístico feminista. Se trata de una apuesta por las expresiones artísticas como práctica política, que potencia las propuestas de modos de hacer que devienen de prácticas artísticas y políticas feministas. Procura superar las formas tradicionales de hacer política y de hacer arte para volverlas más pertinentes y contundentes, en la búsqueda de construir conocimientos, concientización, denuncia y acción. Así el arte deja de ser la forma y la política el contenido al relacionarse estrecha, horizontal y correspondiente. Esto nos lleva a repensar la manera como las acciones políticas artísticas pueden reinventar la acción política, cómo las prácticas artísticas, en general el arte y la cultura pueden ser caminos de transformaciones sociales.

De esta manera, se concretan otras políticas feministas que serán diversas, colectivas, artísticas, corporizadas, en respuesta a la necesidad de que los feminismos también construyan políticamente desde otros lenguajes, como los artísticos. Así, se apuesta por repertorios de acción política diferentes a los usados tradicionalmente, y se reconocen diversas prácticas y conocimientos feministas. Las artes serán también una forma de hacer política feminista, otros activismos que hacen posible tocar, pintar, cantar, gritar, performacear⁹⁷ los feminismos; construidos en una acción política que además será agradable, gozosa, divertida, festiva.

Para Julia Antivilo (2015: 180-181), basada en la investigación que realizó sobre artes feministas en Latinoamérica, además de su activismo como performancera feminista, la protesta creativa enlaza el arte activista con la historia de la acción política del movimiento feminista. La autora reconoce que en este camino no siempre han participado las artistas junto con el movimiento; sin embargo, las protestas feministas se han destacado por la creatividad para expresar sus

⁹⁷ “Performacear es la literalidad del verbo que significa devenir, que dice haciendo, piensa y hace desde una trascendencia de sus actos, que pueden tener algo terapéutico no sólo para quien realiza la acción, sino también para quien la presencia [...] La performance es intrínsecamente una acción política consciente. Así quedamos que el verbo; performacear, es ponerle el cuerpo a una posición política” (Antivilo, 2015:150, 180).

demandas. A pesar de este signo presente en el activismo feminista, no todas las activistas reconocen ser artistas en sus protestas creativas o acciones que, como expresa la autora, detentan una política estética. Ello no impide reconocer que, en el marco de la acción política feminista, en Latinoamérica han existido constantes muestras definidas desde el arte activista.

Por ello, estas propuestas pueden ser impulsadas por activistas que también hacen arte sin necesidad de contar con una formación profesional en el campo artístico. Se aprende en el propio quehacer de las apuestas colectivas, donde se accede a diferentes lenguajes artísticos para potenciarlos y posicionarlos en diferentes escenarios políticos. De esta manera, se enfrenta el desgaste de las formas de la política tradicional y se libera el arte de los espacios creados oficialmente para su difusión, haciendo de ésta una práctica al alcance de todas y todos.

5.6.1.1 Artes feministas: respuesta radical al canon⁹⁸

*Las artistas feministas han inscrito sobre sus cuerpos
la teatralidad performativa de sus discursos*

Julia Antivilo

Las artistas feministas han entrado tanto en relación como en contradicción con el canon del arte. La relación se establece en el trabajo que han realizado tanto artistas, como activistas, historiadoras y teóricas del arte feministas. Éste ha consistido en reconocer, hacer visibles, destacar a las mujeres artistas que la historia oficial y convencional del arte había desconocido, subvalorado o simplemente borrado como si no existiesen. Esta lucha nos permite contar hoy en día con una amplia lista de mujeres artistas, con sus obras y aportes al devenir de las diferentes expresiones artísticas; una estrategia táctica necesaria en su momento, al igual que en todos los escenarios políticos y los diferentes saberes.

Sin embargo, la crítica feminista al canon no se limita a completar la lista de “los grandes artistas” con nombres de mujeres, por el contrario, hay contradicciones en las diversas formas de

⁹⁸ Como ya hemos visto existen diversos tipos de conones contruidos y transformados en el devenir de la historia del arte occidental. A la palabra canon se le adscriben varios sentidos: regla, tradición, standard, modelo, verdad, imposición, orden, estrategia para preservar intereses. En el caso de la crítica feminista que he decidido abordar en este acápite se trata de una postura frente al repertorio del arte occidental que a lo largo de su historia oficial, convencional, se ha posicionado como canónico, donde han tenido preponderancia las artes plásticas. Como veremos “no es la historia sino la ideología la que es responsable de la ausencia de mujeres dentro de la mitología que nombramos “historia del arte” [que] ha tomado forma alrededor de la ideología del modelo liberal y burgués” (Pollock, 1994).

Para futuras investigaciones sería posible incluir otros abordajes como los de la musicología feminista (Green, 1997; McClary, 2002; Ramos, 2003; Raha, 2005; Zavala, 2009;) y los estudios culturales feministas (McRobbie, 1991, 1997, 1990, 1999, 2009; Bayton, 1998; Clawson, 1999; Carson Lewis y Shaw, 2004; McRobbie y Garber, 2005; Nicholas, 2007; Keala, 2010), por ejemplo.

abordar el tema del canon artístico desde las propuestas feministas. Estas confrontaciones tienen que ver con las formas de ver y leer las prácticas artísticas, las posibilidades no solo de rehacer sino de construir otra historia y teoría del arte. Además, está la crítica concreta que, a través de las propuestas artísticas, rompen directamente los límites y el confinamiento impuesto al arte por el canon, deshaciendo sus pilares.

En este sentido, el encuentro del feminismo con el canon puede ser analizado desde tres posturas. La primera, considera el canon como una estructura de exclusión, por lo que se propone rectificar la consciente omisión de las mujeres de todas las culturas en la historia del arte, en este sentido la historiadora portuguesa Filipa Lowndes Vicente (2012: 37) afirma que una perspectiva feminista de la historia del arte durante esta fase inicial tenía que debatirse con la ausencia de textos o de obras a partir de las cuales edificar su trabajo; antes del análisis del objeto de estudio había aún, simplemente, que encontrarlo. Más allá de la invisibilidad, del silencio, de la página en blanco, había que identificar las obras de las artistas y los discursos sobre las mismas, era necesario encontrar el arte para hacer la historia.

Este punto de partida revela el hecho que, a pesar de la indudable existencia de mujeres artistas con su diversidad de propuestas y lugares de enunciación, el canon artístico se aboga el derecho a seleccionarlas o no dentro de su historia. Para ello, impone como criterios los prejuicios de género (las mujeres no pueden hacer arte), el sexismo (es más valioso lo que hacen los hombres) y el androcentrismo (el único referente es “el hombre”).⁹⁹

El principal problema identificado en esta postura, siguiendo los planteamientos de la historiadora del arte feminista británica Griselda Pollock (2001: 143), es que a pesar de la inclusión de las mujeres la tradición impuesta por el canon se mantiene y solo se complementa con sus nombres. Las mujeres artistas son sumadas como suplementos, pero, a pesar de este supuesto avance, lo que acontece es que en el relato oficial, tradicional y canónico del arte las mujeres artistas terminan siendo una adición incomprensible. Esta postura demuestra como la historia del arte no se ocupa en realidad de lo que podría ser el arte y sus historias, sino del sujeto occidental masculino. Como afirma Pollock, “El Relato del Arte es un Relato ilustrado del Hombre” con todas

⁹⁹ En la historia del arte portuguesa existe un ejemplo de como juegan estos criterios en la relación entre Sarah Affonso y Alma Negreiros. La socióloga portuguesa Idalina Conde (1995, 2016) los analiza en su lectura biográfica de Sarah Alfonso como mujer artista y mujer del artista, relevando aspectos históricos, sociales, económicos y del ámbito artístico y cultural que influyeron en las desiciones que Sarah Alfonso tomó en relación con su obra y su vida como esposa y madre.

sus mayúsculas, sustentada en la necesidad de invocar una femineidad como el otro negado; lo que va a permitir la sinonimia hombre = artista, que nunca ha sido explicada.

Es así como, la exclusión de las mujeres artistas en la historia del arte no es una mera omisión, pues para poder sostener la idea canónica de la genialidad se necesita construir la imagen de un “maestro”, que no puede ser sino la de un hombre. Cuando se habla del artista es clara la referencia masculina, por ello, como consecuencia de dicha exclusión, cuando hablamos de artistas es necesario mencionar que son mujeres artistas. Asimismo, el canon selecciona el discurso que debemos estudiar, es decir, las historias de los que considera grandes artistas/hombres y sus obras, ya que “políticamente, el canon está “en lo masculino”, así como culturalmente es “de lo masculino”” (Pollock, 2001: 143).

La segunda postura que analiza Griselda Pollock, tiene que ver con las propuestas feministas que consideran el canon como una estructura de subordinación y dominio, que margina y relativiza a todas las mujeres de acuerdo al poder, la etnia, la raza, el género, la clase y la opción sexual. Además de la exclusión de las artistas, se denuncia una sistemática devaluación de cualquier objeto artístico relacionado con las mujeres. Desde esta postura, se han (re)valorado las prácticas artísticas realizadas por mujeres o, relacionadas con los roles de género considerados tradicionalmente como femeninos – como los textiles y la cerámica, entre otros –, que no cuentan con el reconocimiento artístico dentro del canon.

Al valorar de otra manera los trabajos realizados por las mujeres o relacionados con sus roles tradicionales dentro del sistema sexo/género, se evidencia como el canon ha valorado lo que considera como arte a partir de una jerarquía de recursos, materiales y medios, basados también en dicho sistema. Sobre ello se consolida la diferenciación que establece entre artes intelectuales y manuales, entre lo creativo y lo decorativo. Así, para que algo no sea valorado como arte basta con feminizarlo, no profesionalizarlo y reducirlo a la esfera doméstica.

Hay por tanto, una estrecha relación entre valor y género, despreciando las artes relacionadas con lo construido cultural, histórica y socialmente como femenino, es decir: lo que tiene uso doméstico o decorativo y que implica una destreza manual – sea o no elaborado por mujeres –; que no se valora como saber, ni se reconoce en su complejidad. Así, bajo la lógica patriarcal, éstas prácticas artísticas “aparecen como meras instancias de diferencia, y

paradójicamente confirman (más que desafiar) el estatus canónico – normativo – de otras prácticas realizadas por hombres” (Pollock, 2001: 144-145).

La principal crítica a esta postura radica, sostiene Pollock, en que seguimos atrapadas en un sistema binario que no se destruye solo dando un valor diferente a lo devaluado, puesto que desafiar las jerarquías no es suficiente. Las diferentes marcas identitarias de quienes producen arte siguen teniendo un papel determinante en la valoración de su trabajo, lo que no cambia simplemente con otro tipo de valoración o reconocimiento. En este sentido, se corre el riesgo de confirmar la noción patriarcal de que “la mujer es el otro”, así como atar sus propuestas al ámbito doméstico y a los roles que allí cumple. Esto repercute en que las propuestas artísticas realizadas por mujeres, presuntamente, solo puedan abordar aspectos relacionados con su condición y posición de género.

En cuanto a la tercera postura del feminismo frente al canon artístico, éste se comprende como estrategia discursiva en la producción y reproducción de la diferencia sexual y sus complejas configuraciones con el género y el poder. Griselda Pollock lo explica de la siguiente manera:

en el mismo gesto mientras confirmamos que la diferencia sexual estructura las posiciones sociales de las mujeres, las prácticas culturales y las representaciones estéticas, también sexualizamos, por tanto desuniversalizamos, a lo masculino, exigiendo que el canon sea reconocido como un discurso generizado [*gendered*] y generizador [*en-gendering*] (Pollock, 2001: 145-146).

Desde esta postura se busca identificar las estructuras que generan diferencias, sobre las que se instituye el canon, particularmente las maneras como mantiene la idea de “la mujer como el otro”. Es importante ir más allá de la necesidad de corregir la historia del arte o buscar la equidad para las artistas, ya que supone una reconfiguración radical de la historia y la teoría del arte; donde las mujeres tengan un lugar propio, que no es aparte o una mera suma, sino que debe estar en todos los discursos y las instituciones relacionadas con el arte. Así “el feminismo no será únicamente un acercamiento más a la caótica pluralización hacia la que una historia del arte amenazada se torna desesperadamente con la esperanza de mantener su hegemonía por incorporación táctica” (Pollock, 2001: 146).

En este sentido, continuando con las propuestas de Griselda Pollock (1994: 1-5), la deconstrucción radical del discurso hegemónico de la historia del arte implica reconocer que las estructuras del saber son sistemáticamente sexistas; como se ve en el discurso de la historia del arte, que celebra la masculinidad y ha hecho desaparecer a las mujeres del discurso dominante. Esto no es simplemente olvido o negligencia, sino un trabajo político sistemático con el cual se busca

afirmar la dominación masculina también en el arte y la cultura; que se revierte en la creación de una identidad entre creatividad, cultura, belleza, verdad y masculinidad. Por ello, no se trata de reinscribir a las mujeres en un modelo de historia, la del arte, escrita con el fin de afirmar la dominación masculina.

Justamente, para que el feminismo no sea algo más que se agrega a la historia del arte, dejando intacta su matriz patriarcal, se hace necesaria la construcción de otra historia y teoría del arte que permita ir más allá de los cánones. No se trata solo de rescatar una ausencia o nombrar y dar sonoridad a un silencio, sino de hacer visibles y cuestionar los límites del arte como institución y de las condiciones de la práctica artística; poderes que son determinantes y que no son debatidos si sólo se estudian escuelas, estilos o movimientos, como lo hace la historia del arte tradicional.

Con ello se ha llevado a la práctica la propuesta de construir otra historia del arte que supere el estudio formal de una determinada obra, para confirmar que cumpla con lo establecido por el canon. Por el contrario, se avanza en el análisis, en la lectura como práctica crítica, tanto de lo que se dice como de lo que no es expresado en las diferentes obras y propuestas en su diversidad de formatos, materiales, tiempos, escenarios, soportes, etc. Así, se deconstruye el “aura mística” que el poder de la historia canónica del arte le otorga a los objetos artísticos, para mostrarlos como producciones humanas que son situados y expresan determinadas posturas, por lo que puede ser incluso, si así se lo proponen, contrahegemónicos.

Esta es justamente la tarea que emprenden las historiadoras y teóricas del arte feministas, para las cuales han sido fundamentales los aportes de las artes y las artistas feministas, y los análisis que de allí se desprenden que, además de las referencias a la historia del arte occidental, incluyen las estrategias de las artistas feministas en cuando a otros modos de hacer arte para superar las jerarquías culturales construidas.

5.6.1.2 Rupturas y estrategias de las artes feministas

De sus inicios las artes feministas tuvieron que enfrentar directamente el canon artístico ya que, como hemos visto, al igual que en otros espacios de la vida social, éste se ha consolidado bajo premisas estrechamente patriarcales, androcéntricas y sexistas. La denuncia de dichas premisas que prevalecen en la ideología y las prácticas artísticas, es realizada por las artistas feministas

reivindicando otras formas no canónicas de hacer arte en contenido, forma e intención política. Para que esto fuera posible, el feminismo como movimiento político ha tenido una amplia repercusión sobre el arte hecho por mujeres posicionado como feminista; que podemos comprender como un arte usado “*pelas mulleres artistas como testemunho das ideas feministas*” (Lowndes, 2012: 44-45); propuesta que hoy en día se extiende a diversos sujetos que también se reivindican como artistas feministas.

Las artistas feministas reflexionan sobre su condición y posición de género, a partir de sus experiencias como mujeres diversas. Para hacer fisuras en el formalismo que establece el canon crean un tipo de arte subversivo que recupera, retoma los espacios negados a las mujeres y la potencia de la representación. La fuerza de las artes feministas es producto principalmente de la acción política y no tanto del mundo del arte, pues en éste los espacios para las mujeres eran reducidos, no autónomos o inexistentes.

La premisa de lo personal es político fue reinterpretada por la artistas feministas entorno a lo político del cuerpo, así buscaban hacer evidentes las relaciones de poder extendidas en todos los ámbitos, hasta los más íntimos. Para ello, las artistas feministas se propusieron como uno de sus objetivos cuestionar la representación de los cuerpos y las identidades marginadas haciendo visibles las estructuras patriarcales impuestas. De allí la importancia, para el arte feminista activista, de romper con la noción cultural del cuerpo como algo supuestamente natural donde se deposita la diferencia sexual; por lo que crearon nuevos lugares de resistencia, así como buscaron romper con los dualismos occidentales. Todo ello con el fin de transformar el discurso de la mirada estética, al hacer del arte una toma de conciencia política y social que parte de las experiencias personales como lugares pertinentes para el análisis político; afirmando así que el arte puede ser social y estéticamente efectivo (Lucy Lippard, *apud* Antivilo, 2015: 40).

Asimismo, la acción política feminista con sus diferentes estrategias, así como las teorías feministas, van a constituirse en fuentes importantes para el trabajo de las artistas feministas. De esta manera se estrecha la relación entre pensamiento feminista y creación artística para poner en escena los silencios, lo silenciado, lo invisibilizado, lo subvalorado, otorgándoles otros significados. Así, el considerado “mundo de la mujer” va a salir del hogar, de lo privado, y lo cotidiano se va a transformar en objeto estético público, como producto de la relación dialéctica entre el análisis político y las propuestas estéticas.

Esto implica que se critique tanto al sujeto de la representación como al objeto representado. Para redimensionar significativamente “lo femenino” por medio del arte, las artistas feministas excluidas, autoexcluidas o incluso incluidas dentro del mundo del arte, van a criticar las maneras como han sido representadas las mujeres, al ser subsumidas a la lógica patriarcal de la feminidad. Para ello van a reivindicar sus propios trabajos y la mirada sobre sí mismas, cuestionando el poder patriarcal subyacente en el arte. Julia Antivilo explica este proceso de la siguiente manera:

La producción de las visualidades feministas se propuso cambiar el cuerpo femenino al cuerpo de las mujeres, o sea, de objeto pasivo a agente comunicativo, significante y diverso, pero siempre político. Las artistas y teóricas feministas, en general, ponen en cuestión las representaciones de las mujeres que el pincel masculino hace, puesto que dichas representaciones hablan de prácticas culturales que producen significados y posiciones desde los cuales se discrimina, invisibiliza y se les estigmatiza. Además, esas representaciones son consumidas y perpetuadas hegemónicamente en la historia del arte (Antivilo, 2015: 41).

Es en este sentido que las propuestas de las artes feministas van a ser enfáticas en develar el poder que ha tenido el arte en el refuerzo de las representaciones patriarcales de los estereotipos de “lo femenino”. Éstos van a ser fácilmente identificables en las maneras como las mujeres han sido representadas a lo largo de la historia hegemónica del arte, sujetándolas a las imágenes de madre, puta, mujer fatal, sirvienta, loca, angelical, bruja, naturaleza, musa, diosa. Todo ello desde la mirada masculina, la moral burguesa, el deseo heterosexual y las relaciones de clase, género y etnia dominantes en cada época.

En la línea de estas propuestas, Ana María Villate nos habla de su interés en las artes feministas, resaltando su poder de tergiversación y transformación:

Del arte feminista me interesa la potencia de las propuestas que tergiversan imágenes que pueden ser de seducción, los estereotipos de mujeres que funcionan para los regímenes dictatoriales y la relación con las identidades nacionales. También los trabajos que toman una imagen altamente reconocida y la transforman convirtiéndola en otro tipo de experiencia estética en la que la noción del deseo no es la de la publicidad – donde la mujer-sujeto del deseo se vuelve objeto – sino algo más oscuro y complicado. Es la capacidad de tergiversación de estas producciones la que me ayuda a pensar mi propio trabajo, también muchas otras obras que no son feministas, pero tienen esa capacidad de alterar la lógica común (Ana María Villate, narrativa 1).

Para llevar a cabo esta confrontación, las artistas feministas van a disponer de lo que esta fuera o es marginal dentro del canon; con lo cual van a transformar formas, medios, estrategias discursivas, y lo que se puede o no considerar como objeto artístico. Asimismo, van a usar nuevos e inimaginables materiales, reivindicando que son igualmente válidos a los usados tradicionalmente; además de otros que van a ser restituidos y resignificados como los tejidos, los alimentos. De esta manera van a controvertir el estatus jerarquizante de las llamadas artes menores, el mal arte, el arte

degradado, en últimas lo que es o no arte. Medios ampliamente usados para ello en las artes feministas han sido la ironía, el sarcasmo y la parodia; Julia Antivilo describe estos recursos como:

herramientas críticas históricas, a las cuales las mujeres han recurrido para tomar la voz en las artes, como un estrategia argumentativa del discurso y acción política feminista [...] estas herramientas pueden ser consideradas como estrategias políticas estéticas también de acción. La ironía es una figura literaria y retórica que da a entender lo contrario de lo que se dice, es como un no decir diciendo. También es una situación que resulta incongruente y/o tiene una intención que va más allá de la palabra o acción. El sarcasmo, también como figura retórica, es una burla mordaz con la que se manifiesta un desagrado mediante la crítica indirecta pero evidente. Asimismo puede, al igual que la ironía, dar a entender lo contrario. La parodia es una sátira humorística que puede hacerse en carácter burlón o no sobre algún personaje o evento social, político o cultural. Las parodias son siempre recreaciones divertidas y críticas que pueden también presentarse a través de ironías y con sarcasmo (Antivilo, 2015: 169).

Asimismo, para repensar la relación entre objeto y sujeto impuesta por el canon del arte, las artistas feministas van a usar el cuerpo como signo; cuestionando la “identidad femenina” determinada por su cuerpo sexuado, básicamente por su capacidad reproductiva. Las propuestas artísticas feministas van a diluir estas relaciones impuestas como absolutas, en su pretensión de normar la subjetividad de las mujeres. Para la argentina Fabiana Barreda, artista, curadora y crítica de arte, esto significa que el acto artístico conlleva una sublevación del pensamiento, en la medida en que

expandir y cuestionar los sistemas de representación sobre el cuerpo y las identidades sexuales implican penetrar transversalmente los campos de conocimiento hasta transmutarlos completamente, esa es la posibilidad del acto artístico como pensamiento crítico [...] crear una nueva topología perceptiva para el cuerpo, desconstruyendo los sistemas euclidianos del pensamiento clásico, desarmando sus pares opositivos, unidireccionales y excluyentes [...] así se van derribado y desmantelando “a priori” académicos de formas de sensibilidad y construcción de lo real, logrando abrir fronteras inéditas para la noción de cuerpo y sujeto (Barreda, 2011: 327).

El cuerpo se constituye en un instrumento político y epistemológico central para los feminismos, debido a sus implicaciones identitarias, teóricas y políticas (Esteban, 2011: 47). Esto conlleva a que iniciativas y acciones feministas que se hacen desde el cuerpo, como las de las acciones artísticas, sean un lugar privilegiado para la resistencia. Tanto el movimiento como las artistas feministas desde sus inicios comprendieron que el cuerpo, al ser uno de los lugares donde se inscriben las relaciones de poder, puede ser al mismo tiempo fuente de subversiones.

Para Silvia Gil “esta recuperación del cuerpo y la sensibilidad implica una crítica al pensamiento racional y al sujeto moderno, entendido como identidad estable y homogénea. Irrumpen el deseo, lo carnal, lo irracional y lo incontrolable, lo abyecto o la locura” (2011: 264-265). El cuerpo en sí mismo se resignifica, dejando de ser lo opuesto a la razón o lo que nos

separa del mundo exterior; es por el contrario la sede de la experiencia donde, siguiendo a la autora, se “sedimentan inscripciones políticas y culturales de los lugares y los tiempos que habitamos”.

Si comprendemos el cuerpo como campo político, que puede ser tanto disciplinado como subvertido, implica que el cuerpo de las mujeres puede convertirse en un cuerpo sujeto. Desde esta perspectiva, las artes feministas que pintan, esculpen, fotografían o transforman ese cuerpo sujeto de las mujeres, pueden ser comprendidas como acciones políticas estéticas. Dichas acciones son parte de las diversas estrategias críticas que hacen de las artes feministas espacios políticos (Antivilo, 2015: 39-40).

Otro aspecto del canon que las artistas feministas van a contestar es la categoría “genio”, asociada directamente a la masculinidad. Para ello contraponen propuestas como los trabajos de colaboración entre diferentes artistas, consolidan grupos, colectivos de artistas y activistas que van a ser antijerárquicos. Trascendiendo así el trabajo individual con el que se relaciona al artista/hombre y su supuesta genialidad.

Como hemos visto, las artistas feministas realizan un vehemente y controvertido trabajo, en la medida en que develan las prácticas sociales que sostienen y legitiman el lugar de las mujeres en el arte y la mirada sobre su trabajo artístico. Pero no se queda solo allí, pues también van a ser agudas en la crítica a las condiciones históricas, sociales, políticas, económicas del arte y su canon; así como al campo de la cultura, sus prácticas legitimadas de acceso, producción, circulación y recepción, con todo lo que ello ha implicado para las mujeres.

En consecuencia, las propuestas de las artistas feministas reflejan la necesidad de un arte comprometido con la transformación social, en especial con la vida de las mujeres, cuyos cambios profundos tendrán repercusiones positivas para toda la sociedad. Al respecto se refiere Julia Antivilo cuando afirma que podemos reconocer las acciones de las artes feministas

como una práctica que aspira a superar esa mediación entre la producción visual y la transformación de las relaciones sociales, con el fin de que los dispositivos del arte feminista, que se han resuelto como tácticas de resistencia y subversión, se presenten como proposiciones de relaciones sociales. En rigor, hablaríamos de la búsqueda de lo operativo del arte, es decir, la eficacia del arte en el disenso (Antivilo, 2015: 168).

Las artes feministas no se constituyen entonces como lo contrario al arte “masculino”, sino a la noción hegemónica del arte que se posiciona como supuestamente neutral y universal. Resignifican el propio arte al cuestionar el dominio masculino en las instituciones artísticas, la rígida separación entre arte y vida, dándole otro estatus a la experiencia cotidiana. Si con el arte se

organiza de manera creativa la sensibilidad, como parte del proceso de conocimiento; es posible revalorizar el arte, que ya no solo estaría en el museo sino en la calle, así como sería una práctica al alcance de cualquiera (Gil, 2011: 265). Esto tiene una potencialidad política que se pretende acallar, cuando los discursos culturales oficiales desvalorizan y ocultan la creación de las artistas feministas.

En este sentido, las diferentes propuestas de activismo artístico feminista que emprenden las sujetas de esta investigación, son acciones importantes para enfrentar los prejuicios, estigmas e incomprendiones que aún existen sobre los feminismos. Cuando Pilar Restrepo sistematizó las propuestas del grupo La Máscara en 1995, afirmaba justamente el temor a reconocerse como feminista por la carga peyorativa que implicaba:

este teatro de mujeres en Colombia, que teme reconocerse feminista, porque el feminismo en sí, como movimiento emancipatorio de las mujeres, ha sido condenado desde sus albores y tergiversado por la misoginia masculina y femenina – con cultivadores de todas las épocas, jamás pasa de moda – constitutiva de la cultura patriarcal (Restrepo, 1998: 127-128).

Pilar reafirma esta postura cuando en una entrevista realizada en 1998 por Marlène Ramírez-Cancio para el *Hemispheric Institute* le preguntan sobre la recepción de las propuestas feministas de La Máscara:

Yo diría que los artistas son los más reticentes. Los mismos compañeros ejercen esa invisibilización del grupo. Se quejan, "¡Ay, otra vez con esas obras tan tristes! ¡Ay, otra vez hablando de esos problemas! ¡El teatro es diversión, es risa!". Me parece que el grupo es muy valiente en el sentido de que a pesar de esa mala fama que tenemos ("ésas son feministas"), seguimos adelante. Pero a las mujeres les encanta el trabajo de La Máscara, y a los jóvenes. Cuando nosotras fuimos al Magdalena Project en Cardiff, vimos cómo funciona un movimiento de mujeres y quedamos descreetadas, porque el trabajo aquí lo hemos hecho solas.¹⁰⁰

A pesar de ello, La Máscara insistente y valientemente ha continuado su trabajo para que se entienda que el feminismo también puede ser una postura política en el arte; contradiciendo en la práctica la idea de que el teatro debe ser algo ligero solo para divertir. Lucy Bolaños, en el mismo contexto de la entrevista realizada a Pilar Restrepo, afirma que el trabajo de La Máscara no ha sido lo suficientemente reconocido a pesar de todo lo que han logrado y aportado en la historia del teatro colombiano, simplemente por ser un grupo conformado por mujeres y por tener una postura feminista:

Para mí el feminismo es uno luchar por sus reivindicaciones de mujer. Lo que pasa aquí es que ese término está muy manipulado, la gente le tiene miedo. La gente lo ve como pecaminoso, lo liga al lesbianismo, a mujeres "locas", "marimachas"... Si hablar de la problemática nuestra es feminismo, pues somos feministas. Así de

¹⁰⁰ Entrevista a Pilar Restrepo, disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/559-mascara-int-pilar-restrepo-1998>

simple. Por el hecho de ser grupo de mujeres nos ven como peligrosas, lo que no sucede cuando se reúne un grupo de hombres. Hay un horror de machismo en este país. Lo ignoran a uno para los festivales, no se cree en el trabajo, no hay ningún reconocimiento de ninguna clase [...] Acá sin embargo siento que no se le da un valor a esto, al sacrificio que uno ha hecho en su vida para lograr esto. No se reconoce que este es uno de los grupos más antiguos de Colombia, veintiséis años, no se reconoce que éste el único grupo en Cali que lleva esta temática, que en tan poco tiempo armaron esta sala mientras que otros grupos llevan veinte años y justo ahorita están construyendo [...] Yo me he batallado esto, me he formado aquí, sin un cheque fijo todos los meses, y a la vez siendo madre y teniendo todas esas otras responsabilidades. Si yo fuera hombre, quizás se reconocería más el trabajo. Pero en el caso de La Máscara fueron los compañeros hombres los que se reventaron y se fueron primero del grupo, y fuimos justamente las mujeres las que seguimos en la lucha a pesar de que nos dijeran, ¿para qué van a seguir insistiendo?¹⁰¹

En las conversaciones que sostuvimos para esta investigación Lucy Bolaños y Pilar Restrepo también mencionaron las transformaciones que ha tenido el lugar del arte en nuestra sociedad; particularmente la manera como hoy en día se valora el trabajo que se hace en el teatro, a pesar de lo cual no desisten de su propuesta colectiva:

Hay un menosprecio por el teatro como si saliera de la nada, sin pensar, sin hacer, no se reconoce todo lo que implica la creación y ponerse en el escenario, las horas de dedicación, la gente que se involucra que no es solo la que está parada en el escenario. A pesar de todo eso seguimos haciendo teatro por la convicción política, porque sabemos que con lo que hacemos estamos moviendo conciencias políticamente, es nuestra oportunidad de hablar, de comunicar, de desnaturalizar (Lucy Bolaños). La mística por el trabajo teatral ha cambiado, ahora es muy importante el prestigio, el éxito, la televisión, la hoja de vida. Aunque sea difícil en las actuales circunstancias sí hay grupos que están intentando trabajar en colectivo para fortalecer una identidad, pero para nosotras ha sido muy difícil mantenerse así (Pilar Restrepo) (Narrativa 5).

Desde mi experiencia como activista feminista también ha sido significativo, en las búsquedas de activistas y artistas feministas que he realizado para esta investigación, el hecho de encontrar alrededor de 20 colectivas feministas solo en Bogotá; en su mayoría compuestas por mujeres jóvenes que se reivindican con fuerza como feministas diversas y se posicionan en los barrios, los movimientos estudiantiles, las organizaciones sociales y sus confluencias nacionales; observar incluso que después del trabajo de campo que realicé se han ido creando y consolidando otras colectivas feministas que también le están dando importancia al activismo feminista desde el arte.

Esta es una ganancia de las luchas feministas en el país, que contribuyen a superar el estigma impuesto a los feminismos y su desconocimiento como actor político. Desafíos que enfrentan los colectivos y las artistas sujetas de esta investigación ya que, a pesar de los avances, el trabajo por desestigmatizar los feminismos sigue siendo necesario; como reconocen Yete Trejos y Andrea Castro de La Tremenda Revoltosa:

¹⁰¹ Entrevista a Lucy Bolaños, disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/560-mascara-int-lucy-bolanos-1998>

A través del discurso y la práctica una se va dando cuenta que dejamos de temer el nombrarnos y posicionarnos como feministas, compañeras que se van acercando y se les hace un poco difícil “es que ser feminista es muy radical”; lo que más me duele es encontrar mujeres que ataquen tan fuerte al feminismo. Con la batucada sucede que hay quienes les gusta cuando tocamos pero no cuando gritamos, es triste porque dentro de nuestras luchas también están ellas. Dentro del feminismo me he encontrado con muchas otras tendencias, aún llamándonos feministas encontramos diferencias, también nos señalan, nos encasillan otras compañeras feministas, esta estigmatización que queremos deconstruir y demoler aparece con otras compañeras. Son complejas esas discusiones de quién es más feminista, con un ojo encima que todo lo juzga y una también lo hace; cosas interiorizadas que tenemos que ir reflexionando, no solo hacerlo consiente sino comprender porque pensamos de esa manera, todo eso como herencia de la estigmatización y el señalamiento que se ha hecho al feminismo (Entrevista a Yete Trejos 2015, Tremenda Revoltosa, Bogotá: 4 de agosto).

La apuesta por llegarle a la gente también para que además se desmitifique la idea de que las feministas son lesbianas, o son cortadoras de penes, o asesinas; se trata de bajar al tema de la criminalización del feminismo en la calle, intentar mostrar que es una apuesta por la emancipación no por el odio (Entrevista a Andrea Castro 2015, Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

Yete Trejos llama la atención sobre que la estigmatización se da incluso dentro del propio movimiento feminista, en lo que podría ser una especie de “feministómetro” con el cual se juzgan las diferentes políticas feministas. Una alternativa es el reconocimiento de la diversidad de feminismos que, aunque sean posiciones que no necesariamente se comparten, es posible construir apuestas propias desde diversos intereses, sin la necesidad ni de un deber ser como feminista ni de una sola forma de hacer política feminista. Asimismo, es importante reconocer que las diferentes luchas feministas han logrado un cambio en nuestra cultura política que se refleja en la posibilidad de posicionarse como feminista y manifestarnos públicamente como feministas, más allá del discurso del “ser mujer” o trabajar “con perspectiva de género”; porque era tal la satanización y estigmatización que decir feminista cerraba espacios, como mencionan las actrices de La Máscara.

En este sentido, ha sido fundamental posicionar los feminismos en el espacio público, además de la articulación con otros movimientos sociales, como ya hemos visto. Se trata de potenciar los espacios que tienen los colectivos para convertirlos en escenarios de participación política, con el fin de enfrentar las inexistencias y los obstáculos impuestos históricamente a la participación política de las mujeres y a la acción política feminista. La propuesta en este sentido es hacer del arte la manera de hacer política feminista, como otra forma de posicionarse en lo público y de acción colectiva; constituyendo una alternativa también a las formas tradicionales de la política feminista en el país.

5.7 El lugar de las artes feministas en cada apuesta

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

Lucy R. Lippard

Reconocerse como artista feminista, en la experiencia de Ana María Villate, tuvo que ver inicialmente con la lectura que otras y otros hacían de sus obras. Ello implicó cuestionar la necesidad o no de nombrarse como artista feminista, por las implicaciones que trae consigo dicho posicionamiento; como lo expresa en su narrativa trayendo a colación el trabajo del Colectivo Zunga:

Siento que hay muchas mujeres en el mundo que son feministas pero que no lo saben. Creo que algo así nos pasó con el Colectivo Zunga, la gente hacía una lectura feminista de nuestro trabajo aunque al principio no nos nombrábamos como tal, lo hicimos luego de ser entrevistadas para una investigación sobre arte feminista en Latinoamérica¹⁰². Inicialmente cada una respondió por separado si se reconocía o no como feminista, yo sí me asumí como feminista, porque en colectivo no nos considerábamos ni nos nombrábamos como tal aunque pensábamos todo el tiempo el problema de la corporalidad, pero esa entrevista nos hizo tomar una posición colectiva en serio y asumimos feministas. Eso lo permite poder confrontar tu trabajo con las lecturas que se hacen de él para poder repensarlo y llegar a posicionarse. Hay performances que hicimos como de manera intuitiva, hoy los vemos como claramente feministas pero en su momento no lo pensamos así, porque reconocerse o no como feminista tiene que ver con que siempre decir que se es feminista genera polémica y no todo el mundo está dispuesto a esto, además que es más difícil en colectivo porque no todas tenemos necesariamente la misma posición. Yo sí desde que había estudiado me sentía responsable de autonombrarme así, pero también responsable de respetar a todo el que no se quiere autonombrar de la misma manera, así sea feminista y no lo sepa (Ana María Villate, narrativa 1).

Para Diana Molina, su camino como artista feminista también fue de cierta manera paulatino; a pesar de conocer el trabajo de algunas artistas feministas no fue algo que la interpeló de inmediato pues, como lo manifiesta en su narrativa, en su vida no sentía tener dificultades por ser reconocida como mujer:

Aunque conocí el arte feminista cuando era estudiante en ese momento yo no me reconocía como una mujer feminista, este arte me parecía sorprendente, admirable, osado, arriesgado, alcanzaba a entender su dimensión política pero no sentía que me tocaba personalmente en ese momento. Tal vez porque yo he sido siempre un poco andrógina, para las mujeres resulto un poco masculina y en muchas cosas me sentía de igual a igual con los chicos - aunque hiciéramos actividades que eran muy marcadas por el género - porque no tenía ningún problema con eso, pero también mi lado femenino era definido con mucha fuerza; por eso para mí no era un dilema ser mujer o ser hombre y mis inclinaciones sexuales tampoco lo eran, no tenía necesidad de escoger una cosa y dejar otra, eso vino después (Diana Molina, narrativa 2).

Asimismo, es importante mencionar, además de la referencia a teóricas/os, las artistas feministas que han sido un referente para la acción política artística de las sujetas de esta

¹⁰² Ana María se refiere a la investigación de Julia Antivilo sobre arte feminista en Latinoamérica, citada en esta investigación.

investigación; así como otras propuestas que, aunque no necesariamente se circunscriben como feministas, también han sido importantes para los aprendizajes en los modos de hacer. Al respecto las activistas de Féminas Festivas comentan:

Hay diferentes propuestas que han sido importantes para nuestro trabajo, no sabemos si todas se inscriben o se autoreconocen dentro del arte feminista pero nos han interesado. Como el caso de Giuseppe Campuzano [Perú] que para nosotras es feminista en los problemas que aborda con lo del museo y lo colonial, cómo reconocía el género, el sexo, la sexualidad humana como construcción social evidenciando a las personas que no se les permite ser, es un ejercicio relindo pero es más arte académico (Lina Gaitán), institucionalizado (María Catalina Gómez); además La hija de perra [Chile], Alaska [México], Fangoria [Estado Español], Itziar Ziga [País Vasco] (Angie La Furcia).

También nos interesó lo que proponen los de la CUDS [Coordinadora Universitaria por la Diversidad Sexual] en Chile haciendo crítica expresa al feminismo desde el feminismo, hombres gays que tenían una crítica desde la intersexualidad. En la Estación Muak hay referencias a Beatriz Preciado [Estado Español], Giuseppe Campuzano, Virgine Despentès [Francia], hay una alusión directa al concepto de prótesis de género: las ropas, los accesorios, bigotes, pelucas, parecían una prótesis para que se encarne el género. De Annie Sprinkle [Estados Unidos] son los dispositivos y también la idea de hacerlo teatralmente y pornográfico; por eso las fotos de los besos que te puedes dar con personas que puedes o no conocer, el asunto es que sea tabú para ti y que se haga la zona temporalmente autónoma del tabú. A mi se me hacia como posporno o lo que yo entendía de los ejercicios de Annie Sprinkle, que son una clase de acciones en las que hay una alteración de cosas en público con las herramientas del teatro, que te permite crear una especie de realidad alternativa en la que refieres cosas en relación a una situación que está ahí para ser actuada que no es real, no es lo que las personas están sintiendo sino que son inducidas a sentir (Lina Gaitán) (Narrativa 3).

Por su parte, Ana María Villate entró en contacto con las artes feministas cuando empezó a posicionar su trabajo artístico desde allí; así habla de su proceso y sus referentes:

Empecé a investigar sobre arte feminista después de considerarme como tal. Mi producción artística que es feminista surge cuando me pregunto directamente por los problemas de lo femenino y para eso busco qué se ha hecho antes de mis propuestas, pero eso fue cuando ya había empezado a producirlas... Cuando empecé a mirar arte feminista empecé a leer en clave feminista trabajos que ya conocía y otros que no conocía, como Pilar Albarracín [Sevilla], Patty Chang [San Francisco], el colectivo Malignas Influencias [Chile], Sara Lucas [Londres], Vanessa Beecroft [Génova] (Ana María Villate, narrativa 1).

Al igual que Ana María Villate, Diana Molina antes de posicionarse como artista feminista ya había realizado trabajos que eran susceptibles de una lectura feminista, aunque en ese momento no era su intención explícita. También menciona las primeras artistas feministas que (re)conoció:

En la universidad no hice una obra que pueda catalogar como feminista, hice trabajos relacionados con lo erótico y lo sexual pero sin una propuesta feminista porque no era en ese momento mi intención; abordé cosas relacionadas con el cuerpo pero nunca la maternidad, el aborto, la menstruación, eso lo hice después de graduarme. En mis primeros trabajos con el cuerpo me interesaban cosas más generales, más universales como el equilibrio, la postura física, la resistencia, otras cosas que no estaban cargadas por esa diferencia de género. Las primeras artistas feministas que conocí fueron Kiki Smith [Alemania], Judith Chicago [Estados Unidos], Rebeca Horn [Alemania], el trabajo de las Guerrilla Girls [Estados Unidos] que me pareció muy fuerte y pertinente, también el trabajo de la Colombiana María Teresa Hincapié del cual empecé a hacer una lectura feminista que no había comprendido antes (Diana Molina, narrativa 2).

De las artistas feministas mencionadas en estas narrativas llama la atención como los referentes principales siguen estando en Estados Unidos y Europa, excepto las propuestas

latinoamericanas reconocidas por las Féminas Festivas y por Ana María Villate. En la experiencia de Diana Molina es significativo que reconozca como “temas” feministas aspectos relacionados con la experiencia de los cuerpos sexuados en femenino: maternidad, aborto, menstruación, y que frente a los otros temas que menciona como motivo de sus obras no les asocie la posibilidad de ser abordados desde un postura feminista, por ser más “generales” y supuestamente no estar cargados con una diferencia de género. Sin embargo, diferentes artistas feministas han demostrado como, al igual que en la lucha política, todos los temas que conciernen a nuestras sociedades son susceptibles de una lectura feminista.

Otro aspecto relacionado con el lugar de las artes feministas es la apropiación que de ellas se puede hacer, de una manera instrumental perdiendo objetivos políticos. Las sujetas de esta investigación discutieron las implicaciones políticas de dicha apropiación, así como lo que significa el reconocimiento de las artes feministas en los circuitos institucionales del mundo del arte. Al respecto, las activistas de Féminas Festivas se preguntan sobre lo que hoy en día puede ser reconocido como arte feminista y sus usos políticos, se trata de entender que:

algo puede ser arte feminista cuando recoge un problema del feminismo o hay una persona o una obra que se autodenomina de entrada diciendo que esa es su búsqueda, y también uno lo puede ver aunque no sea un discurso abiertamente feminista (Lina Gaitán). Podemos pensar el uso del término arte feminista cuando te incluyen en un museo que es una institución patriarcal, por ahí puedes empezar a pensar sobre lo que está sucediendo de feminista en esa obra de arte, pero si hay una autodenominación toca respetar. Sucede que en relación al feminismo estamos emparentadas pero toca pensarse de qué forma, porque vale la pena decir que es arte pirobo¹⁰³, o feminismo liberal o institucionalizado, que también se basa en el arte para muchas cosas y lo hace muy bien, porque además se podrían decir cosas con respecto a lo patriarcal en esas prácticas (Ange La Furcia) (Narrativa 3).

Las activistas de Féminas Festivas hacen una diferenciación interesante entre la apropiación del arte feminista para la acción política o solo de algunas herramientas artísticas con el objetivo de comunicar; así como el cuestionamiento que puede suscitar una práctica que se dice de arte feminista, pero es patriarcal:

A veces vale la pena hacer los ejercicios de definición porque hay un arte disciplinar, hegemónico, pero también hay otras formas de hacer arte más marginales, y esa disputa de si las feministas nos apropiamos del arte como disciplina o nos apropiamos solo de ciertas herramientas para comunicar mensajes y qué pasa cuando el feminismo utiliza el arte como una acción y se vuelve pirobo o cuándo no. Por eso la importancia de hacer la definición con respecto a qué se entiende por arte, por feminismo, porque existe el don de la autodeterminación y la autodenominación, pero hay trabajos que ves como feministas y de pronto lo que está pasando no lo es, porque hay ejercicios de poder o de sobrevalorización de la mujer esencialista en ciertos discursos (Lina Gaitán).

¹⁰³ Expresión que se usa para denigrar.

El arte feminista frente a lo que nosotras hacemos tiene muchos matices, depende cómo se comunique, dónde se haga, con quiénes se haga, quiénes tienen la posibilidad de reaccionar frente a esas acciones, quiénes no, quiénes sí pueden decir, quiénes lo desconocen o tienen la posibilidad de discutir en el mismo nivel (Ange La Furcia) (Narrativa 3).

Ana María Villate también realiza una lectura crítica de lo que implica el reconocimiento hoy en día de las artes feministas y de los feminismos:

El hecho de que hoy en día se nombre a las artistas feministas con más facilidad no es porque ahora sea políticamente correcto sino porque es “cool”. Hace 10 años no era lo mismo ser feminista que hoy - hasta las actrices de Hollywood lo dicen -, esto permite que el feminismo sea algo de lo que se hable más y así puede entrar en la realidad de la gente, pero también puede ser problemático porque se llegan a despolitizar algunas posiciones, así como posibilita la discusión. Hablar de y hacer arte feminista ayuda a legitimar ciertos caminos y en ciertas instancias, por supuesto no en todas; tampoco está tan extendido como lo suponemos lo cual es bueno pero peligroso también, hay que estar atentos y no simplemente criticar esa vía. Es como lo que ha pasado con el multiculturalismo, se vuelve un problema netamente estético pero esto también tiene alcances importantes y vamos logrando de a poco reivindicaciones reales (Ana María Villate, narrativa 1).

Estas narrativas aluden a que también es posible que las artes feministas sean instrumentalizadas, al caer en lógicas institucionales y despolitizantes de las cuales no está exenta la acción política que se agencia desde las artes feministas. Para ejemplificar estas situaciones Lina Gaitán de Féminas Festivas se refiere a los usos del carnaval, las becas y los proyectos:

Podemos pensar en el carnaval como un concepto que es propio del feminismo, que se empieza a rescatar como una metodología privilegia del feminismo, como posibilidad de denuncia; también para hablar de cómo se instrumentaliza lo carnavalesco porque te da la posibilidad de decir, de ser representado, de sus diferentes usos porque además es llamativo a la vista... Hay una forma del arte que es una disciplina, una élite y becas para creación pero esas no nos han interpelado, por allí no nos hemos movido; esto también es arte y ahí existe incluso activismo feminista con becas y proyectos concretos en territorios. Además sucede que hay que presentar credenciales para poder ser escuchados frente a una masa de gente que mueven para escuchar: mujeres que montan en un bus, las llevan a las graderías, les dan una camiseta y un vela y hacen con ellas un performance, eso es lo que se representa como feminista (Lina Gaitán, narrativa 3).

Estas reflexiones nos remiten al lugar que va adquiriendo el arte en la política feminista, donde podemos diferenciar entre la apropiación de algunas herramientas de determinadas expresiones artísticas, con el objetivo principal de comunicar haciendo uso de lo simbólico, que sería diferente a la apuesta por el arte como acción política feminista. De allí la importancia de saber qué entendemos por arte, por feminismo, por acción política y como ponemos en práctica sus posibles interrelaciones.

En este capítulo he abordado como se ha construido la idea del arte como noción históricamente situada, sobre la que se han consolidado diferentes cánones que aún tienen importancia cuando pensamos en lo que es el arte y sus representaciones. En relación a ello he planteado la necesidad de ampliar la mirada del arte, para lo cual he retomado algunas propuestas

de la sociología del arte que nos permiten repensar esta noción, teniendo en cuenta el arte con todas las mediaciones que contiene como espacio social donde intervienen diferentes fuerzas, para comprender cómo se produce lo que consideramos arte a partir de análisis explicativos y críticos con conceptos claves como campo del arte, mundos del arte y artificación.

Al respecto lo que las sujetas de esta investigación nos proponen desde sus experiencias como artistas y activistas feministas que hacen arte, es justamente una mirada amplia y crítica sobre lo que es el arte, sus lugares, relaciones, en última su función social; con lo cual han construido el sentido de sus prácticas para problematizar el funcionamiento político del arte, tratando de remover este campo/mundo desde diferentes ángulos, identificando los ámbitos de disputa posibles de ser subvertidos en el campo del arte.

Esto nos habla de la importancia de crear otro tipo de escenarios y espacios, modos de hacer y su renovación constante, en la búsqueda de propuestas artísticas que propicien la renovación de la política desde otros lugares y con otros lenguajes; que incluye un activismo político feminista dentro de la institución artística, que lleve a superar los límites difusos entre arte y política, entre estar adentro o estar fuera del mundo del arte.

Para ello es importante comprender la potencia política del arte, cómo y por qué puede llegar el arte a ser útil en y para acción política, abordando las prácticas artísticas en el sentido de cómo pueden adecuarse y articularse para convertirse en parte fundamental de la praxis política, invocando sus medios, fortaleciendo sus potencialidades. Se trata de comprender cómo se apropian y reinventan determinadas prácticas artísticas en su estrecha relación con la acción política, creando tanto nuevas formas de actuar político como propuestas artísticas; así podemos reafirmar lo que el arte aporta e impulsa en y para los proyectos políticos.

En este sentido, las expresiones artísticas no solo son un medio, sino la forma de hacer política, una política otra que se posiciona de manera crítica frente a diversos problemas sociales, creando formas de presentar y representar otras miradas para movilizar diferentes voces y puntos de vista; como lo podemos ver en cada una de las obras de teatro, performances, canciones, consignas, esculturas, fotografías, de las sujetas de esta investigación.

Así, el arte es reapropiado para diversos fines, también como forma de resistencia y respuesta, en ese caso para colectivas y personas que cuestionan los espacios institucionales de la política; que además amplían la idea de quién o quienes pueden hacer arte, con qué fines y al

servicio de qué y para quién, transformando la acción política donde van a ser fundamentales las prácticas artísticas. Ya que las sujetas de esta investigación conciben el arte como una herramienta potente para la acción política, no en términos instrumentales como forma o medio simplemente, sino como dinamizadora y activadora de cambios sociales, reconociendo la importancia de lo simbólico y resignificando el valor de lo sensible en la política.

En la búsqueda de otras formas de hacer política y de hacer arte desde el feminismo, se consolida la noción de acción política artística feminista, que refleja las maneras como las artes y las políticas feministas han transformado y transforman tanto el mundo del arte como el de la política en sus ideas canónicas; se trata de una apuesta por las expresiones artísticas como práctica política, que potencia los modos de hacer que devienen de prácticas artísticas y políticas feministas. Lo que demuestran estas experiencias es que cuando se enlazan el arte y la política desde una perspectiva feminista se construye otra relación y se hace otro camino, con el cual se supera la subordinación de las formas a los contenidos y su ejercicio meramente utilitario, porque el propio medio se convierte en el acción política. En ese devenir, han sido importantes los aprendizajes que resultan de la experimentación sobre cómo comunicar, mostrar, poner en discusión lo que pensamos y proponemos.

Igualmente, de esta manera se concretan otras políticas feministas que serán diversas, colectivas, artísticas, corporizadas, en respuesta a la necesidad de que los feminismos también construyan políticamente desde otros lenguajes y repertorios de acción política diferentes a los usados tradicionalmente, y que se reconozcan diversas prácticas y conocimientos feministas como los artísticos; así se construye otra acción política feminista que además es agradable, gozosa, divertida, festiva, donde los feminismos se tocan, pintan, cantan, gritan, performancean. Estas propuestas son impulsadas tanto por artistas como por activistas que también hacen arte sin necesidad de contar con una formación profesional, donde se aprende en el propio quehacer y se accede a diferentes lenguajes artísticos para potenciarlos y posicionarlos en diferentes escenarios políticos; de esta manera además se libera el arte de los espacios creados oficialmente para su difusión, haciendo de ésta una práctica al alcance de todas y todos.

Vimos también los aportes que en este sentido han realizado las artes feministas, principalmente las formas como han entrado tanto en relación como en discusión con el canon del

arte deshaciendo sus pilares, consolidando otras posturas y maneras de ver y leer las prácticas artísticas, definiendo que se hace necesario construir otra historia y teoría del arte.

Asimismo, resalté la importancia de potenciar los espacios que tienen los colectivos para convertirlos en escenarios de participación política, con el fin de enfrentar las inexistencias y los obstáculos impuestos históricamente a la participación política de las mujeres y a la acción política feminista. La propuesta en este sentido es hacer del arte la manera de hacer política feminista, como otra forma de posicionarse en lo público y de acción colectiva; constituyendo una alternativa también a las formas tradicionales de la política feminista en el país.

En todo ello vemos como el arte va adquiriendo un lugar significativo en las políticas feministas, frente a lo cual considero importante diferenciar la apropiación de algunas herramientas de determinadas expresiones artísticas, de la apuesta por el arte como acción política feminista, donde, tanto las artistas como las activistas, van a tejer entre movimiento, activismo, teoría y práctica artística.

CAPÍTULO 6. CÓMO SE HACE ACTIVISMO FEMINISTA DESDE EL ARTE

El feminismo se hace cuerpo, papel, blog, performance, acción, noche, palabra, calle, grafiti y creación de gramáticas que proponen un orden simbólico a partir de la libertad y no de la sumisión.

Natalia Castro Gómez, Féminas Festivas

En este capítulo me referiré a la acción política artística feminista específica de cada una las artistas, grupos artísticos y colectivas de activistas, sujetas de esta investigación. Asimismo, haré referencia a los lenguajes artísticos, el aprender haciendo y los espacios, identificados como aspectos que dialogan en relación a su importancia para la propuesta de hacer del arte una práctica política feminista.

6.1 La Máscara

Los únicos espacios que están llenos o que tienen cupo completo o sobrecupo son las cárceles y los manicomios, nosotras deseáramos que fuera el teatro

Uno de los aspectos que identifica la apuesta artística y activista de La Máscara son sus formas de trabajo como grupo de teatro. Desde sus inicios esta formas de hacer colectivas ha funcionado como escuela de formación artística que se ha consolidado en el camino, como afirma Lucy Bolaños: “Como grupo nos hemos fortalecido artísticamente, las actrices han crecido y madurado, y eso también las incita a seguir su transformación, abrir las alas, y volar [...] El grupo es una escuela viva” (Lucy Bolaños *apud* Restrepo, 1998: 155).

La Máscara no solo es un grupo particular por su propuesta de dramaturgia feminista, también lo es por las formas diferentes de hacer teatro, por sus prácticas de trabajo colectivo y las maneras de concebir la creación artística. En sus más de 40 años de trabajo lo que más valoran son los procesos que han agenciado. Aunque para un grupo de teatro quizá lo más importante sea poseer un amplio repertorio, para las actrices de La Máscara no solo se trata de tener muchas obras sino de los aprendizajes en ese camino; teniendo en cuenta los cambios en las condiciones del trabajo artístico, el significado de éste en la vida de cada una, y las diferentes formas que va adquiriendo el trabajo en grupo, como lo vemos en su narrativa:

En todo este camino andado considero que lo importante es el proceso, a veces no tanto el resultado porque no podemos considerar fracasos el que una obra se acabe y no se vuelva a presentar. Por ejemplo, las obras que montábamos antes las podíamos remontar, si se iba una actriz otra la remplazaba, ahora es diferente porque no tenemos las condiciones que teníamos antes; podemos montar una obra y presentarla solo cuatro veces, lo que también es válido, y continuamos trabajando en otras porque las obras tienen su vida, así seguimos porque es importante tener un repertorio a pesar de que son demasiadas las pérdidas. Todo esto tiene que ver con que hoy la vida va a un ritmo más acelerado y la gente tiene otra valoración de su tiempo, de su vida personal; antes la vida era el grupo, lo compartíamos todo, pero tampoco se trata de sostener a toda costa una estructura que se desmorona, porque la vida fluye y eso es lo que hay que aprender (Pilar Restrepo). El concepto de grupo ha cambiado en Colombia, también porque estamos en la inmediatez, no hay tiempo de profundizar, escudriñar, investigar. Nosotras con *Antígona* nos tomamos mucho tiempo, discutimos, estuvimos en desacuerdo, tuvimos acuerdos, volteamos varias veces la hoja y seguimos haciéndolo cuestionando lo que tenemos para saber qué funciona y qué no buscando que quede claro lo que queremos decir; eso es muy diferente con la dinámica actual de la inmediatez, del proyecto, pero hay que aceptar eso también, igual cuando nos damos el tiempo para crear es maravilloso (Susana Uribe) (Narrativa 5).

A pesar de las condiciones económicas, políticas y emocionales que determinan hoy en día su proceso creativo, La Máscara insiste, cuando esto es posible, en seguir trabajando con el método de creación colectiva. Este método de trabajo, surge de las propuestas del Nuevo Teatro en Colombia¹⁰⁴, creado como método de montaje y de formación actoral alternativo al preponderante teatro de autor legitimado por el canon artístico teatral.

En una consiente ruptura con los tradicionales métodos de trabajo, la creación colectiva apuesta por otras maneras de quehacer teatral. Producto de experimentaciones directas en el escenario, de relaciones diversas y directas con el público y con la forma de crear que superan la relación unívoca con el texto y su supuesta autonomía, para también relacionarse con la imagen, la luz, el espacio escénico, la escenografía, el maquillaje, la música, el vestuario, que en conjunto fortalecen una alternativa de lenguaje teatral tradicional. De esta manera el grupo, y no solo la autora o directora, se involucra directamente con la creación de la obra, asimismo, teoriza sobre la práctica artística y el trabajo adquiere un carácter experimental proponiendo nuevas formas, estilos e imágenes acordes al contexto.

Por todas estas posibilidades creativas y políticas, el método de creación colectiva ha sido reconocido como uno de los más importantes

con respecto al alcance y a la permanencia de las actividades teatrales de mujeres en los países andinos. Las experiencias de años, las exigencias y discusiones en estos procesos de trabajo contribuyen decididamente a que las mujeres sean más respetadas como personalidades creativas en el teatro actual. Por su parte han ganado confianza en sus capacidades creativas (Meier, 1999:185).

¹⁰⁴ En Colombia surge en los años 70 el movimiento cultural denominado Nuevo Teatro, en sus orígenes estuvo dirigido principalmente a la clase obrera y a los sectores marginales de las ciudades. Era un teatro comprometido con los intereses de estas poblaciones y sectores, creando maneras de reflejar sus gustos, necesidades y problemas. Además de la difusión del movimiento y la consolidación de nuevos públicos, este teatro apostaba también por el reconocimiento y reivindicación de la cultura popular, proponía repensar el país, las costumbres, las tradiciones, la historia y la cultura propias.

Las actrices de La Máscara se refieren de la siguiente manera a la importancia de la creación colectiva para el grupo:

No solo es importante el hecho de ser grupo, sino cómo funciona y cómo se hace la creación. En nuestro caso trabajamos con creación colectiva, una metodología que empezó a usarse en el Nuevo Teatro que tuvo su apogeo y fue dejado de lado por otros grupos para volver a los montajes tradicionales que son más rápidos; económicamente la creación colectiva no es viable porque te puedes demorar un año, dos o tres haciendo una obra, por ejemplo, para montar Antígona nos demoramos dos años (Pilar Restrepo). La creación colectiva necesita tiempo porque es una investigación, no es algo que simplemente sale, es un proceso de crear y recrear, de montaje donde la mente esta todo el tiempo allí en función de la puesta en escena, de lo que está pasando, de hoy a mañana puede cambiar, día y noche se está en ello; pero cuando somos financiadas con los proyectos toca inventárselas para poder seguir montando con el escaso recurso (Lucy Bolaños). Ahora el tiempo es muy rápido y se montan obras ya escritas, solo se decide cual, y hay grupos donde el director y el dramaturgo es el mismo, entonces montan muy buenas obras en su estilo rápido y efectivo; por el contrario, nosotras trabajamos con creación colectiva el texto y la puesta en escena y el o la directora es invitada. No conocemos otra forma mejor de ser actrices que la creación colectiva, porque aprendimos en esa escuela y es muy difícil luego simplemente obedecer en un montaje a todas las marcaciones del director, aunque también tuvimos esas experiencias y fueron muy importantes, sobre todo para aprender a actuar porque veníamos de una formación muy empírica. La creación colectiva es la creatividad del actor en función del discurso de la obra, por eso la responsabilidad del actor no es solamente actuar, sino un trabajo de investigación que involucra no solo su personaje sino el contexto, las obras; es una formación integral porque cuando trabajamos así no se trata de una preocupación solo por el personaje sino sobre qué es la obra que vamos a montar, cómo la organizamos, qué le ponemos, cuál va a ser la escenografía, haciendo diversas propuestas que luego el director o la directora va seleccionando. Por eso es muy importante para nosotras la creación colectiva, esa es la diferencia en nuestro caso porque de nosotras solo Susana y Luz Marina vienen de la escuela de teatro pero ellas ya habían empezado en La Máscara, las demás hemos hecho teatro toda la vida así lo que hubiéramos estudiado fuera música, literatura, filosofía o enfermería (Pilar Restrepo). En La Máscara aprendí a actuar de una manera empírica, pero también con un trabajo colectivo aplicando el método de creación colectiva aprovechando el lujo de ensayar en el TEC¹⁰⁵, de tener directores que eran actores del TEC. Los trabajos de La Máscara podría decir que fueron de los primeros en Colombia con perspectiva de género (Luz Marina Gil) (Narrativa 5).

La Máscara hace lo posible por mantener la apuesta por el método de creación colectiva que, aunque implique más tiempo y esfuerzos diversos para el montaje de una obra, por sus resultados es el método de creación preferido. Para las actrices de La Máscara trabajar con creación colectiva es también una forma de resistir a las dinámicas actuales de competencia por recursos para la creación, que conlleva a adecuar incluso las formas de trabajo y las temáticas de las obras para cumplir con los resultados impuestos por las fuentes de financiamiento. Además, la creación colectiva ha sido muy significativa para el grupo porque fue el método de trabajo que hizo posible que cada montaje fuera su propia escuela de teatro, para formarse en su propio quehacer como actrices, directoras y dramaturgas.

Otro aspecto importante de la apuesta por un trabajo colectivo es la inexistencia de una jerarquía donde la directora y la dramaturga tengan un rol determinante, como sucede en los grupos de teatro más tradicionales. En La Máscara sus integrantes han asumido en los diferentes montajes

¹⁰⁵ El Teatro Experimental de Cali es uno de los grupos pioneros en el método de creación colectiva de la mano de su director Enrique Buenaventura.

esos roles, sin desconocer que la experiencia las ha llevado a una cierta profesionalización en cada uno: Pilar Restrepo en la dramaturgia, Lucy Bolaños en la dirección y Susana Uribe en la actuación y el trabajo con el cuerpo. La creación colectiva ha sido fundamental para la formación en estos diferentes roles siendo todas mujeres, así como el trabajo con directoras/es invitadas/os, a ello se refiere Lucy Bolaños:

Ha sido muy difícil mantenerse como grupo de teatro de mujeres, porque siempre hemos estado acostumbradas a que sean los hombres los que tengan las ideas, organicen, manden, lleven la iniciativa. Y este personaje director en el grupo no ha existido, lo cual requiere que cada una de nosotras tenga que asumir la responsabilidad de un frente de trabajo, la proyección, la creación artística, la programación de la sala; es una organización necesaria para seguir adelante y la exigencia es muy grande. El trabajo es mucho y el reconocimiento económico mínimo, lo que provoca también el cansancio y las deserciones de las actrices (Lucy Bolaños *apud* Restrepo, 1998:155).

Del trabajo colectivo de La Máscara también resulta la producción de dramaturgia propia, comprendida de manera amplia no solo como texto, en el sentido de que:

No se refiere únicamente al texto escrito, que ha sido privilegiado sobre otros lenguajes, hasta el límite de llevar a considerar el teatro como un género literario [...] En un sentido más contemporáneo, la dramaturgia va más allá de un simple cuadro de estudio de un texto dramático. Ahora influyen en ella no solo el texto sino también la realización escénica. La dramaturgia se pregunta por cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico y, hoy por hoy, se le considera un ensamble global y estructurado de principios estéticos e ideológicos homogéneos (Pavis 1987, *apud* Restrepo, 2006: 13).

Comprendida de esta manera, la dramaturgia que ha creado La Máscara responde a las dificultades que enfrentaron cuando decidieron hacer de los temas relacionados principalmente con las mujeres su propuesta creativa y política; puesto que no existían en ese momento obras de teatro ya escritas sobre ellos o las formas como eran abordados estos asuntos y problemas no coincidían con la posición feminista del grupo. Por ello, surge la necesidad de experimentar no solo desde el lenguaje teatral sino también desde otros lenguajes artísticos, como explica Lucy Bolaños al hacer referencia a las primeras obras del grupo:

María Farrar, María M., no son textos dramáticos, pero empiezan a hacerse dramaturgia, quizás el hecho de que no existiera una escritura dramática femenina sobre los temas que nosotras queríamos montar, nos hace tomar este camino, no siendo el camino más fácil ni el único. Nos hemos fortalecido en esta experimentación, nos ha permitido seguir adelante, si no hay un texto dramático acerca de lo que nos interesa mostrar lo inventamos, a partir de la poesía, la narrativa y de las mismas improvisaciones (Lucy Bolaños *apud* Restrepo 1998:153-154).

La dramaturgia propia lleva a que el grupo no se circunscriba exclusivamente a los cánones que también imperan en el teatro; un aporte de La Máscara que ha sido subvalorado. En el arte dramático también se ha construido un canon, con el cual las voces y experiencias de las mujeres han sido asaltadas, silenciadas, robadas, desconocidas, subvaloradas, por eso para La Máscara es

importante comprender por qué y cómo se ha creado un canon artístico que en el teatro también es misógino, machista y androcéntrico. La dramaturgia del grupo enfrenta este canon, lo que es molesto para quienes tienen una idea del teatro tradicional; además, de esta manera aportan nuevos textos para el teatro con los que difunden la escritura feminista. Para ello, trabajan por dar a conocer quiénes fueron esas mujeres que la historia nos robó en el teatro también, que responde además a la necesidad de seguir haciendo escuela, en la importancia de que otras se formen para dar continuidad y renovar las propuestas, porque sigue siendo necesario consolidar una dramaturgia feminista en el país.

La Máscara ha ido más allá de las tradiciones que supuestamente en el teatro se deben respetar per se, justamente para construir algo propio, para poner una perspectiva, una mirada otra, para contextualizar. Esta rebeldía artística es notable en su último montaje de creación colectiva “El grito de Antígona Vs. La Nuda Vida” de la que nos habla Pilar Restrepo:

La obra Antígona Vs. La Nuda Vida es nuestra Antígona colombiana, para hacerla leímos muchas de las versiones que hay sobre esa pieza, en casi todos los países hay una Antígona y la decisión fue no montar ninguna, ni siquiera la de Sófocles porque teníamos que hacer la nuestra, la Antígona que resiste y no se suicida: “no me moriré hasta que no me den la razón de esta sangre” esa es la razón de nuestra obra... Algunos espectadores muy tradicionales nos reprochan la obra porque rompemos con el texto clásico, nos han criticado duramente los especialistas porque no respetamos el canon, otros no dicen simplemente nada, la obra los deja sin palabras porque la dramaturgia que construimos es la nuestra (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Como parte del trabajo de campo para esta investigación tuve la oportunidad de acompañar las dos funciones que La Máscara realizó de “El grito de Antígona Vs. La Nuda Vida” en la ciudad de Bogotá, en el marco del XXIV Festival de Mujeres en Escena por la Paz en el mes de agosto de 2015. Fueron dos presentaciones en el Teatro la Candelaria que acompañé desde el montaje hasta el momento final del foro. Para mí esta propuesta de La Máscara es conmovedora y fuerte por la temática y las formas como la ponen en escena, como afirman en la presentación: “interroga de manera poética el presente violento de nuestro país”, fusionando “voces del pasado, del presente, voces dialógicas, interrogativas y narrativas que a partir de códigos y signos, proponen al público una reflexión sobre la historia y la necesidad de la memoria colectiva para que no se repita el horror”.¹⁰⁶

Para ello, es clave el uso que hacen de las imágenes que son contundentes sobre la realidad colombiana en relación a la guerra y su impacto en la vida de las mujeres, con las cuales recurren a situaciones que son identificables en la memoria colectiva que podemos tener sobre la guerra en

nuestro país. En esta obra también es claro el posicionamiento político del grupo, mostrando como no hay neutralidad posible en este conflicto por lo que hay que hablar de los responsables. Proponen formas de resistir como la de esta Antígona Colombiana que crean, quien no se suicida como en el texto original, porque no podemos dejarnos morir, es necesario responder.



Pilar Restrepo, Gabriel Uribe (Director invitado) y Luz Marina Gil en “El grito de Antígona Vs. la nuda vida”
Agosto 13 de 2015
Foto: Ana María Castro Sánchez

Es interesante también como en la obra el grupo se pregunta por el lugar del arte frente a un contexto tan duro como la guerra, por lo que el arte puede hacer en realidades como la nuestra: ¿revictimiza o es una forma de construir memoria?; o simplemente poner en escena lo que sabemos que es nuestra realidad, pero no cuestionamos ni respondemos a ella, Susana Uribe se refiere a esta propuesta así:

Esa pregunta por el lugar del arte en nuestro contexto la pusimos en Antígona cuando el director le pregunta directamente a la actriz en la escena si será bueno hablar desde el arte en esa forma tan cruda o si será revictimizarla, si la actriz revictimiza a la víctima al ponerla de esa manera en escena o por el contrario está aportando algo. Nos lo preguntamos en la misma escena y esa frase queda en la gente como una ventana

abierta, en el foro lo mencionan y se preguntan qué pasa, porque también están preocupados, porque sabemos que hay mucha manipulación (Susana Uribe, narrativa 5).

Asimismo, para La Máscara es importante el momento del foro, el encuentro que al finalizar la función rompe la cuarta pared para encontrarse y conversar con el público:

También hacemos el foro al final de la función porque queremos saber cómo es percibida la obra en este país y por los diferentes públicos. Pocas han sido las críticas negativas, igual las críticas no nos destruyen porque la obra ha tenido una recepción muy grata por parte de hombres y mujeres a pesar de su dureza. Cuando es vista por mujeres y hablan en el foro no pueden dejar de sollozar, se conmueven mucho porque la obra nos enfrenta con la crueldad de la muerte y la guerra de nuestro país. Esto hecho en el teatro genera unas emociones fuertes pasando de la risa al llanto, nos revuelca, con todas las diversas lecturas que posibilita el arte (Pilar Restrepo, narrativa 5).

En las dos funciones presentadas en este festival se realizaron foros al finalizar cada presentación. En el primero de ellos oímos a víctimas directas e indirectas de la guerra, sus palabras además de expresar lo conmovidas que estaban al ver reflejadas en la obra sus propias experiencias, fueron de agradecimiento por el coraje del grupo al crear una obra de teatro que hablara de nuestra realidad. Reconociendo en esta obra un aporte desde el arte a los cambios que son necesarios para la superación de esta guerra. En el foro de la segunda función, a diferencia del anterior que propició esa especie de efecto espejo, las intervenciones se dirigieron más hacia el agradecimiento por un arte comprometido que nos hable del país con esa claridad y propuesta estética propia del grupo, que a pesar de parecer local remite a la historia de un continente agobiado por la violencia. También las intervenciones agradecían la apuesta por un teatro político que hable del país con ese compromiso.

Aunque el foro no es algo que se pueda realizar en todas las funciones, debido a la diferencia de tiempos, escenarios y contextos de cada presentación, La Máscara hace lo posible por propiciar estos momentos de diálogo, que para el grupo son fundamentales como recurso para confrontar y retroalimentar sus propuestas. La relación con el público también es un aspecto relevante de la acción política artística que agencia La Máscara, dando importancia a la escucha sobre la forma como es recibido su trabajo y lo que éste genera; algo que no es usual en los grupos de teatro profesionales y con un amplio recorrido como La Máscara.

Asimismo, esta obra en particular demuestra como las artes feministas no se circunscriben exclusivamente a los temas relacionados tradicionalmente con la construcción cultural de “lo femenino” y sus experiencias biológicas. Aunque por ser pioneras las primeras obras de La Máscara se situaban en estas temáticas, que hasta ese momento no habían sido puestas en escena en el país,

creando montajes en torno a temas que no eran abordados por los grupos al reconocer su importancia política: aborto, prostitución, sexualidad, maternidad, violencias contra las mujeres. Pero no solo, pues también han trabajado cómo el exilio, el desplazamiento, las desapariciones forzadas han afectado la vida de las mujeres en Colombia. Sin embargo, en la propuesta de dramaturgia de La Máscara no se problematizan todos los sistemas de opresión y sus interrelaciones, aunque no representan una sola idea sobre “la mujer”, de hecho critican los estereotipos femeninos, no es tan fuerte la apuesta por cuestionar el racismo, la heteresexualidad normativa, o el clasismo, como si lo hacen con el sexismo y el militarismo.

No obstante, como en el caso de la obra el Grito de Antígona es posible, desde un compromiso feminista explícito, (re)presentar, cuestionar, proponer alternativas frente a lo que viven las mujeres en contextos de guerra, rompiendo con el canon al escenificar estas otras miradas. Para las actrices de La Máscara esta obra es una forma de presentar su posición y contribuir a un cambio:

En El Grito de Antígona Vs La Nuda Vida mostramos la resistencia de las mujeres, cómo en este tiempo las mujeres llevan la guerra a costas, la sufren, la padecen, entierran sus hombres, buscan sus muertos. Esta es una forma de hacer claridad al mundo de afuera, al público, sobre cuál es el papel de la mujer en esta situación de caos y de barbarie, así intentamos situarnos en el escenario a partir de la obra (Pilar Restrepo). Es chocante cuando ves nuestra realidad en una obra o un performance, porque se siente muy lejos, solo la ves en los noticieros, pero cuando la tienes en frente y te das cuenta que es real, que es verdad, ahí se vuelve necesario el arte (Susana Uribe) (Narrativa 5).



Lucy Bolaños en “El grito de Antígona Vs. la nuda vida”
Agosto 13 de 2015
Foto: Paola Figueroa- Cancino

En una entrevista realizada a Pilar Restrepo en 2015 le preguntan sobre si la propuesta de teatro feminista puede influenciar en el proceso de paz que vive Colombia, en su respuesta vemos con claridad la posición del grupo en relación a que, aunque el teatro no propicie un cambio directo, es necesario que sea consciente y que el arte tenga un lugar importante en la construcción de la paz:

Para que el mundo entienda la bestialidad del crimen, de la guerra tanto en Colombia como en el mundo, hay que entender que hay otras propuestas, y que muchas de ellas las tenemos las mujeres, porque, a diferencia de las revoluciones masculinas, nosotras hemos hecho la resistencia sin derramar una gota de sangre. Nuestras revoluciones muestran que el mundo va mal en todas sus direcciones: en la relación con lo ecológico, la política, la economía, con la vida. Es una situación grave que no sabemos si podremos cambiar con nuestra propuesta teatral, pero no nos queremos quedar conformes con lo que hay. Y queremos expresarlo [...] Elegimos una forma de trabajo a conciencia, porque donde hay arte hay paz.¹⁰⁷

Este tipo de acción política feminista desde el arte ha sido una apuesta constante en el trabajo de La Máscara, como afirma Pilar Restrepo en su trabajo de sistematización y análisis de las experiencias del grupo:

Seguramente las piezas escenificadas por La Máscara no están reconocidas como representativas dentro de los cánones del teatro [...] este teatro tiene el mérito de provocar y desafiar con la visibilización de la otra escena: La femenina, necesaria y vital para ver diferente hasta lo que la cultura patriarcal no nos ha dejado mirar. En tal sentido La Máscara no se ha resignado a claudicar frente a la utopía, cuando se trata de transformar la vida (Restrepo, 1998:246-247).

Por todo ello, es indudable reconocer lo pioneras que han sido y los caminos que han abierto para otro tipo de teatro en Colombia diferente al que existía pues, aunque fuera político, era un teatro político sin mujeres:

Cuando entré al teatro los temas de las obras tenían que ver mucho con nuestra historia política pero allí no estábamos nosotras, no cabíamos o era accidental nuestra presencia. Cuando empezamos a hacer nuestras obras éramos las protagonistas víctimas, no eran temas que se montaban ni de los cuales se hablaba ¿quién iba a montar una obra donde el marido era el cuestionado? incluso sin aparecer en escena. Cambiar el rol y pensarnos de otra manera en la escena hizo que este teatro de mujeres fuera surgiendo y en ese momento también vimos obras de otras compañeras con inquietudes similares. Empezamos a identificar las diferencias que teníamos en las puestas en escena, las temáticas, en el tratamiento de las obras, reconociendo la diversidad del mundo que fuimos haciendo parte de lo que construimos... Decidí hacer mi tesis sobre el grupo [en 1995] porque el teatro de mujeres era muy desconocido, me sacudió la idea de poder pensar que nuestro trabajo podía ser el objeto de mi investigación, además fue el impulso para darle importancia y reconocimiento, fue allí donde me di cuenta de las rupturas que habíamos hecho. En ese tiempo no se hacían montajes donde las mujeres hablaran y fueran las protagonistas, hacíamos las obras y no había mujeres directoras, así me di cuenta de todas las cosas en las que habíamos sido pioneras y comprendí que por la forma como fuimos consolidando el grupo cada una fue enfocando su trabajo en la práctica, experiencias que hicieron crecer al grupo y a cada una: a Lucy en la dirección, a mí en la dramaturgia, a Susana en el cuerpo (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Los años de trabajo constante, aprendizajes y retos diarios hace que el grupo reconociera en nuestra conversación lo innovadoras que han sido en la escena teatral en Colombia, en términos

¹⁰⁷ “Nosotras hemos hecho la resistencia sin derramar una gota de sangre”, entrevista a Pilar Restrepo disponible en: <http://termitasyelefantes.org/2015/06/15/teatro-feminista-para-la-paz-en-colombia/>

artísticos y de enfoque político desde el cual abordan sus temáticas, que en conjunción configura su intervención política desde el teatro. Como lo vemos en su narrativa donde nos hablan de las propuestas en que ha sido pioneras, que ha hecho al grupo lo que es hoy en día, ese que inventa y se reinventa:

La Máscara ha sido un grupo muy innovador particularmente en Colombia, por ejemplo con “Bocas de Bolero” que es una obra de danza teatro fuimos las primeras en explorar esto en el país (Susana Uribe). Cuando vinimos a este espacio que es nuestra sede actual era solo una casa, en ese momento conocimos el texto “Las muchachas de color que consideraron el suicidio sin saber que el arcoíris es suficiente” de Ntozake Shange, una poeta que con esos textos hace un montaje en danza teatro y justo en ese momento nos pasamos a esta casa llena de cuartos y pensamos en cómo instalar esos poemas en el espacio. Se vuelve un montaje innovador en ese momento al tomarnos toda la casa como escenario, maquillarla también porque estaba desvencijada; había además un elenco muy bueno, esto hizo el montaje muy sencillo, pero también espectacular aunque el público solo podían ser cuarenta personas (Lucy Bolaños). A la gente le parecía rarísimo porque no tiene dramaturgia, historia y por eso no podía ser teatro entonces ¿qué es?; pasa lo mismo con “Emocionales” donde el espacio escénico de la cuarta pared se rompe y se tiene una experiencia distinta con el público que vivencia más la puesta en escena; esto ahora se hace mucho y en diferentes lugares pero en ese momento que lo hicimos aquí fue muy revolucionario. Actualmente con nuestro nuevo montaje de Antígona siento que seguimos innovando, es una propuesta de aspectos nuevos en su forma, en el contenido y en la manera de abordar la temática. Somos un grupo que inventa y se reinventa, que no se queda en una sola propuesta, forma o estilo, sino que tiene la posibilidad de hacer lo que quiere. Podemos tener esta ventaja porque no tenemos un solo director o directora escénica fija, sino que siempre trabajamos con directores o directoras distintas, cada una trae lo que tiene y eso hace que no nos quedemos ni en un solo lenguaje ni en una sola forma, eso me parece interesante de nuestras propuestas (Susana Uribe). “María Farrar” era un espectáculo de calle sobre el aborto, la presentamos más de mil veces: en el campo, en la ciudad, sorprendía por su versatilidad y aunque era de calle tenía una estructura narrativa de teatro de sala con elementos muy sencillos, era muy bonita la obra en su estilo, sorprendente, fácil de entender y a la vez muy fuerte lo que planteábamos. En esa época no había ese teatro, eso formó mucho al público porque no era un teatro callejero solo de imágenes grandes que no dice nada, tenía texto pero era poesía vuelta acción, era algo íntimo en la calle, además de ser una propuesta estética con materiales inimaginables como los que usábamos en el vestuario (Pilar Restrepo) (Narrativa 5).

La Máscara, además de llevar a escena temas que no habían sido abordados hasta el momento, propone otras formas de hacer teatro renovando los escenarios, los lenguajes, la creación, a partir de textos que no son todos necesariamente teatrales, donde la propuesta estética es fundamental. Todo ello forma también un público que empieza a ver otro tipo de teatro, proponiendo otra experiencia con esta expresión artística. Mantener la radicalidad de sus propuestas políticas no ha sido un proceso fácil ya que conlleva prejuicios, cierre de espacios, estigmatización; sin embargo, no hay una manera diferente de decir las cosas porque implicaría ir en contra de todo lo que han construido y sostenido por tantos años con su teatro feminista, según afirma Pilar:

El hecho de nosotras ser feministas hace que mucha gente se prevenga y no asista a nuestras obras, lo que pasa es que nuestro teatro tiene la fama de ser de buena calidad y eso atrae otro público pero sigue siendo difícil. A veces pensamos si estamos siendo muy radicales en las obras y la gente no va a asistir por eso pero ¿cómo no serlo?; nosotras no queremos caer en lo que le ha sucedido a algunos grupos que deben dejar de lado su apuesta política para hacer otro tipo de teatro con el fin de sostenerse y complacer el gusto por lo light. Por eso también no tenemos mucho reconocimiento de los compañeros del teatro en la ciudad, sabemos que no somos las más queridas por ellos, eso se refleja en la actitud frente al trabajo que hacemos, contamos con el reconocimiento y admiración por parte de algunos otros y es suficiente (Pilar Restrepo, narrativa 5).

Para hacer del arte una práctica política feminista el grupo de teatro La Máscara posiciona en escena el pensamiento revolucionario y emancipatorio feminista; así como se propone deconstruir el lenguaje patriarcal trabajando una dramaturgia propia y feminista como pocas existen en el país. Aunque hoy en día hay más mujeres en el mundo del teatro y se abordan diferentes temáticas que antes eran impensadas sigue siendo preocupante el tratamiento, ya que no se trata simplemente de un tema más. Además, en los espacios de formación artística formales la dramaturgia feminista sigue siendo desconocida, el privilegio masculino sigue imperando; de allí la necesidad de espacios alternativos de formación y creación como los que agencia La Máscara en la ciudad de Cali. Asimismo, frente al centralismo del país que no permite, tanto difundir como conocer, otras propuestas que no sean las de las grandes ciudades, los festivales¹⁰⁸ son importantes también para ampliar los públicos que en las ciudades son reducidos.

Además, con sus obras buscan desnaturalizar el mundo social androcéntrico donde el lugar de las mujeres en la sociedad se presenta como inamovible que, por el contrario, es producto del sistema heteropatriarcal capitalista. La Máscara insiste en la necesidad de una práctica artística que aborde los problemas que afectan directamente a las mujeres por su condición y posición de género, así como otros en lo que es posible ver las afectaciones particulares que sufren. Todo ello en consecuencia con una decisión estética y política de presentar otras miradas sobre la realidad, deconstruir el sentido común, problematizar el lugar de las mujeres en la sociedad. Se trata de lo que Pilar Restrepo (1998) identifica como un espacio dramático propio para crear un lenguaje diferente, una decisión sobre la creación artística y el objeto de su práctica artística, que deviene en una estética experimental y minoritaria que hace un uso creativo del humor, la ironía, la danza, el circo, los videos, haciendo de estos lenguajes una forma de enfrentar el dolor, la rabia, el silencio, el victimismo. Un trabajo estético que es una postura política frente al mundo.

Las actrices de La Máscara saben que es difícil hacer obras que tengan un impacto social, sin embargo, hacen lo posible al mostrar cosas que pasan desapercibidas o no se ven como problemáticas en nuestra realidad. Ellas saben que mostrar la realidad en una obra es chocante pero necesario porque hay situaciones que creemos que no nos tocan y por ello no nos importa; pero es diferente si esas realidades que vemos en los noticieros, leemos en los periódicos, escuchamos en

¹⁰⁸ La Máscara ha participado activamente en la realización de diversos festivales en la ciudad de Cali, como el festival internacional de teatro contemporáneo de mujeres “Cali Pacífica”, y el festival popular de teatro de género.

un discurso político tradicional, las vemos en una acción artística viva que te mueve y conmueve. Por eso las obras de La Máscara generan sensaciones dramáticas que no son fáciles porque no son risibles, ni se consumen simplemente; por el contrario, están cuestionando posiciones y formas de vivir, son transgresiones que chocan directamente con el machismo imperante en nuestras sociedades.



Pilar Restrepo y Luz Marina Gil
en el laboratorio de dramaturgia
feminista.

Sede del Teatro La Máscara
Cali, agosto 6 de 2015

Foto: Ana María Castro Sánchez

En todas estas propuestas identifico la acción política artística feminista de La Máscara, sin embargo, el grupo afirma que hace activismo feminista principalmente cuando crea una obra, un performance, o una acción pensada para una coyuntura específica, reconociendo la potencia del arte en la calle. Por ello, el grupo define su actividad más artística que activista según afirma Pilar Restrepo, aunque para Luz Marina Gil sí hay un activismo en todas las acciones que emprende La Máscara, que desde el teatro profundiza la mirada feminista:

En nuestra práctica hacemos activismo feminista desde el arte cuando creamos performances u obras para espacios abiertos o eventos y acciones específicas, o sea que si nos lo proponemos o nos proponen hacer un performance lo hacemos en momentos coyunturales; pero nuestra actividad principal es poner en escena obras artísticas, aunque no dejamos de utilizar el arte para hacer acciones políticas, cuando hacemos este activismo es maravilloso porque salir a la calle con el arte es muy importante y satisfactorio. No solamente es el lenguaje teatral el que tendría que proponer los cambios, es muy difícil hacer obras que tengan impacto social directo (Pilar Restrepo, narrativa 5).

En cuanto puedo hago activismo político, ese que es derivado del tradicional pero que cobra otro significado. Cuando vamos a la calle voy como Emily y la declamo, es también una manera de participar desde el teatro y la resistencia; también hacemos activismo cuando participamos en los eventos culturales que para mi son políticos. Siento que lo que hacemos es profundamente político, es activismo político en el mejor de los sentidos al tratar de hacer una mirada desde el teatro profundizando en el pensamiento feminista, sobre todo con la deconstrucción, con desarmar el discurso, todo ese lenguaje gastado, enajenado, podrido que nos tiene tan sumisas y que ni siquiera nos damos cuenta (Luz Marina, narrativa 5).

Las narrativas de Pilar y Luz Marina difieren en lo que conciben como activismo feminista desde el arte. Para Pilar éste está relacionado con acciones públicas específicas diferenciándolo de la actividad principal del grupo que son la obras, para Luz Marina el teatro y las demás actividades que hace La Máscara son activismo en la medida en que profundizan desde este lenguaje artístico el pensamiento feminista. Para Pilar se trataría entonces de un arte con política, reconociendo la potencia del arte en la calle, y para Luz Marina de un arte activista que tiene lugar en todos los diferentes espacios desde los cuales se pueden hacer actos de resistencia.

Mi lectura es que en las diversas actividades que hace La Máscara, donde el teatro es lo central, incluso en el trabajo comunitario¹⁰⁹, sí hay una acción política artística feminista que comprende los aspectos aquí analizados. Además, porque lo que intenta este grupo de teatro con sus propuestas es provocar reflexiones, preguntas, invitaciones a pensarse, abrirse, transformarse. Se mueven en el mundo del teatro demostrando que es posible cuestionarlo y transformarlo, como ellas mismas lo han logrado al cambiar el lugar de las mujeres allí, visible en la diversidad de roles que hoy en día asumen: además de ser actrices, son directoras, creadoras, escritoras, haciendo dramaturgias atrevidas y rebeldes de las cuales son protagonistas.

El trabajo de este grupo es valioso porque centra su creación artística en problemas relacionados con la vida de las mujeres que se suponen ya superadas pero en realidad no lo están, abordados además no como hechos aislados individuales sino como problemas sociales; por eso la importancia de seguir cuestionando con otros lenguajes, en este caso desde la poesía, el teatro, las imágenes, lenguajes que desde la lectura del grupo son más viables y próximos que una conferencia, un libro, un discurso tradicional. Esta decisión estética y política se fue fortaleciendo constituyéndose en el cimiento del grupo, que decidió convertir en objeto de su práctica artística otras miradas sobre la realidad, deconstruir el sentido común, problematizar el lugar de las mujeres en la sociedad, para ello ha sido necesario construir un espacio dramático propio y una estética experimental y minoritaria que se convierte en única.

La Máscara ha logrado consolidar en el tiempo una propuesta estética propia articulada con una posición política, un lenguaje singular con el cual pasan de ser víctimas o temas secundarios en el teatro a protagonistas de montajes, con miradas propias desde una perspectiva feminista; en una

¹⁰⁹ Ver capítulo cuatro.

creación constante de diferentes propuestas con las cuales ponen en práctica otras formas de quehacer teatral feminista. El grupo sabe que el arte no logra transformar directamente la sociedad, pero reconocen la importancia de denunciar, cuestionar, romper el silencio con sus propuestas que (re)presentan otras miradas sobre la realidad, otorgando siempre un lugar central a las mujeres.

La acción política artística feminista de La Máscara, moviliza desde lo micro, desde la interacción que el teatro logra en el juego con las emociones y sensaciones que se quieren generar o se generan, al entrar en diálogo con los propios referentes que se inquietan; esto lo hace posible el trabajo que implica pensarse las obras, la dramaturgia en su complejidad, los públicos y los espacios. Las imágenes que se pueden construir en el teatro permiten jugar con lo común: una tema tabú puede ser puesto en escena de manera que rompa esa idea al jugar con lo contrario.

Asimismo, se pueden poner en escena reivindicaciones de los feminismos, con propuestas estéticas innovadoras que permiten que se piense sobre el tema de otras maneras, llegando a la gente con otros lenguajes. Así se fortalece la posibilidad que tienen las artes de ver otros mundos posibles, cuestionar la verdad, lo que creemos que es natural. Con el poder comunicativo del teatro, que no está sólo en la palabra sino en el cuerpo, los gestos, la música, todo lo que compone la dramaturgia, como espectadora te puedes identificar o puedes rechazar lo que ves en el escenario, lo que genera una relación con el público que es privilegiada, para La Máscara si esto se hace desde asuntos más profundos, es posible generar y movilizar más cosas.

El teatro que hacen es una apuesta política, ya que ellas consideran que lo estético, lo artístico, no es solo una propuesta discursiva sino que debe estar en relación con un contexto. En este sentido, aunque el contexto influye y la propuesta se enmarca en la realidad social del país, no es un panfleto simplemente, es un intento de abordar críticamente el tema o los aspectos que creen más importantes afrontar en cada obra, y así poner en escena lo que sucede con las mujeres y comunicar una postura política a través de imágenes que de otra manera no veríamos. Lo que se realiza es justamente una pluralidad de lecturas distintas a las impuestas, que son expuestas en el tratamiento que se le da en la escena a cada obra, a cada tema/problema, a los signos que se resignifican; el punto de vista es explícito, en la medida en que el teatro que se proponen es para construir y para transformar.

Esta transformación que busca La Máscara se dirige hacia nuestros imaginarios simbólicos, intentando deconstruir los imaginarios androcéntricos de nuestras sociedades patriarcales. Nos

encontramos entonces no solo frente a una obra de teatro sino frente a una forma de política feminista que cuestiona, una dramaturgia que, como afirma Pilar Restrepo (1998) es por sí misma la representación estética de la libertad de las mujeres, y le muestra a la cultura masculina lo que ignora sobre la diferencia de ser mujer, lo desafía con la visibilización de la otra escena: la femenina, necesaria y vital para ver diferente hasta lo que la cultura patriarcal no nos ha dejado mirar.

El trabajo estético de La Máscara es su postura política frente al mundo, con el cual quiere abrir una conciencia política en medio de un campo donde el teatro político, comprometido, hoy en día es marginal; justamente por ello para este grupo la radicalidad es necesaria y no les interesa hacer parte del teatro comercial, publicitario donde se promociona y se apoya un teatro que es complaciente con el sexismo, o las dinámicas de compañía, posicionándose como minoritario frente al mundo del teatro.

También por su diferente concepción de la cultura, el arte y las situación de las mujeres en su lucha constante por la autonomía para escoger montajes, temáticas, métodos de creación, en medio de un contexto donde las políticas culturales inciden en las condiciones para la creación. Aunque percibí que permanece a veces en el grupo un temor por reconocerse y nombrarse como feminista, por el estigma que aún éste carga en el país y en el mundo del arte, ellas siguen trabajando por poner el feminismo en la escena, practicar el feminismo en el teatro, que para ellas transforma tanto a las que lo hacen como a quienes lo vemos.

Por último, considero importante resaltar la diferencia que existe entre el teatro de mujeres, de género y el feminista, que radica en el énfasis y la postura política que se asuma respecto de los problemas que interfieren y determinan la vida de las mujeres. En el caso del teatro de mujeres, si éste no se realiza desde una postura clara frente a las normativas de género impuestas a las mujeres, se termina reproduciendo y reforzado los estereotipos. Así mismo, el hecho de que sean mujeres en la escena no necesariamente implica una postura política crítica per se, ya que el hecho de tener un cuerpo sexuado en femenino no implica necesariamente que se tenga una postura crítica frente a la construcción de lo femenino, ni mucho menos a las relaciones de poder que subyacen en las relaciones entre los géneros, o al lugar impuesto a las mujeres en la sociedad y en la cultura. El teatro de mujeres tiene la posibilidad de trabajar las diversas situaciones que oprimen a las mujeres,

relacionadas con el cruce con otras marcas identitarias tan contundentes como el género, entre ellas la opción sexual, la etnia, la clase, la edad.

Por su parte, el teatro de género si no parte de una lectura igualmente crítica que se pondrá en escena, también puede reforzar estereotipos y patrones impuestos, directa o indirectamente. El teatro de género tiene la capacidad de develar la dimensión de poder fundamental que tiene el género, ya que, la diferencia sexual tiene la capacidad de convertirse en elemento constitutivo y dotar de significado a otras construcciones jerárquicas que contengan una distribución desigual de poder. Se trata de analizar cómo el género construye la política y también cómo la política construye el género. El género permea la sociedad y construye las relaciones sociales, pero a la vez el género es una construcción, es un elemento que centra en la legitimación y construcción de las relaciones sociales, un elemento constitutivo de las relaciones de poder. De este modo, la categoría misma de género y la diferencia sexual se convierten en objeto de análisis y dejan de ser así un instrumento supuestamente fijo y estable aplicable de forma mecánica al estudio de los diferentes contextos (Aresti, 2006).

El teatro feminista es el que logra escudriñar y develar más el vivir y sentir de las mujeres, las sutilezas de la cotidianidad, generando propuestas de transformación irreverentes. Es un teatro subversivo que transforma, se atreve y se arriesga enfrentado directamente al patriarcado, esto implica visibilizar las relaciones de poder que están detrás del género para posibilitarlo y formarlo, ya que es el patriarcado el que nombra, asigna espacios genéricos y, de acuerdo a ello, propone normativas y modelos que se adapten y reproduzcan los géneros. A este poder de asignación de espacios se le suma la valoración de las representaciones, la autoridad para nombrar y establecer diferencias, y se reviste de diversas formas para combinar su papel opresor, como su alianza con el capitalismo (Molina, 2003).

6.2 POLIKARPA Y SUS VICIOSAS

*Siglos de opresión,
cuánto tiempo esperaremos
a que haya un cambio verdadero,
hartas!
hartas de todo!*

Polikarpa y sus Viciosas es una banda de punk cuya postura anarco-feminista se fue construyendo en el camino, producto de las experiencias personales y las vivencias colectivas fue surgiendo el discurso feminista de la banda. Como hemos visto, desde sus inicios las motivó transformar las maneras como eran vistas y tratadas en la búsqueda de abrir espacios para las mujeres en la escena; además de la necesidad de tener su propia banda ya que las otras no hablaban de problemas relacionados específicamente con las mujeres, o cómo otros problemas nos afectan de manera diferencial y desproporcionada. A partir de todo ello se fue configurando la apuesta política de Polikarpa: “teníamos muchas ganas de gritar muchas cosas y nos querían tapan la boca siendo mujeres en un contexto super machista, con Polikarpa pudimos gritar, crear, ser libres y todavía lo somos y hemos crecido juntas”.¹¹⁰

La emotividad, las ganas de expresarse y sus diferentes experiencias son la fuente desde donde Polikarpa y sus Viciosas escribe las letras de sus canciones y las musicaliza. Esta creación en sus inicios se podría percibir como menos elaborada pues lo que querían principalmente era expresarse: “es pura energía, ganas de hacer, de gritar”¹¹¹. En el camino recorrido han ido transformando la forma de hacer su música en relación a los contenidos de las canciones y la complejidad de los toques; ahora de una manera más consciente, con más claridades sobre lo que quieren decir, pero sin perder lo que ellas reconocen como la esencia del grupo: “sentirse libres y hacer las cosas desde el corazón”, como lo comenta Sandra Rojas en su narrativa:

Cuando escribimos las letras de nuestras canciones pensamos qué es lo que realmente queremos decir, qué pensamos de las cosas más conscientemente. Esa diferencia con los primeros años se nota en la música, en la letra, en todo, empezó a ser otra cosa ahora un poco más elaborada pero sin perder la esencia de querernos sentir libres y hacer las cosas muy desde el corazón, eso siempre va a estar ahí pero ha habido como una evolución también porque nos interesó volverlo así. Ahora escribimos nuestras letras de diferentes maneras, a veces alguna tiene una idea escribe y lo musicalizamos, lo conversamos todas o nos basamos en textos que encontramos. De las canciones que hemos hecho, con las que hemos querido construir, las que son más sencillas y hechas en momentos más básicos son las que más les han llegado a la gente, en otras que hemos

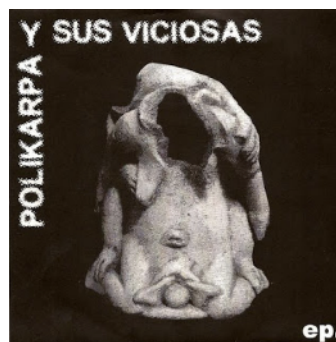
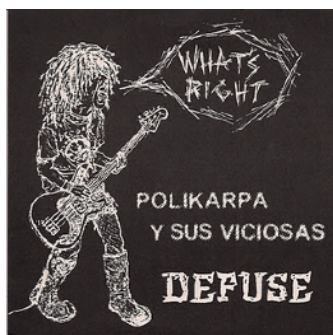
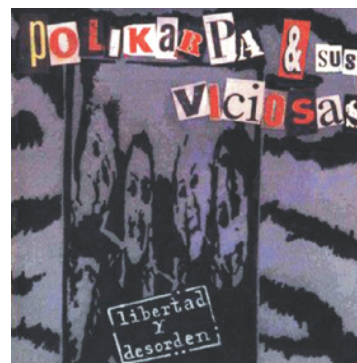
¹¹⁰ Sandra Rojas (2015, febrero 27). *Polikarpa y sus Viciosas. Entrevista y toque* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n8ggROOsP8k>

¹¹¹ Andrea Restrepo (2015, febrero 27). *Polikarpa y sus Viciosas. Entrevista y toque* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n8ggROOsP8k>

querido elaborar de otras maneras llegan pero no igual; las más sencillas a veces son las más difíciles de hacer porque cuando tienes práctica puedes hacer cosas mucho más elaboradas y volver a esa sencillez es difícil (Sandra Rojas, narrativa 6).

Es así como Polikarpa y sus Viciosas han podido crear un estilo propio, una forma de sonar que no es igual a cualquier banda de punk. Cada una ha ido transformado la forma de tocar su instrumento, de cantar, creando algo singular; también alimentadas por la música que escuchan, que para ellas es una práctica constante e importante, como lo narran Andrea Restrepo y Sandra Rojas en una entrevista realizada a la banda por el proyecto de comunicación alternativa colombiano Desde abajo:

Creo que Polikarpa ya tanto tiempo tocando hemos construido un lenguaje propio, tiene su propio sonido, no suena como las típicas bandas de punk de Bogotá en su momento; claro que ahora el punk es muy amplio y me quedaría difícil hablar por todo el punk que hay, tampoco sonamos como el punk de Medellín creo que aún sonamos diferente. Creo que en ese sentimiento, en esa emotividad, en esa necesidad de expresar con el instrumento se ha apropiado cada vez más de un estilo, de un ritmo, ha logrado relacionarse más con el sonido propio que ha podido desarrollar Polikarpa y cada una ha cualificado la forma como toca su instrumento, tocamos más rápido, podemos jugar con las voces, antes yo no cantaba, hay un proceso de evolución muy propio entre nosotras... Estamos acostumbradas a oír mucha música por mucho tiempo y eso te alimenta un montón y te ayuda a tener otras capacidades en el momento de tocar, eso influye mucho en la música que hacemos ahora.¹¹²



Carátulas de los discos de Polikarpa y sus Viciosas

¹¹² Andrea Restrepo y Sandra Rojas, (2015, febrero 27). *Polikarpa y sus Viciosas. Entrevista y toque* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n8ggROOsP8k>

La acción política artística feminista de Polikarpa y sus Viciosas se concreta en la denuncia explícita de problemas que afectan particularmente a las mujeres en el país y no solo. Para ello, además de sus conciertos y participación en festivales, encuentros, manifestaciones, disponibilizan libremente su música, haciendo de la banda un vehículo político que con los años sigue siendo consecuente con sus apuestas de autonomía y libertad, como lo manifiestan en la entrevista anteriormente citada:

Con lo que estamos haciendo de denunciar ciertas cosas que le pasan a las mujeres para nosotras es importante que mucha gente lo vea, porque la música de nosotras a veces es muy pesada como para cierto tipo de gente y estos espacios sirven para que llegue a más gente... Polikarpa es un vehículo político mucho más fuerte, mucho más consolidado, es un grupo que le apuesta a las mujeres, las apuestas no solo nuestras y por eso ha ido para adelante como la vida misma... el momento en que dejemos de ser libres y empezar a tocar como se debe o a decir lo que otros quieren va a dejar de existir, hasta que tenga este espacio de libertad, de denuncia, de acción política seguirá creciendo.¹¹³

Dejemos ahora que sean las letras de algunas canciones de Polikarpa y sus Viciosas las que nos hablen de estas denuncias, gritos, indignación, hartazgo sobre el machismo, las violencias contra las mujeres, la opresión, el militarismo, la guerra:

Machos

Álbum: Libertad y Desorden

Año: 1999

Hola! te dice el pirobo
pero no le creas ni un piropo.
Machos dicen ser pero solo son perdedores.
machos dicen ser en las calles,
conquistando nenas por doquier
ellos dicen ser los mejores,
pero solo son perdedores.
Borrachos pasan por los bares,
mirando a quien le van a caer,
pero no se han dado cuenta que son maricas
y los van a joder.
Mira hacia adelante los veras en todas partes,
no te dejes engañar pues de ti se burlarán
solo piensa así y no te perderás de nada
pues los verdaderos hombres no son machistas cabrones.

¹¹³ Paola Loaiza y Sandra Rojas (2015, febrero 27). *Polikarpa y sus Viciosas. Entrevista y toque* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n8ggROOsP8k>

Violación

Álbum: Libertad y desorden

Año: 1999

Luna plateada...

iluminando la sonrisa bella de la inocencia,

cuerpo sexy y movimiento sutil

crees que la noche será para ti,

en la esquina un callejón,

los lobos creen que eso es amor,

raptan tu cuerpo, muerden tu piel,

la sangre corre por el andén no!,

sexo sorpresa

sexo violencia

violación!

Gritos de dolor! No!

Muerte al lobo de callejón

que el amor por odio cambió,

solo mereces la castración,

violación!

Gritos de dolor! No!

Hartas

Álbum: What's Right (con Defuse)

Año: 2000

Acostumbrada a la violencia...

cuántas mujeres maltratadas,

cuántas mujeres explotadas...

siglos de opresión,

cuánto tiempo esperaremos

a que haya un cambio verdadero,

hartas!

Hartas de todo,

por unos pisoteados,

deseos reprimidos,

abusadas sexualmente

y tachadas como unas indecentes,

rabia, ira, dolor

No al Servicio Militar

Álbum: Libertad y desorden

Año: 1999

Ya no quiero más soldados
asesinos a sueldo del gobierno,
ellos llaman a la guerra sucia guerra,
su cerebro de ambiciones
el dinero no merece
la muerte violenta aquí por inocentes.
Ya no quiero más soldados
asesinos del estado,
sucios sus uniformados
asesinos del estado.
A nuestros hijos que mandan a la guerra
pero ellos no quieren llevar sus armas
solo quieren libertad,
vivir sin violencia o antiguerra,
no queremos ya más armas sucias
armas son las armas del Estado
ellos llaman a la guerra,
váyanse con sus armas a la mierda.

Guerra no
Álbum: Libertad y desorden
Año:1999
Mira el llanto de la gente
la guerra ha acabado con sus mentes,
es la dura realidad
que muchos tienen que aguantar,
violencia muerte y guerra
nunca para la violencia.
Pelear por capital
o por discriminación social,
muchos tienen que aguantar
la violencia de algún general

Ciencia o destrucción
Álbum: Libertad y desorden
Año: 1999

Niños de la guerra víctima inocente...
armas nucleares creadas para destruir,
si esto es el progreso
no lo quiero no lo quiero!
No más bombas, no!,
mira el sufrimiento,
mira lo que has creado, catástrofe total a punto de estallar.

Además de la claridad frente a los mensajes políticos que la banda transmite con su música; su apuesta por el “concierto como discurso político” (Sandra Rojas, narrativa 6), se expresa en la manera como tocan, la rabia que expanden, la indignación que contagian; una forma de descargar también el peso de la vida cotidiana: “si hablamos de que estamos hartas de tanta violencia contra la mujer, lo decimos con rabia, y eso se siente. Esa descarga cuando tocamos es deliciosa porque en el diario vivir uno tiene muchas cosas en la cabeza”.¹¹⁴

Y es que el lugar de las mujeres en la música nos habla de las maneras como no solo han sobrevivido a la cultura machista que allí también se impone, sino que han desarrollado su propia actividad como músicas, desarrollando diferentes formas de resistencia y estrategias con las cuales abren espacio para nuevos significados de la música, participando en cada género musical de forma particular. Específicamente en el punk las mujeres han creado espacios propios en un ambiente que en principio las excluye, desde una feminidad que es subvertida en una escena donde, al igual que el resto de la sociedad, se espera de las mujeres que se ajusten a las normas tradicionales de su género, a su vez como punks transgreden dichas normas por lo que no terminan de encajar en ninguna de las dos categorías (García, 2013).

En la escena punk, caracterizada por estas contradicciones, Polikarpa y sus Viciosas abrió caminos que permitieron a las mujeres disfrutarla de manera diferente, con una apropiación del espacio y de la música que también pasa por el goce y la autodeterminación de los cuerpos; así como ha sido la posibilidad de tomarse ese otro espacio para las mujeres en lo público, el de la música y los escenarios no tradicionales que les habían sido negados, denunciando lo que acontecía y no se problematizaban hasta el momento. Todo ello siendo consecuentes con lo que significa el punk para la banda:

Polikarpa reivindicó a las mujeres en el escenario musical y político del país. Es que el punk debe ser eso, una reacción política contestataria; para mí, es importante cuestionar lo que han sido el sistema patriarcal y la participación de las mujeres en lo social, y aunque creo que el punk no genera grandes procesos reales de transformación, sí acompaña y agiliza causas políticas. Es un motor. Pero si el punk no se articula de manera consciente, no sirve para nada.¹¹⁵

Las integrantes de Polikarpa y sus Viciosas saben que el punk puede ser una música que no agrada ni sea fácil de entender para todas las personas; por eso, además de los conciertos proponen

¹¹⁴ Paola Loaiza (2014), en Castiblanco, Juan Pablo (2014). “Polikarpa y sus Viciosas: el punk después del punk”, *Shock*. <http://www.shock.co/especial/rock-al-parque-2014/polikarpa-y-sus-viciosas-el-punk-despues-del-punk>

¹¹⁵ Andrea Restrepo (2014) “Polikarpa y sus Viciosas”, *Cartel Urbano*. <http://cartelurbano.com/musica/polikarpa-y-sus-viciosas>.

y participan en otros espacios de conversación para dar a conocer la situación de las mujeres en Colombia, sobre todo cuando se encuentran de gira fuera del país. Asimismo, en la búsqueda de ser más contundentes, Sandra, Paola y Andrea piensan que hoy en día es importante centrarse en un tema, sin que ello implique necesariamente dejar de lado otros asuntos políticos de igual interés para la banda. Su interés actual también tiene que ver con por poner en diálogo otros lenguajes como los audiovisuales y el teatro, para que lo que se quiere decir con las letras de las canciones y la energía de la música se refuerce con imágenes, con el fin de ser más accesibles, llegar a más personas y a diferentes públicos. Estas son las apuestas actuales de la banda de las que nos hablan Sandra Rojas y Paola Loaiza en su narrativa:

Ahora queremos encaminarnos más al tema de los feminicidios, aunque si hay otras causas que nos convocan vamos a estar, eso depende de la coyuntura en un país como estos con tantas cosas que pasan a diario, siempre nos vamos a comprometer con las causas que nos parezcan. También queremos lograr hacer una propuesta más aterrizada y trabajada entorno a ese tema en el que decidimos concentrarnos para poder hacer lo audiovisual. Vamos a trabajar en una puesta en escena concentrándonos, porque a veces son muchos temas los que tocamos y ahora queremos tener una propuesta mucho más concreta. Además, estamos tratando también de integrar teatro, hacer un performance en el escenario con las actrices que van narrando teatralmente mientras nosotras tocamos. Lo hemos pensado también porque la música que nosotras hacemos es muy fuerte, la gente que la escucha si no está acostumbrada a oír punk a veces no entiende las letras, en ciertas canciones se pierde, se siente mucho la energía y la fuerza que eso proyecta y es otro tipo de lenguaje pero a veces lo que se está diciendo se pierde mucho, por eso queremos usar otros recursos y el teatro puede ir contando esa historia que mucha gente no percibe porque no está acostumbrada a oír tanto ruido; el audiovisual también, teniendo en cuenta la fuerza que puede tener y lo importantes que han sido las apuestas políticas desde la imagen, articular diferentes herramientas para poder ser más contundentes y que el lenguaje llegue más (Sandra Rojas). Además es importante cuando vamos a otros países donde no solo no entienden el idioma sino lo que pasa en nuestro país. Con lo de los feminicidios queremos ir a México, a Ecuador y trabajar con gente que esté haciendo cosas allá que tengan que ver con el tema e invitarlas a escena, queremos ese intercambio cultural y que ellas se suban al escenario con nosotras; hacer lo que proponemos acá, pero en otros países con la colaboración de mujeres de allá y así tejer lazos de hermandad más grandes. Sabemos que si vamos a otro lugar tendríamos que conocer qué pasa allá también porque no lo sabemos, a partir del compartir, el intercambio de saberes, aprender cómo otras luchan en sus territorios (Paola Loaiza) (Narrativa 6).

Parte de estas apuestas políticas que impulsa la banda es convertir el escenario del concierto en un espacio abierto de denuncia, donde son invitadas otras mujeres para que con ellas se tomen la tarima. Un ejemplo de ello fue su concierto en el festival Antimili sonoro¹¹⁶ del 2015, donde en diferentes momentos del concierto subieron al escenario dos mujeres del grupo “Madres de Soacha”, quienes se han organizado para luchar por justicia frente al asesinato de sus hijos por parte del Estado colombiano, conocidos como falsos positivos.¹¹⁷

116 Apartes de esta acción se pueden ver en: https://www.youtube.com/watch?v=nx8c_fQOMV0

117 “Son hechos que se configuran como acciones tendientes a demostrar los resultados de una creciente política de seguridad desplegada por la Fuerza Pública. Dichas acciones se desarrollan en virtud de un premio o una bonificación por productividad para los miembros del ejército, pero en realidad son acciones que encajan en las llamadas ejecuciones extrajudiciales. En Colombia se han presentado más de tres mil Falsos Positivos, los primeros casos se descubrieron en Ocaña, Santander, eran jóvenes de estratos populares provenientes de Soacha, Cundinamarca, de donde fueron sacados con engaños; luego aparecerían como guerrilleros dados de baja en combate. Hoy sus madres reclaman justicia” (Díaz, *et al.*, 2012).

Tuve la oportunidad de estar en ese concierto y sentir lo que significativo, empoderante y conmovedor que fue ver a estas luchadoras en el escenario denunciando al Estado colombiano, con las canciones que compusieron inspiradas en sus hijos injustamente asesinados, posicionándose políticamente con un discurso claro frente a las responsabilidades del Estado y la exigencia de verdad, justicia y reparación. “Las madres de Soacha” hoy en día son actrices políticas importantes en la lucha de las mujeres que en el país trabajan por el reconocimiento de las formas como la guerra las ha afectado por su condición y posición de género. Estas mujeres al estar en el escenario junto con las integrantes de Polikarpa y sus Viciosas, pudieron hablarle a una multitud de jóvenes que quizá no conocían lo que había acontecido con sus hijos, haciendo un llamado político a la necesidad de, en un país como el nuestro, seguir luchando por el derecho a la objeción de conciencia frente al servicio militar y a las implicaciones de militarismo en nuestra sociedad.



Polikarpa y sus Viciosas
Foto: Ricardo León Jatem
<http://cartelurbano.com/musica/polikarpa-y-sus-viciosas>

La acción política de tomarse la tarima junto con otras activistas, sobrevivientes, excombatientes, víctimas, también lo había hecho Polikarpa y sus Viciosas en 2014 en su presentación en el festival Rock Al Parque¹¹⁸, donde les rindieron un homenaje por sus 20 años en la escena. En éste que fue catalogado como un concierto épico donde catorce mujeres,

representantes de luchas sociales y feministas, las acompañaron en tarima para decir con sus propias voces lo que las Polikarpas denuncian en sus letras. Las canciones iban acompañadas de un video lleno de cifras sobre crímenes impunes y con proclamas de resistencia, y de una pancarta que decía

¹¹⁸ Rock al Parque es el festival gratuito y al aire libre más grande de Latinoamérica, se lleva a cabo en la ciudad del Bogotá anualmente.

“20 años rompiendo el silencio y gritando libertad”.¹¹⁹ En ese camino que han ido construyendo para hacer del grupo ese espacio posible de las mujeres en lo público, Polikarpa se ha convertido en un medio para que otras mujeres que no tienen esas posibilidades puedan aprovecharlo para expresarse, hacer sus demandas y propuestas. Así desde las posibilidades que da el arte rompen con los obstáculos que para la participación se le imponen a las mujeres, lo que retroalimenta a su vez la propuesta musical de la banda.

Al concebir el concierto no solo como música, sino principalmente como discurso político, hacen que la relación con la política no sea algo externo, su música y todo lo que propician en el escenario es en sí mismo un acto político que se siente en la potencia que transmiten; por ello, no se trata solo de dar conciertos sino de convertir la propuesta de la banda en algo más colectivo. Así Polikarpa y sus Viciosas hacen de su grupo, música y conciertos una acción política artística feminista que junta otras voces de mujeres en una denuncia pública donde el punk se reaviva agitando estas apuestas anarcofeministas.

Polikarpa y sus Viciosas como espacio para sentir la libertad, preserva la importancia de la autonomía, del poder estar de manera independiente como mujeres en la escena punk, donde ha sido importante el apoyo mutuo con otras bandas de mujeres que tocan punk. En el espacio que en un principio se disputaron con tanta fuerza han ganado legitimidad y reconocimiento, desestabilizando los privilegios masculinos de la escena. Asimismo, en la experiencia de esta banda hemos visto que no es necesario ser músicas profesionales cuando la intención es sobre todo política y desde el sentimiento, como expresa el punk, sin que esto implique un desprecio por la propuesta musical y por mejorar la propuesta artística que han ido renovando con el tiempo, a la vez que la propuesta política va ganando contundencia. Con Polikarpa y sus Viciosas vemos que no es lo mismo mujeres haciendo música que ser una banda que tiene un compromiso político con las mujeres y un discurso feminista en la práctica artística, donde la tarima se convierte en un espacio de acción y difusión del movimiento feminista.

¹¹⁹ Castiblanco, Juan Pablo (2014). “Polikarpa y sus Viciosas: el punk después del punk”, *Shock*. <http://www.shock.co/especial/rock-al-parque-2014/polikarpa-y-sus-viciosas-el-punk-despues-del-punk>

6.3 FÉMINAS FESTIVAS

*Brujas callejeras
conspirando sonidos, imágenes, palabras.
Tejemos alrededor de la comunicación
y la creación artística
(((Trasn))) disciplinar*

La acción política artística feminista de la colectiva Féminas Festivas no se suscribe en una sola expresión artística ni en un delimitado tipo de activismo. A la colectiva no le interesa encasillarse en algo predefinido, ni en categorías hegemónicas, por eso sus acciones combinan diferentes expresiones con las que buscan transformar lo que las incomoda en un hacer político concreto. Sobre esta apuesta reflexiona María Catalina Gómez:

Se trata de cómo pensamos las acciones para la transformación. Lo que hacemos es una acción política y si es o no una acción colectiva en términos de la teoría sociológica no lo sabemos, ¿quiénes y cómo dicen que lo que estás haciendo es política o arte o acción colectiva?. Evidentemente hay formas hegemónicas de clasificar y comprender el arte, la acción colectiva; entiendo que cuando estás cuestionando o tienes una posición que entra en conflicto con algo o con alguien es un hacer político, aunque no todo necesariamente es revolucionario y transformador. En nuestras acciones y productos comunicativos que pretendemos que sea comunicación horizontal hay política porque estamos haciendo, actuando (María Catalina Gómez, narrativa 3).

Féminas Festivas ha explorado el performance, la vídeo instalación, el teatro de sombras, la radio experimental, el audiovisual, la curaduría musical, la fotografía, el discurso televisivo, la traducción de discurso académico, campañas gráficas, los fanzines y la elaboración teórica. La denominación “experimentos chamánicos-políticos-poéticos” que ellas dan a sus acciones nos da una idea de lo eclécticas que pueden llegar a ser las propuestas de esta colectiva que en la ciudad de Cali interviene en diferentes espacios, con una mixtura de lenguajes que enlazan la creación artística (trans)disciplinar¹²⁰ con la comunicación horizontal, conspirando para tejer activismo festivo. De ese espíritu que tienen en común nos habla Ange La Furcia en relación a su experiencia con las compañeras de la colectiva:

Fui muy afín con Lina porque nos tomábamos nuestra vida cotidiana como actos de resistencia, pero no lo pensábamos tanto hasta que todo se nos volvió un show, cada día irrumpiendo en espacios. Fue una manera de tomarse la vida, de actuar, porque también eran nuestras experiencias personales y estaba bien hacer cualquier acto que nos hiciera sentir bien con ese espíritu excéntrico-chamánico-espiritual-brujil, muy controvertido para mucha gente en Cali. A veces era a propósito, otras era espontáneo, siempre terminábamos siendo un aquelarre de cosas abigarradas y por eso hacíamos ese tipo de cosas. Todo esto parte de nuestras propias experiencias, si no hubiéramos tenido esas historias de vida y la chispa excéntrica de cada una hubiéramos hecho un colectivo de escritura creativa, de novelas, de poemas, que está bien y es otra forma; pero quisimos hacer otra cosa diferente a la que hacían los grupos consolidados, que también tienen sus historias, propósitos, agendas, utopías. Lo nuestro era muy aquelarre, espontáneo, partiendo de las experiencias propias, o si nos invitaban para hacer algo también se nos volvía una experiencia (Ange La Furcia, narrativa 3).

¹²⁰ Con el uso del prefijo trans Féminas Festivas quiere indicar también su posición política transfeminista.

Féminas Festivas es la junta de esos espíritus excéntricos-chamánicos-brujiles de los que nos habla Ange, potenciando la espontaneidad y la posibilidad de vincular cosas impensables para hacer política desde las experiencias que las conectan. Reunidas en aquelarre pensaron las maneras de hablar con otras y otros, de comunicar lo que se preguntaban y proponían; allí aparecieron los medios de comunicación y las expresiones artísticas, cansadas de los lenguajes tradicionales y de discursos que – con todo y su importancia – eran demasiado verticales, por eso decidieron que querían:

hacer una traducción de discurso académico pensando en la horizontalidad, por eso lo que tratamos con nuestras producciones es bajar el discurso del género, de las diversidades; para ello hacemos los videos, los performances, el radioteatro, experimentando hasta con sombras chinas. Lo hacemos de esta manera por el lenguaje y porque nos cansamos de la academia, todas sociólogas, historiadoras, diseñadoras, pero con el interés creativo para la radio, para las narrativas. Era el deseo de hacer algo diferente a lo que suele hacerse en la vida cotidiana de estar estudiando, leyendo, escribiendo y la posibilidad de tener este espacio en la colectiva de encuentro con otras mujeres para compartir otros saberes e inquietudes. Después vino la necesidad de compartir eso con más personas y dejarlas picadas con esas reflexiones para que hicieran algo con ello, fue ahí cuando nos preguntamos cómo hacerlo y decidimos hacer las piezas gráficas y la radio (Mónica Giraldo, narrativa 3).

La comunicación y sus diferentes medios es una apuesta importante para la colectiva, en donde ponen en práctica principios como la horizontalidad, la simpleza, la claridad en los mensajes, concretando la necesidad de compartir de otras formas reflexiones y miradas. A esta postura sobre la comunicación articulan la creación artística que constituye el modo de hacer predilecto para su activismo feminista; veamos las razones que las activistas de Féminas Festivas arguyen para ello:



Flyer de una de las actividades de Féminas Festivas

Hablábamos de la comunicación horizontal, hacer las ideas digeribles no un texto y que fuera llamativo, por eso las postales. No soy cercana al arte, lo sentía como cosas más simples, sencillas, pero con contenido de lo que nos interesaba comunicar. Hoy usamos mucho la página que tenemos en facebook para publicar cosas que nos parece importante compartir, es una plataforma para comunicarnos porque también pueden aportar las que están en la distancia (María Catalina Gómez)... Trabajar con cosas que venían del arte, del diseño o del teatro era una forma de entenderse con otras personas, poder tener de que hablar con otras y construir espacios de encuentro (Lina Gaitán) (Narrativa 3).

Una de las piezas comunicativas que crean las Féminas Festivas son los programas de radio teatro experimental. “Anarquía para amantes”¹²¹ es uno de estos programas con el cual buscan

¹²¹ Los programas radiales de las Féminas Festivas se puede escuchar en: <https://archive.org/details/Anarquiaparaamantes>.

discutir el deseo, el amor, la autodeterminación, el placer, las relaciones, la construcción social del género, la heterosexualidad normativa, las diversas sexualidades, el autocuidado, la autoconciencia, el erotismo, entre otros temas. La estructura y las diferentes partes que componen el programa son creadas y producidas por la colectiva, que incluye los comerciales, que denominan informerciales inventando productos como el “transfusionador de género”¹²² y “la vasalisa”¹²³, pasando por una crónica sobre una de sus acciones performáticas, hasta la conversación con la Doctora Corazón¹²⁴ y la música que también nos habla de todos estos temas.

La creación radial experimental también ha hecho parte del trabajo que Fémimas Festivas realizó, junto con otras organizaciones de mujeres de la ciudad de Cali, sobre el tema de mujeres y paz. Con este proyecto la colectiva ganó en el año 2013 los recursos del Fondo Lunaria¹²⁵ para propuestas feministas dirigidas a la formación, fortalecimiento y autogestión del tejido organizativo de las mujeres jóvenes. Los temas afines que juntaron a las participantes en este encuentro fueron rizoma, comunidad, seguridad/soberanía, antimilitarismo, no violencia, patriarcado, feminismo, ciudadanía y activismo.

Las metodologías que usaron para crear colectivamente fueron el encuentro al alrededor del huerto, la cocina, la palabra; así como talleres de trabajo y aprendizaje y mesas de trabajo que denominaron radio-asamblea. Los resultados de este proceso fueron presentados en “El curcumazo aquelarre sonoro”, acción que realizaron en un parque de la ciudad donde manifestaron públicamente sus discursos y propuestas de acción política alrededor del tema mujeres y paz. Todo ello a través de las creaciones artísticas y comunicativas producidas en los encuentros entre las organizaciones de mujeres que participaron, y que partieron del reconocimiento de la diversidad de puntos de vista frente a un tema tan complejo políticamente como la paz. Producto de esta experiencia también crearon otras dos piezas comunicativas: un fanzine y un video.¹²⁶

¹²² Para el transfusionador de género concebido como “una herramienta para fomentar la discusión en torno a la construcción social del género” la colectiva también realizó un video, disponible en: <https://vimeo.com/7340133>

¹²³ Este “producto” es un amuleto en forma de muñeca que “abre las garras de la intuición”, inspirada en uno de los cuentos del libro Mujeres que corren con los Lobos de Clarissa Pinkola Estés.

¹²⁴ “Especialista en chamanería, curaduría, cardiología, yerbatera, descolonizadora de corazones chuzados y pirómana clandestina, que te aconsejará sobre el amor libre y los enfrentamientos del diástole y sistole”, también tiene un videoclip donde la colectiva experimenta con la técnica de sobras chinas, disponible en: <https://vimeo.com/13343672>

¹²⁵ El Fondo Lunaria Mujer es “una organización feminista creada para el fortalecimiento de las organizaciones de mujeres jóvenes y sus esfuerzos para alcanzar un ejercicio pleno de ciudadanía, de sus derechos y la construcción de una sociedad en paz y con justicia social”, ver más en: <http://www.fondolunaria.org/>.

¹²⁶ Las diferentes creaciones del proyecto mujeres expresándose para la paz están disponibles en: <https://feminasfestivas.hotglue.me/?Proyectos>



Fanzine del Curcumazo
Féminas Festivas
Cali, 2014

Asimismo, la acción política artística feminista de la colectiva apropia creativa y experimentalmente herramientas que les permitan crear realidades alternativas, como las que posibilita el teatro y el performance. “La Estación Muak Travesti de Besitos” es una de esas acciones que las Féminas Festivas llevan a todos los lugares posibles, desde un colegio hasta un festival de performance; las geografías donde La Estación ha tenido impacto han sido clasificadas por la colectiva como: pedagógicas, performativas, contestatarias, parranderas¹²⁷ y académicas.

Con La Estación Muak Travesti de Besitos las Féminas buscan abrir un espacio para liberar el deseo, ser lo que se quiera ser así sea de manera transitoria, confrontar prejuicios, romper límites y tabúes. La propuesta de La Estación hace referencia a la idea de la zona temporalmente autónoma T.A.Z, descrita por Hakim Bey (1985) como una táctica sociopolítica para crear espacios temporales que eluden las estructuras formales de control social. La particularidad de La Estación Muak de las Féminas Festivas es ser:

una zona temporalmente autónoma /T.A.Z./ que perturba las estructuras del control social heteronormativo; un tiempo espacio de autoorganización basado en la alegre existencia y el espíritu festivo. Itinerante, cuántica, mutante, intencional. Este es un laboratorio experimental de fusión y creación de imágenes de la experiencia género. Taller de erotismo solidario en forma de sesión fotográfica. Hackeando al sistema género – si es que te dejas – puedes intentar ser hombre, mujer, ser cyborg, ser vos, ser poliamante y fusionarte con amigxs en tres momentos de un beso (Seducción-Atracción-Muak). Un registro de erotismo solidario. Cada T.A.Z. hace

¹²⁷ Parranda es sinónimo de fiesta.

fricción con fronteras que provocan tensiones que hacen de la estación travesti de besitos MUAK un laboratorio de la práctica anárquica del amor, el cuerpo y la seducción.¹²⁸

La Estación ha sido una de las propuestas que más ha difundido la colectiva en sus años recientes de activismo. Además de su postura anárquica, allí también ponen en práctica algunas estrategias aprendidas del posporno y el arte feminista. La Estación es concebida como una acción sencilla pero contundente con la que pueden llegar a muchas partes para que la gente se atreva, si es que quiere, a experimentar de otra manera el género como acto performativo que es, así como cuestionar la heteronormatividad, como narran Ange La Furcia y Lina Gaitán:

La Estación Trans de besitos la pensamos para travestirte de la manera que quieras, para performativisarte, cambiar tu género. La intención es que haya un beso solidario entre las personas que transitan las tres tomas que son atracción, seducción y muak. Hacemos mucho registro visual, es una propuesta que hemos puesto en diferentes lugares, eventos, colegios, teatros, el festival de performance, encuentros de mujeres, es lo que más hemos movilizadado en el último tiempo (Ange La Furcia). Lo que hemos hecho como la Estación Muack es porque era posible, del posporno habíamos visto que había cosas sencillas que podíamos hacer, detrás de la acción osada es un asunto muy sencillo que puede hacer cualquier mujer en cualquier lugar: reunirse en una esquina para dar besos a la gente con ropa para ponerse. Lo que más me gustaba era la alegría de la gente de poder hacer eso de travestirse por diversión, hay quienes logran algo muy estético, probablemente no lo hagan en su vida ni les importe pero se dan cuenta de lo que pasa y se divierten. Para montar la Estación recogemos ropa vieja, Mónica se inventó los adminículos que son cosas muy sencillas para organizar las cosas en el espacio público y ¡ya! (Lina Gaitán) (Narrativa 3).

La Estación Muak Travesti de Besitos hace parte del proyecto “Anarquía para amantes” que, junto con las piezas de radio experimental, es la manera como Fémimas Festivas comparten lo que piensan y proponen frente al amor, la armonía social y la libertad:

Enamoradas del amor, en nuestras vidas cotidianas hemos experimentado el amor filial, sororo, materno, matrimonial, libre, promiscuo, monógamo y otros a los cuales no les hemos nombrado tal vez con la esperanza de que reaparezcan nuevos algún día. Sistematizando esta información y triangulándola sobre lo que teóricas y teóricos dicen sobre el tema, hemos podido recoger algunas apreciaciones que nos llevaron a este proyecto. Proyecto porque queremos proponerle al ejercicio del amor una teoría, vieja, algunas personas dirán arcaica, pero que a nosotras se nos ha antojado propicia. Ahora vamos a tratar (intento, ya que no es fácil y en absoluto nos gustaría resultar diagnosticando formulas políticas a seguir) de explicarles que es ANARQUÍA PARA AMANTES y de una vez contarles nuestra apreciación sobre dichas experiencias del ser, del transitar y del amar.¹²⁹

Si de lo que se trata es de construir esas posibles formas de relacionarnos, amarnos y vivir el erotismo de maneras diferentes desde el feminismo, en La Estación Muak se pone en práctica cuando:

Gente que se conoce o no se conoce se besa para que unas desconocidas les tomen cinco fotografías, cinco momentos de un beso. Reconocimiento, atracción, seducción, deseo y contacto... Contacto, deseo, seducción, atracción y reconocimiento. Muchas secuencias, personas de muchas formas, colores y sabores. Besitos con un

¹²⁸ Fémimas Festivas (2008), en: <https://feminasfestivas.hotglue.me/?muak>.

¹²⁹ Fémimas Festivas (2009), en: <https://archive.org/details/Anarquiaparaamantes/001+Comercial+Transfusionador+de+G%C3%A9nero.wav.MP3>

o una desconocida/o. Con algún amiga o amigo, libremente, auto-determinadamente. Rostros, cabellos, perspectivas diferentes del erotismo paracaidista... proyecto Anarquía para Amantes, libre asociación de individuos en el ejercicio del amor.¹³⁰

Armas contundentes que podemos identificar en la acción política artística feminista de la colectiva Féminas Festivas son el humor, la ironía, la parodia.¹³¹ Ejemplo de ello es el programa radial donde presentan una mirada de fechas destacadas de la lucha social y de la lucha feminista: el 1ro de Mayo y el 8 de marzo. En este programa nos proponen una lectura feminista de “dos ondas radiales que levitan en el tiempo, bamboléandose entre las fechas de los monumentos al trabajo y la mujer desde una perspectiva trans-histórica”.¹³² Como afirma Julia Antivilo (2015:172) la ironía, el humor, la parodia son herramientas críticas tomadas de las tácticas de resistencia y subversión que se han desarrollado como desestabilizadoras del poder patriarcal. Estas herramientas han sido ampliamente puestas en práctica por las artistas feministas; usadas estratégicamente para deconstruir los discursos dominantes, transgredirlos, dinamitarlos, s desde otras formas de hacer política como afirma Angie La Furcia:

esto de la ironía, la burla, el carnaval, el performance es una recocha¹³³ pero en serio... lo que hacemos es dinamitar...en el sentido de hacer tambalear pero con la burla, la joda, la ponzoña, coger todo en broma... es muy político, una contrapolítica, una política más contestataria, marginal, micropolítica (Ange La Furcia, narrativa 3).

Esta intención de provocar y romper con lo establecido nos remite a la pregunta por el impacto de las acciones. Aunque este no fue un tema sobre el cual profundizamos en las narrativas, pues implicaría abordar otros aspectos de sus propuestas y el trabajo con los públicos, las activistas de Féminas Festivas sí reflexionaron sobre los espacios, impactos y logros, en relación a las intenciones políticas de sus acciones de la siguiente manera:

Pensamos en el impacto de las acciones y cómo se pueden optimizar para que la energía no se pierda, por ejemplo la Estación Muak a pesar que sea algo muy rápido que se disfruta quedan las fotos y no hay que estar pesando en la producción, la posproducción, etc. (Lina Gaitán).

En espacios que nos prestan, a pesar que tiene el peso de la institución, tenemos un nivel de autonomía con el que podemos trabajar; pero cuando realizamos proyectos nos enfrentamos a los problemas de lo que hay en el contrato y qué ese hizo: “se capacitó, se sensibilizó”. En esos términos no es lo que logramos, pero la acción hace que muchos hablen de cosas que no habían podido decir en otra parte, cosas que querían decir, así sientes que le llega a la gente (Ange La Furcia).

¹³⁰ Féminas Festivas (2008), en: <https://feminasfestivas.hotglue.me/?muak>

¹³¹ Este aspecto ya fue destacado en el capítulo tres, sin embargo considero necesario retomarlo en la medida en que es una característica importante de la acción política artística de Féminas Festivas.

¹³² Este programa de radio esta disponible en: <https://archive.org/details/Mayomarzo/final-programa-mayo.mp3>

¹³³ Desorden, alboroto, relajó.

A los posibles impactos de nuestras acciones no les hemos hecho seguimiento, una lo intuye, pero no se sabe cómo impactó ni cómo medirlo. Claro que tenemos una intención con las acciones que hacemos, pero llegan a un punto y en adelante pueden pasar muchas cosas, incluso han llegado a censurarnos, son impactos que no imaginamos, que no alcanzamos a dimensionar (Mónica Giraldo) (Narrativa 3).

Las acciones políticas artísticas feministas de la colectiva Féminas Festivas proponen estéticas particulares que son creadas para los espacios públicos, las manifestaciones, la intervención directa con discursos digeribles y accesibles que llamen la atención de manera sencilla pero contundente, concebidas como acciones políticas que puede agenciar cualquier persona. El activismo de las Féminas Festivas es osado, irrumpiendo sin necesidad de grandes recursos o potenciando los que tienen.

Para finalizar, quiero mencionar la actual aventura que ha emprendido la colectiva Féminas Festivas: la campaña “Plantas de poder y dignidad femenina”, con la cual han hecho un llamado amplio para conjurar la creación individual y colectiva en la construcción de una:

provocación gráfica de nuestros saberes herbarios que se cocina desde las calles de Colombia, con el fin de dar visibilidad e informar sobre las diferentes plantas que son y pueden ser utilizadas por las mujeres para la anticoncepción y el aborto [...] nuestra propuesta es explorar los conocimientos y saberes de las ancestras que nos conducen a otras miradas y vivencias sobre nuestros propios cuerpos y deseos.¹³⁴

La colectiva está recibiendo propuestas de carteles que contengan esta información para con ellos “agitar muros, calles, esquinas, barrios, ciudades y lugares de paso”. Ya hace parte de la campaña un programa de radio que, siguiendo el estilo peculiar de Féminas Festivas, da la palabra a

Doña Artemisa Vulgaris, antigua locutora radial caleña, fumadora y libertina, concedora de los secretos femeninos, la magia, la sanación y las plantas, habla del tema que convoca a la campaña Plantas de poder y dignidad femenina, a través de las llamadas telefónicas de sus radioescuchas, quienes preguntan por una alternativa a las pastillas anticonceptivas y la posibilidad de abortar con plantas. Las respuestas las encuentran las reporteras Féminas Festivas, que salieron a las calles a preguntar a la gente qué sabía al respecto.¹³⁵

La campaña está haciendo su camino alimentándose de estos saberes que, en un contexto como el actual de neo-conservadurismo y fascismo social que afecta negativamente los derechos sexuales y los derechos reproductivos de las mujeres en sus diferentes contextos, se constituye en una alternativa importante en la defensa del principio feminista de la autonomía sobre nuestros cuerpos y la recuperación de los saberes ancestrales.

La acción política artística de la colectiva Féminas Festivas al ser ecléctica estrecha la relación entre arte, política feminista y comunicación horizontal, ellas afirman que politizar la

¹³⁴ Ver la propuesta de la campaña Plantas de poder y dignidad femenina en: <https://tierradigital.hotglue.me/>

¹³⁵ Este programa de radio se puede escuchar en: <https://soundcloud.com/f-minas-festivas/songo-sorongas-con-dona-artemisa>

práctica artística no es necesario porque en sí misma es política al comunicar, pero es necesario posicionar otros discursos en los lenguajes artísticos desde posturas feministas críticas y también en las herramientas comunicativas. Expresan también la importancia de innovar en los repertorios de las acciones donde se toman lo público – la calle, los muros, los atrios de las iglesias, las marchas –, con las cuales posicionan los intereses de la colectiva, propiciando espacios donde el debate feminista no es permitido, incomoda, ha sido prohibido o es totalmente nuevo.

Sus acciones atrevidas no son pensadas en la búsqueda de reconocimiento sino como hacer político concreto que irrumpe, que puede hacer cualquier persona, sin necesidad de grandes recursos o potenciando los que se tienen; y son impactantes no por ser masivas sino por su radicalidad y confrontación directa con brillos, tornasoles, escarchas, colores. Otro aspecto importante es que la colectiva está compuesta por jóvenes que hacen rupturas con las formas tradicionales de la política feminista en la ciudad, que ha sido principalmente liberal. El primer territorio de sus acciones políticas artísticas feministas es el propio cuerpo, para cuestionar la construcción de lo femenino y proponer otras formas de ser haciendo política feminista de manera diferente: divertida, carnavalesca, con la improvisación, la espontaneidad, el humor, el juego con lo común y con lo que está en el imaginario de la gente para darle otra mirada.

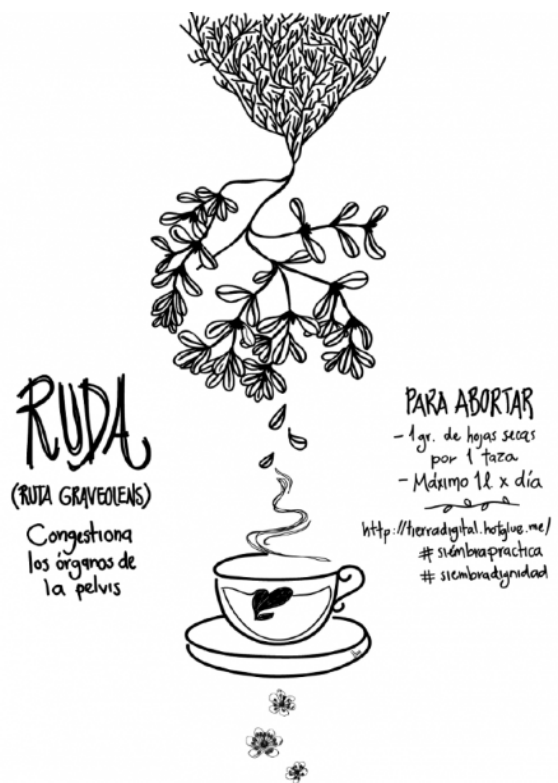


Imagen de la campaña “Plantas de poder y dignidad femenina”
Féminas Festivas
Cali, 2016

6.4 ANA MARÍA VILLATE MARÍN

Yo despoetizo la imagen

Desde su lugar de enunciación como artista profesional, Ana María Villate insiste en la importancia de las expresiones artísticas para transformar los activismos, lograr abarcar diferentes espacios y relacionarse con más gente ampliado también los tipos de relaciones. Los modos de hacer que ella identifica como característicos de las artes feministas fundamentan tanto su trabajo artístico como su posicionamiento feminista:

Lo que hago para que mi posicionamiento feminista se refleje en mi producción artística es enunciarlo, intento hacerlo siempre aunque no todo el mundo lo lee de esta manera, lo enuncio con el título, con la acción, cuando te hacen una entrevista. Es fundamental el título en mis obras porque lo otro puede ser simplemente una imagen poética de lo efímero; como cuando trabajas con una imagen que reconoces fácilmente, está en toda tu infancia, adolescencia, en tu deseo, yo hago algo diferente porque se supone que el asunto es el pensamiento poético y yo despoetizo la imagen. Esto tiene que ver con los modos de hacer arte que son feministas, una discusión más amplia relacionada por ejemplo con las obras que son susceptibles de una lectura feminista aunque las artistas no se posicionen desde allí; sobre todo por lo que implica asumir determinadas posturas políticas en el mundo del arte, como también pasa en la academia (Ana María Villate, narrativa 1).

Las estrategias usadas por Ana María Villate para que su posicionamiento feminista se refleje en su producción artística, incluyen hacer explícito lo que nos impone la cultura patriarcal, desde el título de las obras hasta dejarlo claro en la acción performativa. Además de la forma como aborda los diferentes temas, algunos de ellos inexistentes o poco explorados en el mundo del arte, o (re)presentando puntos de vista diferentes a las habituales. Sus modos de hacer incluyen el trabajo desde la corporalidad, las metáforas, imágenes poéticas reinterpretadas, así como la crítica a los medios masivos de comunicación y su posible tergiversación; particularmente la publicidad, teniendo en cuenta la centralidad que en nuestras sociedades tienen las imágenes, especialmente las relacionadas con la feminidad y los estereotipos.

Posterior al performance “Vanidosa?”¹³⁶ con el que se inaugura como artista feminista, Ana María Villate hará del feminismo parte fundamental de su producción artística, como lo vemos en su obra “Belleza Profesional”:

En adelante seguí haciendo cosas con una lectura feminista, como los dibujos con esmalte Masglo¹³⁷ representando el estereotipo que el esmalte estaba vendiendo con su nombre. Son muy interesantes porque van cambiando y ahora también tienen estereotipos negativos como “ardiente” porque en 2006 eran solo estereotipos de la mujer buena como la “pureza” (Ana María Villate, narrativa 1).

¹³⁶ Ver capítulo 2.

¹³⁷ Estos esmaltes para pintar uñas no se nombran con color sino con actitudes o estereotipos como: actual, adorable, ajena, amante, amorosa, angelical, apasionada, ardiente, descarada, detallista, divina, espléndida, entretenida, española, golosa, furiosa, etc.

En el mundo contemporáneo el consumo es la actividad más importante que realiza el ser humano, se ha educado al cuerpo, sobre todo el femenino, para ello. Soportándose en una historia acomodada en la que se ha liberado de los estigmas religiosos que pesaban sobre él, el consumo ha convertido al cuerpo de la mujer en un objeto más de intercambio, y por esta razón hay que invertir en él. Los rituales cosméticos, higiénicos, dietéticos, y la obsesión por la salud son las estrategias primordiales de esta inversión. “Belleza profesional”, parte la observación de un producto específicamente diseñado en este sentido: el esmalte para uñas Masglo, pues en su carátula en vez de ofrecer colores, nos invita a ser un “tipo” específico de mujer. Así que en vez de presentar un esmalte rosado para ser consumido por nosotras, nos invita a ser chicas casuales. Esta estrategia publicitaria, pone en el plano dos problemáticas con respecto al papel de la mujer en la sociedad de consumo: la primera es la interpelación a ser un objeto del deseo, y la segunda es la fijación de nuestro cuerpo a estereotipos específicos. Cada uno de los “tipos” que nos vende el esmalte, reduce a la mujer a lo que ella puede ser, o a lo que ella debe desear ser, y en una doble operación, nos interpela para formar parte de los cánones establecidos, que no tienen otro fin sino que deseemos ser otro objeto de consumo. Aún cuando en este ejercicio se siguen las leyes del consumo como “la libertad de elegir” la mujer está escogiendo bajo los parámetros que el consumo mismo impone para crear mujeres útiles para su buen funcionamiento; una mujer que no olvide su imagen, por supuesto comprando todos los productos necesarios para ser bella y deseada, y todo esto “porque tú lo vales”. (Portafolio de Ana María Villate sobre la obra “Belleza profesional”, dibujos realizados con esmalte para uñas y tinta china sobre pared del 2008).

Ana María se interesa por las posibilidades que da el arte para tergiversar lógicas comunes, producir verdades y miradas críticas de este mundo. Para ello hace un uso creativo de la potencia comunicativa de la publicidad, del juego que se puede hacer con las imágenes que nos son comunes, con los estereotipos, para darle la vuelta a lo normalizado. Con una obra como “Belleza profesional” resignifica imágenes cotidianas, particularmente las de la publicidad, siendo crítica con las ideas sobre la feminidad, lo que consideramos normal para la vida y los cuerpos de las mujeres. Con ello cuestiona las formas como es regulada por la sociedad de consumo el ideal de “la mujer”, que hace de ella otro objeto para consumir, al que le son impuestos cánones de belleza que se complejizan en su intersección con la clase, la etnia, la edad, etc.

Así, lo que vemos en una obra de Ana María Villate lo podemos relacionar con facilidad con nuestros propios referentes, proporcionándonos una experiencia estética que conectamos con nuestras ideas y prejuicios relacionados con lo que nos proponen sus imágenes. Ello es más evidente cuando se trabaja el tema de los estereotipos y el cuerpo femenino removiendo los referentes que tenemos, en este caso a partir de una obra que le da diferentes sentidos a lo que nos presenta la publicidad, proporcionándonos otras lecturas posibles de aquello que a fuerza de repetición y falta de cuestionamiento se va naturalizando.

Bellera Profesional



Ana María Villate
Belleza profesional
Esmalte para uñas y tinta china sobre pared, 2008
Fuente: portafolio de Ana María Villate

Igualmente, Ana María parte del reconocimiento de la importancia de la micropolítica para que la práctica artística sea una acción política. De allí sus propuestas que abordan la cotidianidad como el espacio donde se normaliza y normatiza el género; construyendo una propuesta de activismo artístico feminista para la cual ha sido importante la teoría de la performatividad del género de Judith Butler:

Para pensarme el asunto del género ha sido fundamental leer a Butler y darme cuenta que todo esta normatizado y normalizado, inclusive el deseo a pesar de aquella idea de que es liberador, que uno puede ser otro diferente y Butler apunta lo contrario al decir que el deseo está también normatizado (Ana María Villate, narrativa 1).

Con sus obras no trata de irrumpir el espacio de lo cotidiano con violencia sino con sutileza, problematizando los rituales de la performatividad del género y los efectos sobre el cuerpo de las mujeres y sus experiencias de vida, en particular los ideales de un cuerpo bello y sano, del racismo implícito y la imposición de roles considerados femeninos; como podemos ver en la siguiente reflexión sobre el trabajo del Colectivo Zunga que fue fundamental para su propia apuesta:

Si bien las inquietudes presentes en el trabajo del colectivo están directamente vinculadas con la producción y reproducción de conductas dentro de una matriz heterosexual y capitalista; es importante señalar cómo la revisión de situaciones cotidianas permite hacer un seguimiento a la manera en que se construyen hábitos normatizados que cruzan tanto nuestra corporalidad como nuestras emociones. La frontera entre ser deseable y ser un objeto sexual, la frontera entre ser admitidas socialmente o ser despreciadas por nuestras convicciones. Por esta razón, nuestro trabajo no emplea estrategias violentas para destruir los cánones establecidos; sino que

acude a recursos sutiles como la reiteración progresiva y el enrarecimiento de los rituales que dan forma a la normatividad de género. De este modo nos hemos preguntado sobre el efecto que tiene en nuestra propia experiencia, por lo tanto sobre nuestros cuerpos, el ideal de un cuerpo bello y sano que propone la publicidad, el racismo que hay implícito allí, la retórica acerca de los roles femeninos que aparecen en las canciones populares, la vinculación de nuestro cuerpo a la “inmundicia” con la que se relaciona el ciclo menstrual y de lo femenino a la histeria, o la oferta laboral que se realiza exclusivamente para mujeres [...] La repetición, asimilación y naturalización de conductas a manera de rituales dispuestos para establecer modelos de “Ser mujeres”, se configuran a partir de intrincados tejidos donde a diferencia de la tradicional trama y urdimbre, los hilos se disponen de maneras extrañas y a veces de difícil rastreo; es por esto que se hace necesario “deshilachar–deconstruir” este tejido para entenderlo, para subvertirlo y para continuar en la búsqueda de formas diferentes de asumirnos y proponer alternativas al ideal femenino hegemónico, esa es la apuesta o por lo menos el intento que hacemos desde el trabajo de comadres al interior del colectivo.¹³⁸

Asimismo, para Ana María es importante que lo que pretende comunicar y poner en diálogo sea explícito, pero no doctrinario. Para ello serán significativas no solo las ideas políticas sino también las posibilidades que abre la experiencia estética, en el sentido de que no se trata solo de transmitir una idea – como lo haría el arte político de propaganda – sino de hacerlo de otras maneras que posibiliten el juego, la seducción, la emoción, desestabilizar lo establecido. En este sentido, para la artista es fundamental la propuesta estética, ya que es lo que permite movilizar políticamente a partir de una experiencia estética:

Se trata de por lo menos por dos segundos desestabilizar lo que se da por sentado, y si son dos segundos porque cuando tienes una experiencia estética no dura toda la vida, ojalá te dejara cosas para pensar pero eso no lo puedes controlar. Hago las cosas con un sentido que espero que no se pierda, pero no me gustaría que fuera el único porque de lo contrario se vuelve homogeneizante; si le pongo un slogan se vuelve totalitario como la publicidad y quita la posibilidad del juego que de alguna manera es lo que seduce del arte.

Lo interesante está en la experiencia estética más allá de si el otro entendió exactamente lo que yo quería decirle. Políticamente es importante porque cuando mostramos una idea sin propuesta estética nos da pereza, como lo que ocurre con los panfletos. Si la idea viene en una experiencia estética es posible que no tomes la idea, pero el hecho de haber tenido esa experiencia te acerca inicialmente de una forma emocional y no te impone nada (Ana María Villate, narrativa 1).

Ana María nos habla de la importancia de que no se tergiverse la propuesta y de no imponer una única visión; si de lo que se trata es de hacer activismo político desde el arte, para el cual también será importante la recepción y la apropiación, un aspecto que es significativo para la artista a diferencia del medio artístico donde la preocupación por la recepción de las obras no es común. En este sentido, está bien no controlar lo que pasa con las imágenes cuando son leídas y recibidas, pues esto permite no cerrar significados ni unificar para que puedan ser (re)apropiadas, evitando así posturas totalitarias manifiesta Ana María:

Se que uno no logra saber realmente cuál es el impacto de sus propuestas, pero si lo que estoy haciendo es un activismo es importante que la recepción no se vaya para otro lado y sea muy diferente de lo que se propuso.

¹³⁸ “El cuerpo femenino como lugar de inscripción de las normas, y la norma como manera de escape”. Ponencia del Colectivo Zunga presentada en la Facultad de Artes de la Universidad Distrital en Bogotá. Documento facilitado por Ana María Villate.

Que uno no controle lo que pasa con la recepción de las imágenes esta bien, a pesar de las dificultades que puede generar; una imagen que en un momento está de un lado de la política en otro momento puede pasar a otro lado, presentando miradas del mundo que no necesariamente tienen que ver con lo que uno pensó en un principio. Pero así tiene que ser para no cerrar significados y quitar la capacidad de apropiación, de lo contrario la imagen se muere porque deja de significar en el universo simbólico cuando solo tiene un uso y supuestamente una única interpretación (Ana María Villate, narrativa 1).

Hoy en día el arte compite con el mundo de las imágenes. Éste es un hecho que hace parte de las preocupaciones de Ana María en relación a que la creación artística no puede caer en la misma lógica, en el sentido de imponer una posición y mirada unívoca, como lo hace la publicidad.



Ana Maria Villate
Performance “Cotidiano y
Capital” (ensayo)
Calles de Bogotá
Septiembre 16 de 2015
Foto: Paola Figueroa-Cancino

Por ello, se interesa en la potencia política del arte que abre la oportunidad de tergiversar imágenes y aprovechar los códigos que ya nos son comunes:

El arte tiene algo muy complicado y es su competencia con este mundo donde las imágenes son centrales, donde la publicidad te da todo fácil para que creas que todo funciona como lo muestran. El arte no puede hacer lo mismo porque ese ejercicio es conductista... aquí hay una contradicción, por eso las fuentes que uno utiliza vienen de la publicidad para lograr tergiversarlas, contra la lógica común que se crea para recordar y no perder el sentido crítico que todos tenemos. Las lógicas propias del arte son las que ayudan a pensar las posibles estrategias para contrarrestar todo esto que, aunque fracasemos, tenemos la posibilidad de intentarlo; entender las reglas para jugar con ellas o como parecer adentro cuando uno está afuera realmente, se trata de aprovechar esos códigos que ya nos son tan familiares (Ana María Villate, narrativa 1).

Otro aspecto relevante del trabajo artístico de Ana María Villate está relacionado con que el arte feminista y activista se refiere a los modos de hacer y no solo a los temas que relacionamos con lo cultural e históricamente construido como femenino. Esto lo vemos en diferentes obras de Ana

María Villate¹³⁹ donde se posiciona críticamente frente al sistema capitalista, como lo muestra en la obra “Autorretrato mientras el mercado se regula”; así como frente a la historia y cultura política del país en el caso de las obras “Trofeos: de Los Olivos a Nápoles” y “Lo que polariza pulveriza”, o el colonialismo y el racismo con la obra “Del otro Lado”:

La pieza consiste en un video en el que estoy armando constantemente un castillo de naipes con una baraja que tiene en su envés la imagen de un billete de cien dólares. Como es previsible, el castillo se cae constantemente como metáfora del fracaso económico personal. El título de la pieza alude a la premisa de la teoría liberal de la mano invisible “el mercado se autoregula” mientras la imagen pone de plano lo que sucede con un individuo particular, en este caso yo misma, mientras esto sucede (Portafolio de Ana María Villate sobre la obra “Autorretrato mientras el mercado se regula”. Video, 2011).¹⁴⁰

Dos cazadores norteamericanos ayudados por el ejército nacional abatieron al hipopótamo conocido como Pepe, que se había escapado de la hacienda Nápoles famosa por haber pertenecido al más renombrado capo del narcotráfico colombiano [...] El hecho, fue conocido gracias a la circulación por la internet de una fotografía en la cual aparecía el cuerpo yacente del monumental animal, en frente de un grupo de orgullosos soldados después de haber cumplido con matarlo [...] La curiosa imagen me recordó a las fotografías que había circulado por la prensa nacional cuando por fin se hicieron públicos los detalles del operativo que en 1993 habría acabado con la vida de Pablo Escobar, personaje culpable de que el pobre Pepe morara por estas tierras. En esta segunda imagen, un grupo de policías posan triunfales alrededor del cuerpo inerte del recién asesinado capo [...] ¿Qué es lo que nos hace tan sensibles a la muerte de un animal proveniente de África, y no nos permite sensibilizarnos frente a la muerte de un ser humano? ¿Por qué nos parece tan deplorable la práctica de la cacería tratándose de Pepe, sin embargo nos parece tan normal en el caso de Pablo? Por supuesto soy consciente de que al plantear estos interrogantes dejo de lado la macabra historia de Escobar [...] preguntarnos si realmente la actitud victoriosa de quienes lo mataron debe ser admirada, pues tal vez sin importar cuán peligroso se considere a un ser humano la muerte violenta debe ser siempre una tragedia y no un trofeo. Pensando en esta problemática, la propuesta consiste en poner a dialogar las dos imágenes enmarcadas con moldura dorada, aludiendo a la calidad de trofeo que adquieren tanto el hipopótamo como Pablo Escobar en las fotografías; el título de la propuesta “Trofeos: de los Olivos a Nápoles” toma el nombre del barrio en el que fue abatido Escobar y el nombre de la finca de la que se había escapado Pepe, lugar que además relaciona a los dos protagonistas de esta historia (Portafolio de Ana María Villate sobre la obra “Trofeos: de Los Olivos a Nápoles”. Fotografía encontrada en Internet, 2009).

Este trabajo intenta de manera directa señalar la situación política que ha vivido Colombia en los últimos 8 años. Tomé la imagen de nuestro furibundo presidente [Alvaro Uribe Vélez] precisamente en un momento en el que le es imposible ocultar su rabia, y la dibujé con polvo blanco aludiendo a los nexos con el narcotráfico de los que repetidamente ha sido acusado este personaje. El título “Lo que polariza pulveriza” hace referencia a la polarización de la opinión pública que en los últimos años ha hecho imposible la discusión en lo que a política atañe (Portafolio de Ana María Villate sobre la obra “Lo que polariza pulveriza”. Fotografía, 2009).

Del otro lado, señala desde un punto de vista decolonial, las representaciones de los indígenas en las caricaturas europeas, pensando en deconstruir la imagen del “buen salvaje” servicial y medio tonto que siempre habla en media lengua y pocas veces comprende lo que se le dice. Ese lienzo en blanco carente de conocimiento que ayuda a los astutos personajes europeos o norteamericanos a cumplir sus fabulosas hazañas, el personaje tierno e ingenuo, el similar pero diferente el otro. En este trabajo aprovecho el problema que la traducción de la famosa caricatura belga [Tin Tin] para hacer palpable que este tipo de representaciones tienen siempre una visión occidentalista en la que los indígenas se representan como un estereotipo unas veces peligroso otras veces inocentes y crédulos. El título de este trabajo “Del otro lado” alude a la respuesta que precisamente desde el papel del otro es posible que se dé (Portafolio de Ana María Villate sobre la obra “Del otro lado”. Impresión Digital, 2008).

139 Más información sobre las obras de Ana María a las cuales hago referencia pueden ser vistas en su portafolio que como ya he mencionado está disponible en: <http://anamariavillate.laveneno.org/>

140 Pieza de video arte disponible en: <https://vimeo.com/51534304>

Aunque he insistido en que una propuesta artística para ser feminista no necesariamente tiene que ver exclusivamente con las mujeres y con los temas y problemas relacionados con la construcción social de lo femenino, sino que puede ser cualquier tema o problema que sea abordado desde una lectura feminista, es algo que está por explorar de manera más amplia en el trabajo de Ana María. Su posicionamiento feminista es más evidente en las obras mencionadas donde se sitúa críticamente frente al sistema sexo-género de manera explícita. Sin embargo, se trata también de las preguntas que se hacen y las posiciones políticas que se asumen, presentar otras perspectivas que no se ven en el tratamiento de otros temas, o darle otra mirada a los ya enunciados, como las que presenta Ana María en las obras donde se posiciona de manera crítica frente a la política, el poder y el colonialismo, ya que éstas u otras podrían abarcar una mirada feminista que nos hable, por ejemplo, de la interrelación entre los diferentes sistemas de opresión.

En el caso de Ana María Villate estaríamos frente a una acción artística política feminista que se circunscribe más a la práctica de un arte con política, situada en diversas expresiones artísticas como el performance, el dibujo, la fotografía y la escultura. Queda claro también en sus propuestas como todo arte puede estar comprometido políticamente, pero no necesariamente ser feminista. Esta apuesta implica ir más allá de la formalidad estética del arte que para Ana María es posible en una relación dialéctica con la política, que no renuncia a las lógicas del campo del arte, sino que posiciona algo diferente en su interior, considerándolo como plataforma para difundir otras ideas.

La propuesta estética no se deja a un lado, aunque la preocupación por el contenido es la que da sentido, lo que posiblemente limita la creación, reconoce Ana María, cuando se propone aprovechar la experiencia estética para desestabilizar lo establecido, jugando con lo irreal, con lo factible, ya que el arte no tiene que apegarse a la realidad y eso permite hacer un trabajo político, que no lo tienen ningún otro campo de conocimiento. La politización de las experiencias que proponen las artes feministas, constituye un referente importante para esta artista en el cuestionamiento que con sus trabajos hace a los estereotipos y lugares comunes, que reducen la complejidad del mundo y sus relaciones, ya que, por el contrario, ella quiere presentar los otros mundos que son posibles.

6.5 DIANA MOLINA MEDINA

Todavía podemos sorprender

Diana Molina es una artista feminista cuya propuesta artística es autobiográfica, así como se interesa por otros temas políticos, explorando técnicas diferentes. Prefiere relacionar su práctica artística con la pedagogía, en el sentido de explorar capacidades creativas y hacer de las técnicas algo accesible. Para Diana, el arte como pedagogía posibilita la creación colectiva, para que todas las personas tengan acceso y aprendan de maneras diferentes técnicas artísticas con las cuales explorar de manera creativa la realidad, repensarla, recrearla. La visión que Diana Molina tiene sobre el arte, aporta una mirada diferente que se sale de la formalidad abriendo el espacio para que cualquier persona pueda ser artista, en la medida en que tengan esa experiencia creativa y reflexiva con la que se relaciona el arte:

El arte es un justo equilibrio entre el oficio y el discurso no como una teoría sino en el sentido de cómo comprendes lo que estás haciendo con las manos. Los objetos o las imágenes que estás haciendo dan cuenta de una creación e interpretación del mundo, creas lo que existe y a la vez lo interpretas. En esa medida el arte no es un oficio que ejerzan solamente los artistas, mucha gente hace arte sin saber que lo está haciendo como los niños, los artesanos o los artistas empíricos que han tenido una experiencia creativa y reflexiva. No es necesario haber hecho un pregrado o un posgrado en artes plásticas para ejercer el arte, para mí lo importante es ese momento reflexivo y creativo sobre lo que haces, las implicaciones de lo que creas (Diana Molina, narrativa 2).

Sin embargo, el sistema de educación artística continúa reproduciendo la diferenciación entre arte y artesanía, formando por un lado personas que aprendan oficios y por otro, artistas, como refiere Diana:

La pedagogía del arte es otro campo, nuestro sistema de educación artística padeció el problema de la diferencia entre arte y artesanía, la forma como se siguen enseñando oficios como la escultura, platería, talla en madera, marroquinería, es la más tradicional en el formato taller. Así se establece una diferencia entre la formación en las academias que están orientadas a formar artistas y la enseñanza de las artes para personas no artistas, no se conciben esos espacios para la creación, experimentación, invención sino para la transmisión de una técnica que además tiene un mercado para ese tipo de obras que se enseñan a hacer, son contextos de enseñanza de las artes muy diferentes (Diana Molina, narrativa 2).

Diana reconoce las jerarquías e implicaciones de considerarse artista y moverse en el mundo del arte, por eso para ella, más que los intereses personales debe primar el rol social que cumple la o el artista, lo que le permite preguntarse por el sentido de sus propuestas, a quiénes van dirigidas y con qué fin:

Mi propuesta artística tiene que ver principalmente con mi propia vida, con mi autobiografía y con algunos intereses de tipo político relacionados con la historia, el ambiente y el género, en cada momento con técnicas diferentes. Me he interesado también por la pedagogía como una posibilidad de crear colectivamente y de poner al alcance de otras personas las técnicas artísticas... Yo creo que la creatividad artística la tenemos todas

las personas y es igualmente válida, tenemos mucho que aportar y decir; no se trata de desconocer los diferentes niveles, las jerarquías, sino de reconocer los ejercicios de poder político que eso trae consigo. Por eso más que reconocimiento o no en el mundo del arte sería importante una crítica que alimente el proceso artístico para enriquecer la manera de crear... Claro que no está mal querer ser rico y famoso pero hay que sopesar los intereses personales del artista con su rol en una sociedad – más en una como la nuestra –, indudablemente necesitamos de qué vivir, nos deben pagar por nuestras obras y nuestros proyectos, pero es importante pensar dónde presento mis trabajos, a quién, qué, cómo dialogo o no, ante cualquier tipo de arte la pregunta esencial para mí sería para quién y para qué (Diana Molina, narrativa 2).



Diana Molina
Talla en mármol
Foto: Diana Molina

A Diana Molina le interesa el arte que se sale de los espacios institucionales y se vincula con comunidades y contextos, además de las relaciones que es posible establecer con las personas a quienes van dirigidas las prácticas artísticas. Ello no implica que desconozca que también es posible y necesario incluir propuestas en el mundo del arte, concebidas como acciones políticas que se realizan en su interior para transformar sus lógicas:

Lo que llaman el arte relacional es para mí lo que es realmente transformador. No niego que el arte de galería o de museo pueda llegar a cumplir ese papel siempre que haya una mediación pedagógica; así algunas propuestas en los espacios del arte se configuran como acción política, como activismo porque el régimen, el mundo artístico sigue siendo un universo patriarcal y tradicional (Diana Molina, narrativa 2).

En este sentido, un aspecto importante para Diana Molina es la recepción de las propuestas, destacando que ésta será diferente según el escenario donde tengan lugar. En los espacios tradicionales del arte afirma que hoy en día es difícil sorprender, por eso se interesa más por presentar sus propuestas en otros lugares donde su obra pueda generar preguntas, desconcertar, asombrar. Particularmente en sus performances Diana hace uso del desnudo, desde el cuerpo como imagen y significado, trabajando lo más cotidiano y normalizado para problematizarlo, repensarlo y transgredirlo. Con ello espera suscitar preguntas que retroalimenten su trabajo artístico:

Para saber qué ocurre con tus propuestas es importante pensar la recepción que depende del público y el contexto. Yo esperaría que fuera muy distinta la lectura de uno de mis trabajos en un barrio que en un festival de performance; probablemente resulten cosas más sorprendentes y chocantes en un barrio que en un festival porque en ese contexto artístico la gente está acostumbrada al desnudo, a cierto tipo de transgresiones y discursos y ya nada sorprende. Es muy difícil hacer algo que resulte sorprendente para los artistas mientras que a la gente común todavía un simple desnudo le parece atrevido, irreverente, grosero, brutal, vulgar, por eso puede ser muy distinta la reacción del público en contextos fuera del arte, y es lo que nos interesa que ocurra para poder movilizar preguntas: por qué si o no desnudarse, decir ciertas cosas, hablar de determinados temas o si los estamos abordando de determinada manera cómo creen que se podría hacer diferente. Pero generalmente lo que hacen los artistas es presentar su obra e irse; en el mundo del arte el problema de la recepción y la interpretación no lo asumen los artistas lo asumen algunas instituciones aunque no todas (Diana Molina, narrativa 2).

La recepción de las obras es un aspecto que será importante para Diana al identificarse como artista-pedagoga; diferente a lo que identifica en el mundo del arte, en cuanto a que el proceso de la recepción no es algo importante para las y los artistas, y cuando lo es, es sólo para algunas instituciones. Para que sus propuestas posibiliten un diálogo que las nutra Diana hace uso de la herramienta del foro, cuando es posible, incluyendo así al público que, siguiendo el análisis de Becker, hace parte también de los mundos del arte. Ejercicios como éstos son para la artista formas concretas de hacer de su práctica una acción política artística, en el sentido de que no se trata solo de presentar su trabajo como cualquier otro artista que solo se importa por realizar su acción; por el contrario, lo que le interesa es poder conocer lo que sus propuestas suscitan para conocer su eficacia, contundencia o inoperancia, todo ello constituye su enfoque pedagógico:

Para mí como artista-pedagoga sí es muy importante desarrollar esa parte de la mediación. Aspiramos a que haya un diálogo con el público después de las presentaciones para movilizar la parte pedagógica y compartir con quienes ven los trabajos lo que leyeron, cómo lo entendieron, qué gustó, qué disgustó, cómo lo harían ellas si tuvieran que hacerlo para hablar de esos temas, todo eso me interesa mucho, porque hay cosas que una cree que van a sorprender al público y no, por eso es bueno tener esa retroalimentación de lo que la gente está viendo. ¡La acción política es eso!, no es ir a dejar algo muy explosivo o mágico y no saber qué pasó en la cabeza de la gente después de verlo, esto implica exponerse a las posibles críticas, a las emociones que puede generar, pero solo sabiendo qué pasa en la cabeza de la gente se conoce la eficacia, la contundencia o la inoperancia de tus artísticas (Diana Molina, narrativa 2).

Desde esta perspectiva, Diana va a rebatir la práctica artística habitual a la que le interesa principalmente la crítica que viene del medio artístico, que dará o no legitimidad, valor y reconocimiento a las propuestas. Las/os artistas no dialogan por el miedo a la crítica y porque el reconocimiento que interesa es el que viene de los públicos y profesionales especializados que hacen parte del mundo del arte, no del público en general; por eso ella prefiere que sea éste el que convalide su propuesta para ver si ha logrado o no lo que pretende movilizar políticamente:

Al artista lo que le interesa es el reconocimiento y éste en el medio artístico generalmente no proviene del público, proviene del galerista, del curador, del profesor y con ellos hablan mucho los artistas, pero el público no importa porque no es el que da reconocimiento ni paga por la obra. Dentro del circuito les importa más la

opinión de sus pares y de las personas que son las que compran, venden, te invitan a las exposiciones, te abren otros espacios; lo cual me parece un poco irresponsable porque uno debería asumir su proceso hasta el fin y ese fin no es cuando el artista expone su trabajo sino que se termina con la interpretación del público. Lo que completa la obra es el sentido que la gente le da que suele ser muy distinto del que el artista en su estudio se propuso hacer, entonces nunca saben cómo terminó su obra, aunque hay gente que lo hace, pero es poca (Diana Molina, narrativa 2).

Igualmente, Diana reflexiona sobre el reconocimiento de la calidad estética cuando una obra tiene una connotación política manifiesta, como si fuera necesario diferenciar entre activismo y arte. Este es un hecho que la artista identifica como una de las situaciones que han debido enfrentar las mujeres artistas en Colombia, que se hace visible en el lugar que la historia del arte oficial les ha otorgado:

Cuando las mujeres estudiaban artes se suponía que debían pintar flores, bodegones, paisajes, de allí el escándalo de la obra de artistas – que en su momento no se declaraban como feministas – como Débora Arango cuya postura era muy clara frente a la iglesia, la maternidad, al aborto, la apropiación del cuerpo femenino. Sus trabajos fueron censurados, negados, despreciados, borrados de la historia y luego 30 años después cuando muere se la reconoce como la gran pintora que fue. A muchas otras mujeres por todo el mundo les ha pasado algo similar, o a otras les dicen que su trabajo feminista es muy interesante pero es activismo no arte. Así como otras que inicialmente son rechazadas cuando adquieren reconocimiento internacional empiezan a ser reconocidas en sus países, como acontece con Nadia Granados en Colombia. En nuestro país es muy tardío comprender lo personal, lo racial como algo político, eso es lo que hace que no tengamos un arte feminista como tal o que las artistas que han abordado lo femenino no hayan sido reconocidas como artistas políticas. Quienes llevan ese trabajo mucho más lejos empiezan a generar una sospecha a su alrededor y por eso dudan de su calidad artística en lugar de interesarse por su connotación política; sospechas y cuestionamientos a su alrededor que ubican a estas artistas en una posición de mayor marginalidad en lugar de generar interés por su obra o fomentar un nuevo campo dentro del arte (Diana Molina, narrativa 2).

Las artistas que irrumpen en el mundo del arte son rechazadas, además de apagadas, olvidadas, silenciadas; de las pocas que son visibilizadas no se menciona que la potencia de su propuesta artística deviene de su postura feminista. En este sentido, para Diana no es necesaria una diferenciación entre propuesta artística y política, menos aún en el arte feminista que ha sido juzgado a partir de esta supuesta diferencia, despreciando el valor artístico como activismo. En diálogo con la posición de Diana considero que los trabajos no deben estar cooptados solo dentro de la especificidad de género: mujeres artistas, como tampoco dentro de una especificidad política: como feministas, no como artistas. Por el contrario, se trata de ver en las artes feministas y sus diferentes modos de hacer la relación que es posible tejer entre acción política y práctica artística feminista, sin dejar de ser ni lo uno ni lo otro, ni solo arte, ni solo política.

Diana Molina refiere que en Colombia está por construirse un activismo feminista desde el arte. Al reconocer las experiencias que hay en otros países se hace necesaria la pregunta por su eficacia, a quiénes se piensa llegar, en qué espacios, con cuáles medios:

Existen experiencias de activismo desde el arte – principalmente en España, México, Argentina –, pero en Colombia es un trabajo aún por hacer. La pregunta no es si se puede o no hacer sino qué tan eficaz es y a qué públicos le llega, pienso que por ser activismo debería romper las fronteras del universo artístico: ir más allá de la galería, la academia y el museo; en algunos casos funciona como una postura dentro de ese circuito pero no le llega a otros públicos que lo requerirían más porque se queda en los espacios reducidos del mundo del arte. Sin embargo, también es un lugar donde es necesario sentar posturas, porque se muestra un desprecio por el arte activista, relacional, contextual definiendo estas propuestas como no artísticas (Diana Molina, narrativa 2).

Las artes feministas aún necesitan de reconocimiento y valoración en el país, así como aún no hay espacio suficiente para estas propuestas en la academia; por ello, por ahora tanto el acceso a la teoría como a las experiencias de arte feminista se constituyen en una búsqueda personal. Para que esto se pueda transformar Diana Molina identifica la necesidad de un activismo feminista desde el arte que amplíe las fronteras del mundo del arte, que aún hoy en día desprecia las propuestas artísticas donde lo colectivo y lo político es fundamental.



Diana Molina y Camila Perez
Performance Macramé
Festival internacional de performance Cuerpo - Estado
Bogota, 2015
Foto: Ana María Castro Sánchez

En el caso de Diana Molina estaríamos frente a una acción artística política feminista que se circunscribe más a la práctica de un arte activista, que busca construir relaciones entre teorías feministas y prácticas artísticas, así como actuar en diferentes espacios que no son los tradicionales del mundo del arte, para ella al ser “activismo debería romper las fronteras del universo artístico”.

El arte feminista para Diana se relaciona principalmente con temas como lo erótico, lo sexual, el cuerpo, para ella otros asuntos son “generales” y estima que no están cargados con una diferencia de género; sin embargo considero que sí pueden ser susceptibles de lecturas críticas al ser el sistema sexo-género un ordenador de lo social, es posible realizar trabajos artísticos donde se aborden muchos otros temas que podrían relacionarse directamente con perspectivas feministas, porque más que temas específicos se trata de una postura que se construye y de una particularidad en los modos de hacer.

En la propuesta de esta artista feminista esta presente la irreverencia, imprudencia, toda la potencia que tiene el uso del cuerpo y el exhibicionismo como fuerza política para desestructurar el patriarcado, de allí su interés en la contundencia del lenguaje del performance. Asimismo, como otras sujetas de esta investigación, Diana cree en las posibilidades que da el arte para poder comunicar posturas diversas frente al mundo, que no influye directamente en la política formal, sino en otros espacios que son igualmente políticos desde lo micro: sujetos, comunidades, barrios, escuelas; y es la experiencia creativa y reflexiva desde el arte la que va enseñando cómo construir esa acción política en lo concreto, más que ser un asunto teórico. Diana insiste en que para que la experiencia estética lleve a una transformación social se necesita de la pedagogía, del trabajo colectivo, además de crear es necesario discutir sobre lo que vemos.

6.6 LA TREMENDA REVOLTOSA BATUCADA FEMINISTA

*Tocar el feminismo
Hacer política con un tambor
Hacer de la política arte
Que el feminismo se haga arte*

La batucada feminista bogotana La Tremenda Revoltosa, es una colectiva convencida de que el arte no es solo un instrumento sino la manera de lograr transformaciones:

Nosotras creemos que el arte es una apuesta en sí misma. No es una ‘herramienta para’, como hace el mercado desde una lógica utilitarista. El arte, cuando se hace con propósitos políticos, como es nuestro caso, es una

herramienta profundamente útil en la transformación de las relaciones sociales y los sistemas de opresión. Y si el arte transforma, el arte debe servir a las mujeres y lesbianas en pos de su propia revuelta.¹⁴¹

La particularidad de la Tremenda Revoltosa está en que es una batucada a la que no solo le interesa la música, sino que fusiona esta práctica artística con la política feminista. En colectivo se han ido formando en estos dos aspectos que para ellas tienen la misma importancia. Las acciones directas son la forma de llevar a la práctica sus posiciones feministas, construidas en un quehacer colectivo donde el feminismo no solo se piensa, sino que se hace, se dice con música y se toca con cada tambor:

Lo que hacemos como batucada es el cruce de todo esto para hacer acciones, para salir a la calle, pero además lo hacemos con la música, lo que leemos de teoría feminista lo ponemos en acción y en colectivo con lo cual se incluyen las relaciones, lo personal, el ego, las diferencias. Es aquí donde entiendo mucho más aquello de lo personal como político, te toca pensarlo porque como somos una colectiva horizontal nadie manda sin necesidad de pensar como en algunas organizaciones, partidos políticos, grupos musicales. Lo que me gusta es el cruce de todas esas cosas, es pensar el feminismo, es hacer el feminismo, es tocar el feminismo, como una capacidad de estar tocando a múltiples niveles, para mí eso es lo interesante de la batucada que no se queda en ser solo un grupo de discusión teórica o solo un grupo musical donde nos concentramos en que cada una haga bien su nota, o solo somos un grupo de acción directa y los temas se debaten menos, por el contrario, somos un mix de todo eso. Además, no estamos solo nosotras porque participamos también en debates nacionales; a mí me aburre la teoría ya hemos debatido y sabemos lo que pasa, hay que hacer algo con eso y con la batucada lo hacemos porque no es sentarnos solo a pensar y analizar cómo están las cosas (Mar Maiques, narrativa 4).

Enfrentamos el reto de decir con la música, cómo complejizamos el hecho de la música como política y cómo lo dejamos claro, por eso a veces nos ponemos letreros porque sabemos que pueden usar nuestras imágenes para otros asuntos en los que no estamos involucradas directamente. Es el aporte que le da la música a lo que hacemos, pero también el aporte de nuestro pensamiento feminista a la música haciéndola clara para que nos escuchan. Para lograrlo también componemos canciones y usamos la palabra, pero no con el sonneto tradicional de las consignas sino pensándonos la palabra alrededor de los tambores; cuando empezamos no lo hacíamos pero nos dimos cuenta que a veces lo necesitamos para que quede claro lo que estamos haciendo (Sol Rivera, narrativa 4).

Generas en el público y en la gente muchas cosas: cuando pones el discurso feminista a través de los tambores y otras voces hace que lo oiga otra gente. A medida que vas tocando los tambores y gritando las consignas la gente ve lo que estás diciendo, pero además les gusta porque es música e interpela el discurso de una manera diferente.¹⁴²

Es muy chévere hacer de la política arte y del arte una herramienta de difusión para la gente, llegarle a la gente que normalmente ese tipo de apuestas que son todas elaboradas ideológicamente son inentendibles... Es una apuesta innovadora, que el feminismo se haga arte es algo que viene pasando desde hace tiempo, pero no es lo hegemónico; el feminismo se ha aliado con la institucionalidad, con procesos que joden a mujeres empobrecidas, racializadas, etc. Pero esta apuesta que hacemos desde lo autónomo y desde construir diariamente la complicidad es innovadora y llama la atención, más en este contexto donde el arte está subvalorado en relación a la discusión política o académica. El hecho de salir a tocar tambor no sabiendo tocar un tambor hace que la gente piense, el hecho de ser 25 mujeres tocando tambor y además que estén haciendo política con un tambor, y que es una apuesta no solo para afuera sino para adentro también, para cuidarnos, para sanar, para sacarnos de la individualidad del mundo (Entrevista a Andrea Castro 2015, Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

¹⁴¹ La Tremenda Revoltosa (2013), “¡Las calles ocupando! Experiencias de la Tremenda Revoltosa Batucada Feminista”. <http://i.letrada.co/n19/articulo/la-red/77/las-calles-ocupando>.

¹⁴² Lorena Aristizabal (2014, noviembre 3). *No son Tuits son Historias - "La Tremenda Revoltosa"* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7OKkbRM7TDC>

Es evidente la claridad de la apuesta, sin embargo, lograr un equilibrio entre práctica artística y discusión política no es fácil porque implica tiempos y compromisos que son difíciles de lograr en una colectiva tan diversa y numerosa, que al mismo tiempo se preocupa no solo con la política hacia afuera sino hacia adentro, como parte fundamental del proceso organizativo. Al respecto se refirieron Andrea Guatavita y Lorena Aritizabal cuando las entrevisté:

En la batucada he tenido un espacio de práctica en la percusión que se ha suspendido un poco y eso no me gusta, insisto en hacer los ensayos y cuando no hay me molesta porque quiero aprender y me parece importante. Para mí el ritmo tiene muchos significados, no entiendo cómo podemos decir: o tocamos o hablamos porque para mí el ritmo es una forma de darle lugar a las cosas, tú vas acompañando y como que cada cosa se organiza; para mí el ritmo tiene una comprensión subjetiva y simbólica y porque el hecho de sonar juntas es lo que sostiene la batucada. Esa experiencia de tocar juntas, de escucharse y entender cómo funciona un ensamble, eso a mí me ha encantado, creo que es el mejor lugar para mí para hacer ese aprendizaje de percusión (entrevista a Andrea Guatavita 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 18 de junio).

Lo que determina la esencia de la batucada es su accionar y todo el tiempo estas actuando... en la batucada también hemos pasado por momentos en los que hemos detenido mucha movilización por reflexión y ha sido útil pero la condición de que estamos tocando y vamos andando con los tambores la hace muy satisfactoria; tiene que ver con eso y con quienes la conforman... las que sentíamos cercanías terminamos juntándonos y eso ha potenciado los debates y la acción lo que ha sido muy enriquecedor (Entrevista a Lorena Aristizabal, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 21 de agosto).

La manera como la batucada concibe su acción política artística feminista implica repensar la práctica artística. Para ello, La Tremenda Revoltosa cuestiona los cánones del arte representados en ideas como el talento innato, el aprendizaje temprano del arte, la necesidad de la formación profesionalizante, limitada a cierto tipo de estudio al cual debe accederse para hacer arte; lo que repercute en el lugar elevado, sublime y ajeno en el que se ubica el arte en nuestras sociedades.

Para contrarrestar esto en la batucada la música se aprende en la propia acción y creación colectiva, sin ser necesariamente una condición contar previamente con una formación profesional sobre percusión; lo que no implica desconocer que algunas de ellas ya cuentan con una experiencia que contribuye al proceso colectivo. Todo ello transforma la concepción sobre el arte, quién la practica, quién tiene la capacidad de hacerlo, logrando algo que algunas ni imaginaron que podrían hacer. Así La Tremenda Revoltosa hace del arte algo que cualquier persona puede aprender, como vemos en las experiencias que narran sus activistas:

Para entrar a la batucada lo pensé al principio porque soy un poco a-musical aunque curioso porque mi papá también era percusionista, tocaba percusión africana e intentó enseñarme a tocar el yembé pero no funcionó. Mi amiga me dijo que algunas se han demorado en aprender, pero lo lograban y eso me motivó a entrar a la batucada y me costó porque soy muy tímida, pero con ellas empecé a explorar en un espacio más amplio, además de mis preocupaciones a nivel personal para poderlo llevarlo más allá (Daniela Van der Hammen, narrativa 4).

Para mí y para mi familia que es de músicos ha sido impactante verme en la batucada. Crecí con la idea de que la música no es para todo el mundo, de hecho, para mí no lo fue desde pequeña porque no me obligaron a hacerlo. Es romper la idea del don, de haber nacido iluminada, de la necesidad de formarse desde los 3 años si se quiere ser música; romper con eso tanto a nivel individual como hacia fuera es poderoso, es cuestionar los cánones hegemónicos que te imponen las grandes artes o la academia que las coopta (Luisa María Ocaña, narrativa 4).

Lo que intentamos es hacer del arte algo colectivo que puede aprender cualquiera. Una se encuentra hábil para cosas que pensaba que nunca iba a poder hacer y así empieza también a redefinir esa relación con el arte, encontrando cosas que una creía que no podía hacer y ponerlas en función de este activismo relacionado con el arte y la política (Mayra Romero, narrativa 4).

Es superar la idea de que la música es un talento, porque también es una construcción social y se aprende. No es que nací con un oído malo y uno bueno y eso lo vemos en la batucada: ninguna es música y al final tocamos todas bien y no es la mejor del mundo porque no nos dedicamos a eso, pero podría ser... tuvimos una compañera rayada por eso porque ella venía de la música profesional y se estresaba porque decía que sonábamos mal. Eso nos ha confrontado también, pero se trata de relajarnos con ello para no cuadrícularnos también porque caeríamos en lo hegemónico, en lo colonial, por eso lo que hacemos desde nosotras, desde lo que podemos hacer. También implica una apuesta decolonial de romper con la hegemonía de la música, hay quienes nos juzgan por la calidad musical, pero esa no es la apuesta, no somos ni queremos ser músicas pero nos juntamos y logramos que suene bonito, decimos cosas y la gente nos escucha, esa es nuestra potencialidad (Entrevista a Andrea Castro 2015, Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

La Tremenda Revoltosa se convierte entonces en una experiencia concreta de feminismo decolonial, que explora la potencia de los tambores y las batucadas en un ejercicio político que descentra el conocimiento y lo hace colectivo. Un aprendizaje que rompe con la idea de no poder, no saber, no imaginarse tocando un instrumento que no se ha aprendido en una academia:

Aprender a tocar algún instrumento de la batucada no es una cuestión de experticia, se necesita sobre todo del deseo y la disciplina. No es necesario ni saber solfeo ni leer partituras, es una propuesta musical ‘otra’ porque ese conocimiento puede ser construido por cualquiera, incluso si no se tiene un talento musical definido. En ese sentido, las batucadas constituyen una propuesta que cuestiona la relación saber-poder y descentra la concepción del arte que se piensa desde expertos y expertas individuales. En ellas no existen estos referentes verticales de experticia: la construcción y ejecución de los ritmos es colectiva. Las batucadas descentran las concepciones del espacio-tiempo propios de muchas manifestaciones del arte porque no pueden ser puestas en recintos cerrados que muchas veces niegan el dinamismo de la producción artística que emerge de la convergencia de los tambores y su estruendo. No hay una concepción elitista del arte en las batucadas, ni por quienes las integran ni por quienes las escuchan y las ven, pues su escenario fundamental son las calles que están abiertas a todo el público que transita.¹⁴³

Veo la batucada como una práctica de feminismo decolonial porque el conocimiento no está concentrado, de hecho, de la mayoría de las que entraron casi ninguna sabía tocar un instrumento y me preguntaba cómo sería pero continuamos. Estamos tocando bien, cada vez afinamos mejor haciendo los toques más complejos, eso es conocimiento colectivo; además, es descentrar el arte de los lugares tradicionales donde se supone que debe estar, la ponemos en las calles porque es muy importante tanto para nosotras como para el escenario hacia donde dirigimos ese arte. Eso es un ejemplo claro, una práctica concreta del feminismo decolonial, lo que no significa que no teorizamos porque casi todas venimos de la academia (Ochy Curiel, narrativa 4).

Esta apuesta decolonial se concreta en otras prácticas como el compartir que hacen las que tienen más experiencia – porque llevan más tiempo practicando en la batucada – con las que van entrando a hacer parte de la colectiva. Asimismo, la libertad para escoger y cambiar de instrumento

¹⁴³ La Tremenda Revoltosa (2013), “¡Las Calles Ocupando! Experiencias De La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista”, disponible en: <http://i.letrada.co/n19/articulo/la-red/77/las-calles-ocupando>

va creando un vínculo que se refleja en el compromiso que cada una adquiere con el proceso para tocar cada vez mejor, que es tanto individual como colectivo y que se constata en el ensamble:

Lo primero que hice cuando entré fue buscar a alguien que supiera de música en búsqueda de acompañamiento, que en nuestro caso es permanente no solo por parte de ellas que son las mejores en términos musicales, sino que mis compañeras de instrumento también me explicaban que era de repetición, de práctica, de oído. Gracias a eso he desarrollado cualidades musicales que no sabía que existían en mí, ya desarrollé el oído y lo estoy aplicando en los otros procesos de los que hago parte. Entonces creo que sí, uno crece en todos los sentidos, es un espacio de discusión por supuesto, pero también creces un montón en habilidades que no tenías ni idea que tenías y yo ya me siento toda una percussionista (Entrevista a Yete Trejos 2015, Tremenda Revoltosa, Bogotá: 4 de agosto).

Hay unas que quieren unos tambores más que otros porque generan más empatía, al final todas terminamos enamoradas de lo que estamos haciendo. Es una apuesta colectiva que no implica que unas sean más importantes que otras, todas estamos en un conjunto que debe sonar rico; nunca hemos pensado en un instrumento específico para cada una sino en que falta alguien para algún instrumento, pero no porque esa persona tenga ciertas capacidades sino porque falta. Sí que hay muchas compas que tenemos más empatía con el tocar y proponemos que se toque determinado instrumento que puede ser más difícil y es necesario que se toque bien para que suene bonito; pero a veces tampoco es así, hay compas que se demoran un tiempo en acoplarse y tenemos la capacidad de respetar esos ritmos, los propios procesos de cada quien (Entrevista a Andrea Castro 2015, Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

Algo lindo de la batucada es que si te quieres cambiar de instrumento no hay ningún problema, muchas ya lo han hecho (Ochy Curiel, narrativa 4).

Para unir el arte y la política hay herramientas diferentes que no son la de la copia sino la de la improvisación, porque lo es todo: si no improvisas en arte, no solo en música, es muy difícil desestructurarse; si la gente piensa que el lugar del arte es la réplica, leer el mismo libro, ver la misma pintura, si es solo eso y no atreverse a crear, a improvisar, a no aprender solamente (Entrevista a Andrea Guatavita 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 18 de junio).

Es decolonial porque se aprende en el hacer, reconociendo y potenciando habilidades que no se creían tener, lo que se va notando en cómo se va transformando la propuesta musical. Dan lugar a la improvisación y atención a lo que puede no estar funcionando bien, a las posibles equivocaciones, pero no en términos de evaluación sino de aprendizaje colectivo; así se respetan los ritmos de aprendizaje y procesos de cada una.

Otro aspecto importante en esta apuesta es llegar a un momento en que todas puedan hacer el ejercicio de la dirección musical, reconociendo las habilidades que cada una tiene para ello, porque más que un liderazgo, como manifiesta Lorena Aristizabal, se trata de proyectar una energía que todas sienten y a la que responden:

Eso ha sido muy bonito porque más que descubrir un talento frente a la música es reconocer una energía que uno tiene para proyectar a través de los tambores lo que quiero decir. Es un ejercicio tanto hacia fuera como hacia adentro de la batucada, es una manera de ejercer dentro de la batucada un rol que no quisiera llamar de liderazgo pero si un poco lo es; y es bonito dentro de la batucada esa distribución de funciones interna en la que uno se va descubriendo teniendo facilidades para, por ejemplo, proyectar una energía cuando estamos tocando que las chicas reciben muy chévere cuando uno está ahí adelante [dirigiendo] tratando de meterle candela a los toques (Entrevista a Lorena Aristizabal, 2015 Tremenda Revoltosa, Bogotá: 21 de agosto).



La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista
Commemoración del 8 de marzo
Bogotá, 2017
Foto: archivo de La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista

De esta manera, la Tremenda Revoltosa logra comunicar que el arte es algo posible y al alcance de todas las personas que quieran hacerlo, pero sienten que es algo fuera de sus posibilidades; porque además pone el arte en los lugares menos esperados como las calles y las manifestaciones. Así, transforman con sus acciones la idea que se tiene sobre el arte, en relación a lo que es necesario para una práctica artística y a su vinculación con la política feminista. Sobre ello nos hablan las siguientes narrativas y entrevistas:

Los tambores también es algo que aprendemos colectivamente, los instrumentos no hace falta que la estudies en un conservatorio o en un aula de música durante 15 años; la percusión permite que no haga falta una experticia y eso da para nuestro nivel, esto de que la gente no tenía ni idea de percusión y hemos montado una batucada no lo puedes hacer casi con ningún instrumento, ni permite tanta construcción colectiva. Las que llevan más tiempo en el instrumento enseñan a las que acaba de entrar, y ellas no saben más porque han estudiado música formalmente sino porque llevan más tiempo practicando y por eso lo saben mejor, han incorporado la técnica, el ritmo, conocen los toques, las canciones, cuando ya se sabe todo se comparte con la que esta empezando. Entre nosotras no hay exámenes, no hay una prueba, no hay audición, al inicio lo que pasaba era que las que llegaban probaban en diferentes instrumentos para ver en cual se quedaba. Después de un toque nos podemos decir lo que pasó, pero no hay una evaluación como sí pasa en un grupo musical porque para nosotras el objetivo es otro (Mar Maiques, narrativa 4).

Quiero resaltar lo de la no experticia en la música porque eso implica respeto por lo que hacemos, porque otras compañeras que sí saben o por lo menos tienen mucho oído musical tienen más facilidades que otras y las demás las hemos ido desarrollando. Siento que el oído se me ha ido afinando, no en el sentido formal sino el

acercamiento a otros conocimientos como la música que implica descubrir, diferente a esa política donde todo parece que ya estuviera hecho; por el contrario, es ir aprendiendo mientras hacemos política, mientras lo disfrutamos, que cuando te unas con el instrumento sea un goce. Se trata de aprender a disfrutar otras cosas o reconocer que algo ya te gustaba y saber que puedes seguir aprendiendo, y que eso no termina porque por más que llevemos tiempo tocando no dejamos de aprender y de sorprendernos, como todo esto nos ocurre en la batucada nos hace felices en muchos momentos (Mónica Mesa, narrativa 4).

La batucada tiene una apuesta musical pero no es la clásica de no estar en el compás y que todo corra mal, cada una hace lo que pueda; lo necesario sería que estuviéramos coordinadas, pero cuando no simplemente nos reímos y volvemos a empezar, paramos y empezamos de nuevo. También eso es importante: tener la posibilidad de equivocarte y no pensar ni ser señalada como que dañaste todo, no hay competencia de cual es la mejor, cada una desde lo que pueda hacer (Entrevista a Andrea Castro 2015, Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

La batucada es una apuesta feminista y dentro del feminismo es quizá una de las apuestas que más me atraen, logra combinar una parte del arte que a mí me llama que es la música y otra parte de la música que son los tambores, eso me convoca bastante. Otra parte es que la batucada se piensa las relaciones de una manera diferente, eso también lo permite el feminismo, políticamente construir relaciones diferentes, pensarnos el poder desde una lógica diferente, pensarnos el arte desde una lógica diferente a la idea de que le pertenece solamente a los que estudian arte, a los que van a la universidad y le dedican mucho tiempo; que también es respetable, pero se convierte en algo más cercano. En la batucada ninguna es música profesional, unas tienen más nociones que otras, creo que para todas aquellas que en algún momento nos pensamos tocar un instrumento o el arte y no lo hicimos de manera profesional es una muy buena excusa, sin que te pidan que te aprendas la corchea, la negra, la blanca, ni que leas partituras, si no te sabes un toque no está mal, si lo haces mal tampoco es terrible, es algo más fluido (Entrevista a María Teresa Bernal 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 27 de agosto).

El hecho de apostar por formas diferentes de hacer y crear no significa que la batucada no se preocupe por la calidad estética. La diferencia está en que la calidad no se piensa con la rigidez de la academia formal, ya que la apuesta no es repetir los cánones hegemónicos, sino que su construcción colectiva tenga una calidad que implica resolver colectivamente los aprendizajes necesarios para ello:

La calidad estética es muy importante para algunas, de hecho, una compañera entre las razones por las que se salió era porque no éramos lo suficientemente rigurosas musicalmente, ella había estudiado música y reconocía que ese era su sesgo: alguien que le enseñara y practicar incansablemente, una de sus frustraciones fue que para ella musicalmente en la batucada no éramos lo suficientemente serias. Todo lo contrario nos pasa a las que no hemos sido músicas en la vida y nos asombramos porque logramos tocar el tambor; es un reclamo de las que saben más de música porque llevamos tocando tres años y seguimos sonando igual que hace dos (Luisa María Ocaña, narrativa 4).

También somos exigentes con la calidad artística, hemos tenido compañeras preocupadas por ello. Claro que la apuesta artística es importante para nosotras, por ejemplo, que llega un punto en el que estamos sonando siempre igual o mal, ya eran populares nuestras canciones y nos preocupamos por hacer nuevas cosas, inventar canciones y también ser conscientes cuando sonamos mal. Porque para mí sonar bien y bonito también es una apuesta política, que a la gente le guste escucharnos porque en el deseo también hay apuestas, en el placer que alguien te escuche y tenga deseos de bailar, y eso no lo logramos si tocamos como un robot y no nos lo gozamos. Porque de ese placer en el tocar también se trata nuestra apuesta, eso ha implicado aprender, hacer una apuesta de batucada creativa, escuchar a otras, porque también podemos tener una apuesta artística exigente que es difícil con nuestros tiempos pero queremos que nos guste escucharlo. Esto es parte de la apuesta por salir de la rigidez de la academia y hablar del placer y la posibilidad de gozar, del deseo de estar y reír en la batucada, también incluimos el baile y hacerlo visualmente, estéticamente bonito y esto lo hacemos desde el goce (Entrevista a Andrea Castro 2015, Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

La Tremenda Revoltosa también es un proyecto creativo que implica estar renovando los toques, las consignas, las canciones, los vestuarios. Además, como resalta Andrea Castro, se trata de que en este proceso esté presente el gozo, el placer, el deseo de tocar bien para superar la rigidez y lograr comunicar para que la gente también lo disfrute. Por eso la necesidad de hacerlo creativo, cambiante, explorando la energía de los tambores como instrumentos ancestrales de comunicación, lo que nos remite a su lugar social e histórico y hace de ellos un elemento articulador en las movilizaciones que no pasa desapercibido. Esto es evidente en las emociones que provoca la batucada que, además de estimularlas colectivamente, son las que generan conexión con la gente. Esta energía está relacionada también con los temas que las convocan, la contundencia de las movilizaciones, la fuerza que da la indignación, la rabia, la alegría.

La actitud con la que tocamos los tambores, que no es solo tocarlos, sino estar por una causa y eso se nota en nuestra cara; que es muy diferente a la de una batucada que es solamente artística, que pueden tener un muy buen nivel, pero son solo artísticos. Cuando nosotras tocamos se nota que el énfasis es político, no solamente por nuestras consignas, ni por nuestros carteles, sino por la propia actitud con la que tocamos los tambores que está situada en la necesidad política de cada espacio de movilización (Entrevista a Lorena Aristizabal 2015, Tremenda Revoltosa, Bogotá: 21 de agosto).

Estas sensaciones las he experimentado cada vez que he tenido la oportunidad de acompañar un toque de La Tremenda Revoltosa, tanto en otros momentos de activismo como en el proceso de esta investigación. El 17 de abril de 2015, iniciando el trabajo de campo, acompañé la intervención de La Tremenda Revoltosa en la marcha nocturna denominada “El acoso es violencia” realizada en el marco de la semana internacional contra el acoso callejero, promovida por el Observatorio contra el acoso callejero en Colombia¹⁴⁴. Allí pude observar su fuerza atrayente y la manera como se articulan con las iniciativas, en el sentido que no son un acompañamiento musical sino que hacen parte de toda la acción que va desde la convocatoria hasta las consignas y el posicionamiento en la calle, que en esta acción fue tomada con el grito ¡es nuestra!. En esta primera observación me llamó la atención la relación de cada una con su instrumento que sentí singular y la forma como esto se junta en una especie de cuerpo musical. También vi cómo fueron agredidas verbalmente al identificarlas como lesbianas.

En este mismo mes la batucada hizo parte de la acción directa contra la violencia sexual que todos los jueves realiza Juanita para hacer visible la violencia sexual que existe en la Universidad Javeriana de la cual ella fue víctima, acompañándola a caminar para construir. Aquí volví a ver a La

¹⁴⁴ Apartes de esta acción están disponibles en: <https://www.youtube.com/watch?v=rBk2A35ckpl>

Tremenda conectada con las causas que las convocan y que ellas energizan tanto como las energiza colectivamente. Esta acción me emocionó por la valentía de Juanita y la importancia de su insistencia para romper el silencio y el miedo, y hacer de su proceso una acción política para que este problema sea un asunto que se enfrente públicamente.

El primero de mayo La Tremenda Revoltosa salió con sus tambores desde y en la marcha del sur¹⁴⁵, en una apuesta por los procesos no centralizados para hacer de éste un día combativo y feminista. Allí vi como su energía es impactante para la gente que las ve y las escucha, a diferencia de otros grupos que, aunque también iban participando con música, no lograban el mismo impacto ya que las letras y los ritmos de sus canciones eran las de las consignas tradicionales. En esta marcha les hizo falta algo que las identificara como colectiva, pues les preguntaban con frecuencia quiénes eran; quizá esto tiene que ver con la confianza en que ya son más conocidas en otros contextos, pero en procesos más locales y de otras zonas de la ciudad no tanto. En cuanto a la reacción de la gente había notado en otros momentos como era más fácil que la gente se acercara y bailara, pero en este caso no fluyó tanto, aunque se iban juntando a ellas sobre todo mujeres de otras organizaciones que son mixtas, a los hombres les costaba más.

Me llamó la atención también como la Colectiva Feminista Gaitana, que realiza trabajo popular en la localidad de Ciudad Bolívar que hace parte de ese sur de la ciudad, agradeció el “acompañamiento” de la batucada, aunque ellas evidentemente no estaban allí acompañando sino haciendo parte de, involucradas activamente. Esto remite a otro tipo de preguntas en relación a los procesos de articulación entre organizaciones feministas y las implicaciones de participar solo en coyunturas concretas. En cuanto al proceso de la batucada vi como es pesado para ellas un trayecto largo pues no paran de tocar, donde se hace fundamental el autocuidado. Además, logran tocar en ensamble a pesar de que pueden no llegar todas las que conforman la colectiva, pero con las que están logran tocar con la misma energía y motivación. Otra práctica importante que van probando y construyendo es la rotación de la dirección musical en cada toque. A diferencia de la primera acción que acompañé aquí las sentí con mayor energía colectiva lo que tiene que ver, como ellas comentan en su narrativa, con la potencia de las movilizaciones de las que deciden hacer parte.

¹⁴⁵ Tradicionalmente en Bogotá la marcha del primero de mayo, principalmente liderada por los sindicatos, se realiza en el centro de la ciudad y termina en la emblemática Plaza de Bolívar. Desde hace algunos años diferentes organizaciones políticas han promovido la realización de una marcha en y desde el sur que es una de las zonas más empobrecidas de la ciudad, como alternativa a los procesos centralizados de la política en la ciudad y el país.

El reconocimiento del activismo de La Tremenda Revoltosa hace también que sean invitadas en debates situados en escenarios más académicos. En el mes de mayo coincidió con mi trabajo de campo el foro “Diver-ciudadanía y acción política” en la Universidad de los Andes. Este evento buscaba recoger distintas experiencias de construcción ciudadana y volcarlas hacia una reflexión conjunta de cómo construir lo común, desde una reflexión sobre la acción política construida por y desde la pluralidad de experiencias vitales, entre ellas las de la Tremenda Revoltosa donde en representación de la batucada participó Lorena Aristizabal.

Sobre el tópico de la ciudadanía y la acción política, la reflexión que la batucada aportó hacía referencia a romper los límites de lo que consideramos participación más allá de lo electoral, la importancia de la articulación de las luchas desde los diversos lugares de enunciación, lo que implica una reflexión sobre la propia existencia/experiencia, así como descentralizar territorios y sujetos de la política. En el diálogo con las otras experiencias destacó de la propuesta de La Tremenda Revoltosa la necesidad de romper con lo hegemónico naturalizado y erosionar el poder tradicional. Estuvieron presentes las preguntas sobre cómo contagiar a la “gente del común” sobre estas otras formas de ejercer la ciudadanía, pues no se trata solo de expresarse sino de que acciones como las de la batucada y otras sean reconocidas como apuestas políticas amplias.

En este debate, que no partió de la teoría sino sobre prácticas concretas, identifiqué que hay un trabajo en conjunto y caminos por construir en relación a que este tipo de propuestas no deben ser vistas solo como luchas aisladas, individuales, puntuales, “culturales”, sino que son contundentes en y para las transformaciones estructurales. Para ello, es necesario reconocer la importancia de las diversas marcas identitarias en el diálogo con otras apuestas que ayuden a pensar el poder más allá de política tradicional, las instituciones, las políticas públicas. Aunque se mantiene la pregunta por la necesidad o no de apropiarse de los espacios de la política tradicional, se considera indispensable seguir apostando por lo diverso y la diversidad en las experiencias organizativas para la imaginación y la creatividad que necesita la revuelta.

Otras acciones que acompañé fueron la jornada de protección para la Universidad Nacional realizada en el mes de junio para protestar contra las amenazas que han recibido profesoras y estudiantes de la Universidad por parte de grupos paramilitares. Allí La Tremenda Revoltosa se posicionó con las y los integrantes de la comunidad universitaria para seguir celebrando la lucha y tocando utopías. Energía que una vez más contagió la indignación colectiva en esta protesta que

también estuvo cargada de simbolismo en la creación colectiva de espantapájaros, como metáfora para representar a los paramilitares como pajarracos que deben ser expulsados de estos territorios donde debe primar la protección de la vida.

También en el mes de agosto La Tremenda Revoltosa participó activamente y casi a diario en los plantones que se realizaron en apoyo a los falsos positivos judiciales¹⁴⁶, para denunciar las detenciones arbitrarias y la persecución injusta a los movimientos sociales, incluidas activistas feministas, por parte del gobierno Colombiano. Afuera de los juzgados donde estas activistas estaban siendo injustamente privadas de la libertad, la batucada tocaba sus tambores que se escuchaban más allá de los muros para apoyar a las y los detenidos. Esta acción fue muy importante pues este hecho repercutió entre las organizaciones sociales impregnando el miedo y la zozobra. En medio de sensaciones de dolor e impotencia donde se hacía difícil levantar el ánimo, estuvo la batucada con sus tambores para resistir, solidarizarse, aguantar en medio de este ambiente de tristeza por la absurda idea de justicia que se imponen en el país. Fue una compañía muy importante tanto para las personas detenidas como para las que estaban afuera resistiendo con fuerza, rabia y dignidad.

La Tremenda Revoltosa
Batucada Feminista
Plantón contra los falsos
positivos judiciales
Bogotá, 2015

Foto: Paola Figueroa-Cancino



¹⁴⁶ “Los Falsos Positivos Judiciales se definen como casos comprobados de encarcelamiento de civiles inocentes que son presentados como culpables sin las pruebas requeridas para su reclusión. Son casos que se construyen a partir de hipótesis falsas recurriendo a mentiras y señalamientos; defensores de derechos humanos calculan que son más de 3000 los reportados. En un informe presentado por Naciones Unidas sobre detenciones arbitrarias, se evidenció que estas prácticas son comunes para coartar la libertad de expresión”, ver más en: www.las2orillas.co

Además, esta manera como La Tremenda Revoltosa irrumpe lo hace con los cuerpos y la fuerte presencia que les da el tocar tambores. Cuerpos diversos de 25 mujeres y lesbianas que tocan tambor en las calles, con un lenguaje corporal que también habla de su postura que no responde a estereotipos. Frente a muchas personas que aún siguen imaginado que tocar tambores es asunto de hombres, su acción se hace ineludible desbordando los parámetros machistas que también permanecen en la música y los roles que supuestamente deberían asumir las mujeres allí:

Otro aspecto importante de la política de la batucada es que somos mujeres y lesbianas tocando en la calle y eso es muy subversivo porque han sido los hombres los que siempre tocan, el hecho que seamos mujeres socialmente construidas y/o lesbianas es otra de las “atracciones” sea por morbosidad o por subversión al colocarnos en la calle a tocar, eso es el mayor potencial que tiene la batucada además de nuestras consignas (Ochy Curriel, narrativa 4).

Al salir tiene mucho impacto porque somos 25 mujeres con tambores eso no es algo que se ve con frecuencia ni 25 mujeres en la calle haciendo algo en colectivo mucho menos con tambores, así sea solo en una orquesta de percusión eso tampoco se ve, porque la música también es muy machista y el tambor ¿quién lo toca? es de hombres. Tampoco somos las mujeres que respondemos a la estética femenina hegemónica con un vestuario con el que vamos a montar un show más para mostrar nuestros cuerpos o la capacidad de bailar, no somos ese estereotipo de cuerpos, de estilo. Una batucada de hombres llama la atención, pero principalmente por la música, cuando se pregunta qué hacen se piensa en un concierto, pero cuando nos ven a nosotras la pregunta es ¿quiénes son estas? ¿de dónde salen? ¿qué hacen 20 mujeres con tambores? incluso se preguntan si somos todas mujeres, ni siquiera creo que lo tengan claro, hay una ruptura que no solo tiene que ver con la música, los tambores son ya lo último y además los tenemos (Mar Maiques, narrativa 4).

Es muy potente que estemos muchas mujeres ahí pero además quiénes y cómo estamos, qué decidimos ponernos, cómo decidimos cortarnos el pelo también pasa por estas cosas finas, el lenguaje corporal que manejamos (July Loaiza, narrativa 4).

En un grupo musical puede cantar una mujer, pero la batería la tocan los hombres, también podemos tocar otros instrumentos porque van con la feminidad pero un tambor?, es lo ancestral, lo erótico, lo sensual, es también una pulsión que va más allá; como cuando los utilizan para conectar con otras realidades, con espíritus, se usa mucho para eso también en otras culturas y lo tocan los hombres. Hoy aún sigue llamando la atención una mujer con una guitarra eléctrica o en la batería sigue siendo algo raro, seguro piensas que debe ser lesbiana y es mucho más raro si es heterosexual. Por eso el arte que hacemos es una irrupción porque es raro, no te lo esperas, aparece de repente en la calle irrumpiendo tu cotidianidad, además son todas mujeres, así no te guste sigue siendo emoción que puede ser de aberración o asco – también son posibles esas sensaciones con el arte – y eso lo hace posible un tambor, un grafiti puedes mirar para otro lado pero un tambor es un ruido que te llama y no es fácil hacer como que no los has visto, grafitis hay en todas partes, teatro va poca gente y hay poco que sea espontáneo, callejero, o el teatro invisible, hay poca gente que haga eso (Mar Maiques, narrativa 4).

Se nos reprocha que seamos 25 mujeres, me han dicho que porque no aceptamos hombres, por qué tan radicales. La gente se incomoda y se molesta por ver mujeres organizándose y más de esta manera que es tan llamativa; la gente se incomoda cuando ve un performance de una mujer sangrando, se incomoda cuando ve posporno de lesbianas, se incomodan realmente no solo porque creen que no tenemos el derecho de llegar a organizarnos para hablar algo más allá de hombres, sino porque se dan cuenta que estamos llamando la atención y que lo estamos haciendo a través de una lucha feminista. Creo que el feminismo ha logrado hacer su papel con el arte y el arte con el feminismo y hay muchas experiencias que tienen ese trasfondo en Latinoamérica: tatuadoras, ilustradoras, poetas, etc. vemos que no estamos solas en este camino, no es un feminismo efímero, es trascendente desde lo más íntimo, individual, corporal, hasta lo más colectivo y es muy enriquecedor (Entrevista a Yete Trejos 2015, Tremenda Revoltosa, Bogotá: 4 de agosto).

Para la batucada también es importante poder hacer sus acciones desde otras apuestas artísticas situadas que tienen en cuenta la importancia de lo simbólico y lo visual como las

pegatinas, grafitis, los mensajes que llevan en sus camisetas, los vestuarios que deciden utilizar; además de otras maneras que van identificando para que queden claros sus mensajes y propuestas políticas como las consignas y las canciones, que son tan importantes como promover espacios de discusión:

Desde la batucada tenemos otras apuestas artísticas como las del diseño gráfico, a mi me gusta mucho la apuesta de salir a la calle a grafitiar, a pegar cosas, a hacer acciones directas, con la batucada también lo hemos hecho... pegamos stickers en los lugares lesbofóbicos, hemos hecho conversatorios con otros colectivos que también tienen apuestas políticas artísticas. Tenemos también una apuesta visual y para mi es muy importante porque la imagen habla mucho de lo que pasa políticamente con las y los jóvenes, con las generaciones que están en este momento moviéndose es muy importante ocupar también lo visual (Entrevista a Andrea Castro 2015, Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

He recibido críticas de compañeras que dicen que nos faltan más consignas, gritar más cosas del contexto que nos convoca; eso nos ha puesto en la tarea de escribir arengas, es algo que nos sigue faltando, en lo musical, en la percusión podemos tener un campo recorrido pero cuando se trata de las consignas son dos o tres que las piensan en el momento y después se nos olvidan. La experiencia que aprendimos con el Estallido Feminista es que ellas se ponen en la tarea de reunirse a escribir, a cantar a ver qué sale, eso nos falta, por eso hicimos el cancionero para ir a Buenaventura. Cosas como esas que reflejan nuestra politización para no quedarnos solo en tocar, igual que las camisetas con los mensajes, un logo para referenciar a la batu de manera más visual, los paliacates que es como nuestra vestimenta de resistencia y las camisas verdes y amarillas como las de la alegría. Todo eso para evidenciar lo que pensamos políticamente, todo eso no es espontáneo pensamos desde la ropa hasta las consignas, nos falta igual mucho y de eso hemos aprendido en otras batucadas... le apostamos a la diversidad desde nuestra vestimenta, a lo que cantamos que también sea distinto y no las mismas arengas, nuevas consignas con ritmos totalmente diferentes, todo eso lo hemos construido de a poco a partir de lo que nos llama. Pensamos nuevas cosas cuando decidimos hacer parte de alguna acción, siempre referenciando el feminismo que no se nos olvida en ningún espacio, para que quede clara siempre la posición de la batu en cualquier espacio en el que estamos, porque seguimos posicionando el feminismo que sigue siendo señalizado y estigmatizado, el espacio también nos construye, la creación, la gente (Entrevista a Yete Trejos 2015, Tremenda Revoltosa, Bogotá: 4 de agosto).

De otro lado, en términos de política feminista, La Tremenda Revoltosa también está haciendo aportes importantes en el movimiento feminista al promover acciones públicas donde posicionan visiones críticas en la conmemoración de fechas que son importantes para el mismo. Un ejemplo de ello es la convocatoria en 2014 a la movilización en el día de las rebeldías lésbicas, invitando así:

Marchamos por un lesbianismo feminista antiracista, anticapitalista, autónomo y situado geopolíticamente. Lesbianas contra la guerra, lesbianas contra el capital, lesbianas contra el racismo, contra el terrorismo neoliberal. Un bloque lésbico feminista antiracista y contra toda la matriz de poder!. No importa desde donde te nombres si compartes con nosotras estos principios de lucha únete!. Haz tu cartelito. Aquí algunas ideas:

- Las lesbianas resistimos
- Rebeldías lésbicas
- En cada beso una revolución
- No somos amigas, nos comemos el coño
- Lesbiana porque me gusta y me da la gana
- No queremos inclusión, queremos cambiar el mundo
- Libera tu coño
- Prueba otro coño y verás que no hay retorno
- Saquen sus doctrinas de nuestras vaginas. (La Tremenda Revoltosa, 2014, convocatoria a la movilización en el día de las rebeldías lésbicas. Bogotá, 29 junio).

Los principios de lucha de La Tremenda Revoltosa que, como lo manifiestan en esta convocatoria, consisten en enfrentar todas las opresiones y sus imbricaciones, se ponen en práctica en su propuesta creativa de política feminista radical, con la que promueven otras formas de manifestarse. Un ejemplo de ello es la iniciativa de tomarse las plazas públicas en la noche con acciones callejeras para conmemorar el 8 de marzo; La Tremenda Revoltosa convocó la conmemoración de este día en 2015 bajo el lema “perder el miedo, juntar las fuerzas”:

¡Perder el miedo, juntar las fuerzas! Por un 8 de marzo feminista, creativo, radical y callejero. La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista les convoca este sábado 7 de marzo a las 7:00 p.m. en el parque de Lourdes. Lleva tu antorcha, tu vela, tu acción callejera que nos tomamos la noche. No más feminicidios, no más acoso, no más explotación, no más violencia patriarcal. (La Tremenda Revoltosa, 2015. Convocatoria al plantón en el día internacional de las mujeres trabajadoras. Bogotá, marzo).

En el 2016 convocaron un carnaval feminista para “defender la alegría, organizar la rabia”, llamado al que respondieron diferentes organizaciones feministas de la ciudad que, con sus cuerpos, voces, performances, música, dibujos, y sobre todo alegría se tomaron las calles para recuperar la importancia política del 8 de marzo en las luchas históricas de las mujeres.¹⁴⁷

La indignación frente a las diversas expresiones de violencias contra las mujeres, en particular la alta tasa de feminicidios¹⁴⁸ en el país hace necesario que este problema se haga más visible y se tomen las acciones necesarias para enfrentarlo. Para ello, La Tremenda Revoltosa convocó en 2015 a una manifestación el 25 de noviembre día internacional de la eliminación de todas las formas de violencia contra las mujeres, para públicamente juntar la digna rabia porque a las mujeres nos están matando, pero no desde el luto, el dolor y el victimismo sino desde la “rebeldía ruidosa, alegre y solidaria”:

Preocupadas por los feminicidios y en general por las violencias y opresiones estructurales que vivimos las mujeres en Bogotá en particular y en el resto del país en general, queremos convocarles a una gran marcha el próximo 25 de noviembre de 2015 en el marco del día internacional contra las violencias hacia las mujeres. Queremos apostarle este año a una movilización masiva, amplia y contundente que deje un precedente en la ciudad y que sea un grito rabioso y digno en defensa de nuestros cuerpos y de nuestras vidas [...] Estamos convencidas que nuestras luchas las emprendemos en las calles, en las plazas, con otras compañeras. Construimos paso a paso una rebeldía ruidosa, alegre y solidaria, que teje complicidades por la defensa del territorio, de nuestra libertad, de nuestra dignidad. Queremos compartir con ustedes otras formas de resistencias

¹⁴⁷ Apartes de este carnaval con entrevistas a activistas de La Tremenda Revoltosa y de otras organizaciones convocantes esta disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FBT9qJ4fXNE> y https://www.youtube.com/watch?v=xbBVq_m8Vlg&t=24s

¹⁴⁸ En Colombia antes del 2015 no se conocían cifras sobre feminicidios porque no se consideraban el género como la razón principal en los casos de muertes violentas de mujeres, existían las cifras pero no se sabían las razones de dichas muertes. Actualmente en el Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses -INMLCF- se está implementando un protocolo para la investigación de las muertes con sospecha de feminicidio. Asimismo, existe la ley 1761 de julio del 2015 con la cual se crea el tipo penal de feminicidio como delito autónomo. Según datos del INMLCF en 2015 hubo 1500 casos de feminicidio. El Masatugó 2009-2014, informe que analiza la violencia sobre las mujeres en el país, concluyó que en Colombia son asesinadas un promedio de cuatro mujeres cada día, la mayoría entre los 20 y 34 años.

y movilización social, que desde el arte, la creatividad y la alegría nos hagan sentir el profundo latir de indignación [...] Es muy importante aliarnos para la construcción de esta acción y además que cada persona, colectivo y organización esté, difunda y movilice. ¡Hagamos de este 25 de noviembre un gran grito rabioso y digno! #nosqueremosvivas #niunamenos, ¡Alerta! a las mujeres nos están matando. (La Tremenda Revoltosa, 2015. Convocatoria movilización día internacional contra las violencias hacia las mujeres. Bogotá, noviembre).



La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista
Commemoración del 1ro de mayo en el sur de Bogotá, 2015
Foto: Ana Maria Castro Sánchez

Asimismo, la colectiva ha asumido el compromiso de participar en acciones realizadas por las organizaciones de mujeres y feministas en territorios donde las vidas de las mujeres están en constante riesgo. Este fue el caso de su participación en la ciudad de Buenaventura¹⁴⁹, donde La Tremenda Revoltosa se implicó con sus tambores en una acción directa contra los feminicidios cometidos en sectores específicos de la ciudad, junto con las organizaciones de mujeres de la región. Esta experiencia fue mencionada como un hecho importante para la política de la colectiva, porque implicó estar en el lugar de los asesinatos y con las mujeres directamente afectadas fuera de

¹⁴⁹ Del año 2000 hasta el 2015, en el municipio de Buenaventura, se han registrado en promedio 16 feminicidios por año y en lo corrido del 2016 la cifra es de 18 mujeres asesinadas. Ver más en: <http://www.casmujer.com/single-post/2015/11/23/Feminicidios-en-Buenaventura-Colombia-Mujeres-en-Buenaventura-punto-focal-de-acciones-violentas>

Bogotá. Allí estuvieron con sus tambores levantando su ritmos, cuerpos y voces con canciones como las siguientes:

ASHÉ PA' DESPERTAR

Sin el frío de la nevera,
la Tremenda viene desde Bogotá.
Compartimos nuestras consignas,
que nos hacen dignas pa' caminar.
Los tambores tienen la fuerza,
Y el ashé que falta pa' despertar.
Vengan bailen lo que traemos,
Que al racismo vamos a derrotar

NO LO OLVIDE USTED

La tambora haré sonar
por la dignidad,
de este pueblo que no quiere
más feminicidios (bis)
Aquí vamos cantando,
aquí vamos bailando,
contra el machismo,
el racismo también,
¡no lo olvide usted!

Estas son acciones donde La Tremenda Revoltosa articula acciones frente al racismo, sexismo, clasismo y la geopolítica, la mayoría de las mujeres asesinadas en Buenaventura son negras motivo fundamental para que la colectiva de articulara a esta protesta. Su intención política de hacer frente a todo tipo de opresiones articuladamente, que es como conciben la transformación social, implica que hagan parte del movimiento social en sus diversas expresiones, no solo quedarse en luchas relacionadas con las reivindicaciones históricas de los feminismos. Al respecto también es necesario mencionar que la lucha que se propone la batucada frente a todos los sistemas de opresión y sus articulaciones implica que es importante participar en muchas y diferentes acciones políticas, lo que ha significado un desgaste para la colectiva porque no es posible ser parte activa de todas las manifestaciones; el tiempo, los trabajos remunerados y no remunerados, las responsabilidades académicas, y la sobrevivencia se impone con fuerza obstaculizando esta necesidad de participación.

Otro aspecto que las integrantes de la colectiva cuestionan es la imagen de ser un grupo cerrado, selecto, elitista, sin embargo, saben que en un contexto como el colombiano es importante la confianza en los procesos políticos, así como defienden todo lo que ha implicado construir la colectiva, algo que aún se preguntan como hacer de la manera más adecuada:

Antes de entrar la batucada me parecía desde afuera algo muy elitista y aún me preocupa que nos sigan viendo así como un grupo selecto, gente muy elegida, podías tener muchas amigas pero no entrabas tampoco porque parecía como un grupo muy cerrado, muy exclusivo, incluso un poco excluyente, por eso yo no tenía claro cómo se entraba al grupo (Mar Maiques), yo tenía la misma sensación (Luisa María Ocaña); eso no me gustaba, no me gustaba sentirlo cuando preguntaba y tampoco me gustaría que ahora esa sea la imagen que damos. Siento que en Colombia los espacios políticos tienden a ser cerrados entiendo que por lógicas de conflicto armado, de guerra y como eso afecta a los movimientos sociales. Cuando proponía cosas en espacios políticos y me decían que no se podía abrir a todo el mundo me parecía muy raro, porque no se parecía a los espacios donde había participado, pero aquí esta siempre la pregunta por quién va a entrar y quién la conoce, era algo extraño para mí (Mar Maiques).

Cuando empezamos a conformar la batucada para que alguien entrara había una cosa muy básica que era tener el instrumento porque aún no teníamos los de la colectiva; pero en estos años que nos hemos fortalecido también como organización política pensamos que no puede ser tan abierta la entrada porque construimos política en un país donde hacer política es un riesgo y también porque queremos avanzar, cómo hacemos entonces para que cuando entre alguien nuevo no traiga problemas, que no tienen que ver con que todas debemos pensar igual. El tema sigue siendo complicado para la colectiva, no sabemos muy bien cómo hacerlo, a mí me preocupa cada vez menos esa imagen de que somos exclusivas, nadie tiene porque entendernos internamente, además no lo puedes saber si no estás y por tanto no podemos pedir que lo entiendan, lo que no deja de ser un tema difícil para nosotras en relación a qué tanto riesgo vamos a asumir al abrir las entradas a la batucada. También porque somos muchas y nuestra organización no es sencilla, estar juntas no es fácil, requiere un trabajo de cada una y en colectivo arduo; la necesidad de cuidar eso es muy importante y ya hemos tenido experiencias de entradas y salidas de personas a la batucada que rompen un trabajo que ya hemos hecho para tantas, por eso es tan complejo ese tema de quién y cómo entra (Sol Rivera).

Sí creo que la pregunta por la exclusividad estuvo en un momento, tanto así que cuando entraron algunas compañeras era porque tenían amigas o eran pareja de alguien que ya estaba en la batucada, no eres la que nadie conoce sino que entras porque has estado acompañando el proceso o por referencia de otra. Eso estuvo tan presente que en las últimas entradas intentamos que no fuera así, de hecho hicimos una convocatoria abierta intentando establecer más que requisitos ciertas líneas claves que fueran importantes para todas como reconocerse como feminista, que estés interesada en la propuesta política de la batucada que es esta relación entre arte y política, intentando de esta manera borrar esa sombra de exclusividad (Sol Rivera). Ahora claro que hay un doble filtro en la batucada uno musical que en el principio no estaba porque íbamos a aprender todas, pero ahora sí que importa porque si no consigues dar dos tonos seguidos se hace difícil porque ya tenemos un nivel muy fuerte musical; y el otro filtro es el feminismo, esta es una batucada feminista quien entra lo es y no hay que explicárselo o hasta ahora se lo está pensando, que esta bien pero este no es el espacio para ello (Mar Maiques) (Narrativa 4).

Este es un aspecto que hubiéramos podido profundizar más en las sesiones de trabajo, ya que también nos habla de las repercusiones para la acción política artística feminista que construye la batucada de la entrada y salida de sus activistas y las formas como esto ocurre; en términos de lo que implica para la música que hacen, el ensamble que deben lograr y el nivel que necesitan, así como los acuerdos políticos que sostienen su quehacer feminista.

De los aspectos relevantes de la acción política artística de La Tremenda Revoltosa es su posición frente a superar la instrumentalización que del arte ha hecho la política, por eso nos hablan

de un arte politizado, de un arte desde el cual se hace política que no es un agregado más a cualquier acción política, ni mucho menos la parte recreativa, sino que es la política misma; y no de cualquier política sino de una feminista, alegre, divertida para enfrentar todas las opresiones en la acción directa, en las tomas de las calles con los tambores, con posturas políticas claras que dicen y hacen con su música.

La batucada no es un colectivo artístico ni un grupo político tradicional sino un proceso organizativo feminista autónomo, cuyo proceso político como colectiva intentan reflejar en todas sus acciones; donde aparecen conflictos, diferencias que se trabajan como parte de su proceso como feministas y del pensar la política como algo que también se construye. Identifican que la música es clave para poder gestionar la diversidad porque mueve a la colectiva de otras maneras, hace parte de la construcción de su política, es lo que las conecta. En este sentido, reconocen que su práctica artística también las fortalece como sujetas políticas, ya que no es solo hacer música sino apostarle al arte con contenido, como activismo feminista que enfrenta los espacios limitantes de la política que no le dan importancia o subvaloran el arte.

Esta colectiva es un espacio en el que se conjugan diversos deseos: la política feminista en colectivo, tocar tambores, hacer música, hacer acciones directas, tomarse las calles, enfrentar el patriarcado de otras maneras, poner en práctica lo aprendido en la academia, hacer política gozando, resistir y movilizarse desde la alegría, el arte y la creatividad en todo lo que hacen. Además de ser un activismo que permite construir relaciones diferentes con sus cuerpos, no solo por lo que implica tocar tambor, sino por sus posturas frente a las ideas impuestas sobre las mujeres, y la posición política de algunas de sus integrantes como lesbianas feministas.

En la Tremenda Revoltosa vemos como la música aporta a la acción política feminista tanto como los feminismos aportan a la música haciéndola de otras maneras, con otros sentidos. Desde allí hacen posible pensarse de otras formas el poder, las relaciones, el arte, la política, la acción colectiva, la palabra alrededor del tambor. La particularidad de la colectiva es que articula teoría, práctica, lo personal como político, todo con la misma importancia y para la acción política feminista, haciendo de la calle el escenario de discusión política.

Posicionadas con los tambores y sus cuerpos en las calles tocan con una sensibilidad política que se refleja en la diversidad de cada toque, accionado estos instrumentos ancestrales de comunicación cuyo lugar social e histórico hace que puedan ser un elemento articulador en las

movilizaciones; donde el arte tiene propósitos políticos como herramienta de transformación, cuyo aprendizaje para la batucada no es la repetición de lo canónico sino una construcción colectiva. Esta manera de encontrarse alrededor del arte, de construir una apuesta que es de aprendizaje colectivo renueva la política feminista.

Los tambores abren la oportunidad de articulación con otras luchas y organizaciones sociales, sobrepasa los límites de las acciones feministas tradicionales que son vistas como acciones políticas específicas que no se articulan con otras propuestas o movimientos. Así se posiciona la diversidad de los feminismos en el espacio público construyendo políticamente desde otros lenguajes; con un activismo feminista que tiene la posibilidad de difundirse, abriendo espacios donde se cree que no se puede hacer política porque no son vistos como tal, llegando a más lugares y personas.

Hoy en día La Tremenda Revoltosa se encuentra trabajando con otras organizaciones sociales del país desde su acción política artística feminista colectiva, callejera y articulada, en el apoyo ciudadano y organizativo que necesita el actual proceso de paz que vive Colombia, convencidas que el arte también debe tener un lugar importante en este camino.

6.7 Hacer del arte una práctica política feminista

6.7.1 Lenguajes artísticos

Los lenguajes artísticos son un asunto importante para la acción política artística ya que son los modos escogidos para comunicar, se eligen según las circunstancias y los recursos con los que se cuenta para potenciar lo que se quiere decir y proponer. Para las sujetas de esta investigación la plástica y el performance son las artes que se reconocen como las más factibles para la acción política feminista. Para Susana Uribe del teatro La Máscara esto se debe a que estas expresiones artísticas implican un trabajo individual que posibilita una postura política más clara, que en grupo es más difícil ya que su diversidad dificulta construir una ideología que las represente a todas:

El compromiso feminista se ha asumido desde las artes plásticas y el performance más que en el teatro. Con mayor potencia uno ve muchas artistas trabajando en ello, quizá eso tiene que ver con que es más práctico moverse uno solo que en grupo y generar una ideología, es complicado porque somos muy diferentes en nuestro ser y construir esa ideología de grupo toma mucho tiempo. Creo que el performance es mucho más práctico al

ser personal por eso el compromiso feminista se ha asumido más desde allí con gente que está haciendo cosas muy interesantes (Susana Uribe, narrativa 5).

Diana Molina también reconoce en el performance una manera potente para decir lo que se quiere como artista feminista, al ser directo y asequible en la medida en que la principal herramienta es el cuerpo, así como puede ser económico y no exige la habilidad que implica el uso de otras técnicas más complejas:

El performance es una manera óptima de decir las cosas, es contundente en la relación con el público para irrumpir en lo cotidiano y tener resonancia, es más fuerte la presencia que te posibilita el performance a la que tiene la representación que implican otras expresiones artísticas porque permite afectar y hablar directo al corazón. También está el tema de la economía pues la principal herramienta en el performance es tu propio cuerpo y el lugar puede ser cualquiera, por eso es un arte de presencia verdadera diferente al teatro pues no es un juego de representaciones ¡soy yo!. Otras expresiones artísticas implican el uso de ciertos materiales y las destrezas para manejarlos, por el contrario, el performance es austero, es el cuerpo el que exige el trabajo para construir una imagen en un espacio; por eso es el cuerpo el que construye espacio y lo vuelve significativo, aunque los lugares siempre sean significativos. Esto hace que sea necesario pensar hacia dónde va la acción con el cuerpo y su relación con el sentido del espacio: porque puedo girarlo, acentuarlo, transformarlo, crearlo (Diana Molina, narrativa 2).

Diana nos habla también de las implicaciones de elegir el performance, donde se debe decidir como poner el cuerpo en la escena, como darle significado, situarlo y situarse en la construcción de un personaje que se convierte en símbolo, asumiendo y explorando posiciones con las cuales desestabilizar el pensamiento patriarcal:

Cuando comencé a hacer performance las reflexiones iniciales eran muy vagas y genéricas a pesar, por ejemplo, de hacer ejercicios donde la desnudez estaba presente; entonces empecé a preguntarme sobre si aparte de estar desnuda en la escena – porque es algo que me gusta – qué es exactamente lo que yo quisiera comunicar, y me pregunto también desde dónde voy a hablar porque no soy ni una artista canónica ni quiero serlo, ni tengo un personaje hipersexuado, ni soy el prototipo de latina, ni un travesti. Por eso me pregunto por el personaje que voy a poner en escena que soy yo misma, pero debo ser más que yo para que pueda convertirse en un símbolo legible para alguien que no me conoce ni le importa mi historia. Por eso me asumo desde mi posición de madre y empiezo a hacer performances sobre ese tema y en ese trabajo continuo; además pensando la relación con el dolor, con el cuerpo, la fuerza política que puede llegar a tener el exhibicionismo. Me parecen importantes como maneras gráficas, potentes, contundentes para desestructurar el pensamiento patriarcal con un alto componente de anarquismo que me gusta mucho (Diana Molina, narrativa 2).

Cuando el cuerpo es un tema central y no solo un tema, sino que se convierte en sujeto, como lo han hecho las artes feministas, el performance se constituye en una plataforma importante. Ana María Villate, aunque reconoce que cualquier expresión artística es viable cuando se tienen objetivos políticos, también afirma que el performance es un lenguaje propicio para la acción política artística. Lo importante para ella es que según lo que se quiera denunciar, los espacios de circulación de las propuestas y el tiempo para producirlas se elegirá el medio propicio:

En cuanto a si algún lenguaje artístico posibilita más que otro expresar una postura política creo que el performance ha servido y es el que más se ha usado para la denuncia política, pero el dibujo, la pintura, todo

funciona porque son medios y uno los elige según los proyectos para hacer más claro y directo lo que se quiere decir. También es importante el lugar de circulación porque pueden perder sentido las propuestas, por eso se tienen en cuenta los lugares para los cuales se produce una pieza, dependiendo también del tiempo que tienes para producirla y de lo que quieres decir, a partir de todo ello se escogen los medios. Por ejemplo, todas las propuestas del Colectivo Zunga eran a partir del performance y el video porque desde el principio nos interesó el cuerpo y a través de él entramos en el asunto del género, además para difusión el video es una buena herramienta porque si solo hacíamos performance no íbamos a divulgar el trabajo por las dificultades que trae moverse en grupo, también porque las ideas se daban mucho para el video y sabíamos que somos una generación en la que el registro es importante, el performance en ese caso está muy relacionado hoy con el video (Ana María Villa, narrativa 1).

Ana María menciona la importancia que tiene hoy en día el tipo de registro que se haga de las propuestas y los medios que se tienen para difundirlas. Desde su experiencia es importante repensar la relación entre el performance y el video, no solo como registro, sino como parte de la propuesta performática. Por su parte, desde un lugar de enunciación más activista, Lina Gaitán de la colectiva Féminas Festivas reconoce que todos los lenguajes artísticos tienen diferentes alcances, pero algunos llegan más a la gente como el teatro, el cine, la radio, por eso son usados para diferentes fines políticos:

Todos los lenguajes tienen otras repercusiones por eso el cine, la escuela, se monopolizan por ciertos discursos hegemónicos; también se coopta el teatro, la radio porque llega a mucha gente, eso sucede en Colombia con la radio comunitaria y su monopolización por la iglesia y la policía (Lina Gaitán, narrativa 3).

Todas las expresiones artísticas son medios propicios para la acción política. Las razones por las cuales son escogidas tienen que ver principalmente con los recursos, el lugar, a quién va dirigido, el tiempo y las condiciones para la producción. Se comprende que cada una tiene manifestaciones diferentes que se pueden potenciar, aunque las que contemplan la palabra tendrían una ventaja. En este sentido habla de su experiencia en diversas artes Catalina Mosquera de La Tremenda Revoltosa:

Creo que la potencia política la tienen todas las expresiones artísticas pero cada una se manifiesta de manera diferente. De todas diría que el teatro puede contener más aspectos porque está la palabra, en la danza como es tan abstracta, personal, íntima, hay que lograr que hable, las manifestaciones políticas a partir de la danza deben agarrarse de algo más sólido, porque el teatro, sea físico o verbal, se agarra de la acción o del texto, la música se agarra de un instrumento para ser escuchada, la danza como es tan abstracta tiene la necesidad de agarrarse de una emoción, de algo muy sensible y sensitivo a nivel emocional, también está la posibilidad de jugar con los ritmos, tiempos, contratiempos. Es raro como interpela políticamente un arte a otro si es plástico, está el video, la escultura, el cuadro, algo visual, pero la danza implica un reto mayor, y la música si es algo realmente no tangible sale un sonido y ya (Catalina Mosquera 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 24 septiembre).

En la experiencia de la batucada La Tremenda Revoltosa, la música ha sido la expresión con la cual han llevado a la acción directa sus propuestas feministas. Aunque consideran que otras expresiones también tienen esta potencia, la música ha sido importante para su apuesta al hacerla colectiva, móvil y callejera, como reconocen sus activistas:

Creo que lo que hacemos funcionaría con otras expresiones artísticas sobre todo si fuera colectiva, pero la música en ciertos momentos tiene mucho sentido, funciona como el pegante pero también como el catalizador en los momentos en los que se está haciendo la acción en la calle porque suena y duro, te obliga a gritar más duro cuando estamos también tocando. Para mí es muy difícil ponerlo en palabras, que sea música funciona bastante bien para combinar lo que queremos (July Loaiza).

Si hiciéramos teatro no podríamos estar todas a la vez porque no se entendería en cambio en la música podemos estar todas, tiene algo colectivo que no tienen otras artes porque se trata de poder estar tocando todas a la vez – y no estamos haciendo un guirigay –, cada una está tocando su ritmo y juntas hacemos otro. En el teatro solo se podría con un coro, podríamos serlo en vez de una batucada o un grupo musical, pero en un grafiti cada quien pinta su parte porque son estilos muy diferentes que no se mezclan, aunque hay grafitis colectivos no se pueden mover, pero con la batucada puedes transportarte, andar, con la batería estás sentada, un piano no se puede ir de marcha, los tambores sí (Mar Maiques).

Más allá de si con otras expresiones artísticas se pueda hacer algo tan colectivo o no, porque la creatividad no tiene límites, creo que con cualquier otra expresión funcionaría y sería muy interesante si su apuesta fuera feminista, pero los tambores específicamente tienen una potencia que no tienen otras artes: el sonido, la estética con todos sus tamaños, además no somos una orquesta o banda solo de mujeres sino una batucada que no es algo muy común en este contexto (Luisa María Ocaña) (Narrativa 4).

De lo que se trata entonces es de potenciar las expresiones artísticas como formas de hacer política feminista, reconocer en ellas su contundencia para decidir construir por esos caminos que renuevan la acción política.

Hay que renovar y potenciar otras prácticas políticas, por eso mi acercamiento al arte, aunque no sea artista. De hecho, se siente en la calle, si tú pintas un mural es más llamativo el mensaje que hay a que convoques a una reunión, si tocas en la calle mira a la gente que se reúne a tu alrededor y nosotras llenamos a donde nos pongamos a tocar, a quedarnos nuevamente en los salones de clase debatiendo lo que ya sabemos (Yete Trejos 2015, Tremenda Revoltosa, Bogotá: 4 de agosto).

Quienes hacen este tipo de activismo no serían artistas en el sentido de haber contado con una formación formal profesional, sino que se construyen como tal al acceden a esos lenguajes, cuando los potencian y ponen en la calle para enfrentar el desgaste de la política tradicional. En ese sentido, el arte no solo se saldría de los espacios creados oficialmente para su difusión, sino que sería una práctica al alcance de todas y todos que se aprendería de diferentes formas.

6.7.2 Aprender haciendo

Otro aspecto que surge de las experiencias de las sujetas de esta investigación es la importancia del aprender en la propia acción, en el hacer. A excepción de Diana Molina y Ana María Villate que estudiaron en la Universidad artes plásticas y Susana Uribe que estudió arte dramático, las demás activistas y artistas reconocen que ha sido en su quehacer que se han ido

formando, lo que ha repercutido en la creación de sus propios estilos y propuestas de formas de hacer artísticas, colectivas, políticas, como podemos ver en la experiencia de La Máscara:

Nos fuimos haciendo como actores y actrices integrales, éramos principiantes, empíricos, nos formamos en los montajes con cada director, en los talleres, en el estudio colectivo y personal de esta práctica artística. Aprendimos otras técnicas, otras artes. Enriquecimos día a día nuestro lenguaje estético [...] en La Máscara siempre han existido las preocupaciones prioritarias de la escena como la voz, el cuerpo, la música, medios de expresión teatral [...] siempre nos hemos preocupado por nuestra formación, sin negarnos ninguna experiencia que cualifique el teatro que hacemos [...] también somos multiplicadoras de la experiencia teatral en la medida en que la hacemos extensiva a la comunidad con talleres de formación teatral [...] el colectivo ha tenido una relación muy especial con los textos poéticos y su trabajo tiene esta línea como constante, se logra un equilibrio entre el lenguaje poético verbal y la imagen poética no verbal, no hay una que domine sobre la otra, es un justo equilibrio puesto en juego, es un combinatoria perfecta en el acto teatral (Lucy Bolaños, *apud* Restrepo, 1998:81-82).

Hoy en día existen más posibilidades para acceder a la educación formal, tanto en las artes plásticas y visuales como en las performativas; sin embargo, permanece la pregunta en cuanto al sentido de la formación como artistas, cuáles son las intenciones, a dónde se quiere llegar. Con todo ello no pierde vigencia que lo que siga moviendo las iniciativas sea el sentimiento, las emociones, los deseos de cambio, que se van reflejar en lo que se crea como grupo, como lo mencionan Polikarpa y sus Viciosas:

Polikarpa funciona mucho de sentimiento, no nos hemos sentado a estudiar un instrumento... es esa fuerza con la que estoy cantando o esas ganas con las que estoy saliendo a decir lo que siento, o lo que me molesta, o me gusta, ver a Sandra, sentir a Andrea hace que vuele en esa batería pero no se cómo, nunca me siento a estudiarla aunque me gustaría mucho. Como baterista me funciona más por el sentimiento y he evolucionado por lo mismo.¹⁵⁰

Polikarpa desde el principio fue muy libre en todos los sentidos porque ninguna de nosotras era música, fue un grupo que empezó soñando y empezó a crecer desde esos sueños, desde ese quehacer libre, no teníamos método ni para hacer la música, ni para escribir las letras, simplemente nos inspirábamos de nuestra cotidianidad que muchas veces era muy cruda y por eso empezamos a hacer un ritmo crudo, nuestras vidas iban muy rápido y por eso empezamos a tocar rápido.¹⁵¹

Estos principios, deseos y formas de hacer que sostienen esta banda anarcopunk feminista hacen que continúe siendo hoy en día un espacio libre para gritar, denunciar, crear; concebida por sus integrantes como un vehículo para la acción política que no necesita de los formalismos del arte.

Para las acciones políticas artísticas feministas que agencian las sujetas de esta investigación no será necesario entonces ser artistas profesionales cuando la intención es sobre todo política. Ello no implica que no exista una preocupación por la calidad estética y por mejorar la propuesta

¹⁵⁰ Paola Loaiza, (2015). *Polikarpa y sus Viciosas. Entrevista y toque* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n8ggROOsP8k>

¹⁵¹ Sandra Rojas, (2015). *Polikarpa y sus Viciosas. Entrevista y toque* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n8ggROOsP8k>

artística, a la vez que la propuesta política va ganando contundencia pues no son dos cosas separadas, como lo podemos ver en la experiencia de La Tremenda Revoltosa:

No tenemos una estructura de escuela ni política ni musical, es una escuela de formación acción, te estas formando en la discusión, tampoco tenemos el canon de tener que haber pasado por una maestría feminista para estar en la batucada, por eso digo que todo es a través del hacer y eso es lo que me parece interesante: lo sabes, no lo sabes, pruébalo, hagamos juntas y nos pasa tanto en el hacer música como en el hacer feminismo; en las discusiones hay cosas que muchas nos preguntamos por primera vez, autoras que no conocemos. Lo interesante no es la música en sí, así nos llamemos batucada, sino que está todo ahí concentrado: la práctica, la teoría feminista, no porque nos sentemos a estudiar o que alguien te lo diga sino porque en los debates si no tienes argumentos te toca leer porque sino te quedas atrás (Mar Maiques, narrativa 4).

6.7.3 Espacios

Otro aspecto que tiene especial importancia en y para la acción política artística feminista son los espacios donde ésta tiene lugar. Para la colectiva Féminas Festivas, no se trata de jerarquizarlos y diferenciarlos entre buenos o malos, sino de reconocer que todos tienen implicaciones diferentes con las cuales entran en diálogo las acciones; por ello, para esta colectiva lo importante es que los espacios sean accesibles y se puedan disfrutar:

En relación a donde nos movemos el asunto son los criterios para escoger el lugar. Claro que hay unos espacios que podrían ser más pertinentes que otros, pero no hay una jerarquía de buenos y malos, simplemente son diferentes porque son distintas las personas que los habitan o circulan por allí. Solo una vez que hicimos un ejercicio de cartografía pensamos las fronteras, límites y alianzas que se generaban con nuestras acciones, pero no es algo que pensamos siempre previamente (Lina Gaitán). Claro que tienen implicaciones diferentes los espacios donde hacemos las acciones, no es lo mismo en un colegio que tiene público cautivo, que en un teatro o en la calle porque son determinados públicos (Ange La Furcia). No solo elegimos lo que tiene más potencia sino lo que está a nuestro alcance, lo que disfrutamos más y las distintas posibilidades que tienen para contestar ya que es diferente lo que sucede en los talleres, en la intervención callejera, en el performance, en las manifestaciones, ocupando plazas, parando calles. Todo eso que propone una estética particular diferente a la del cine, el documental, la televisión, depende de lo que se quiera y se pueda hacer... Podemos hacer una Estación Muack en espacios considerados marginales y pasan ciertas cosas allí; porque son lugares donde hay mucha gente con la que se puede comunicar o vale la pena comunicarse ya que solo lo están haciendo a través de la televisión (Lina Gaitán) (Narrativa 3).

En ese sentido, la calle es un espacio importante porque no se necesitan muchos recursos, se generan relaciones directas y la participación no es cerrada, por ello para Féminas Festivas la calle y sin permiso será su lugar preferido:

Para lo que proponemos lo más importante es hacerlo en la calle y sin permiso, para poder movernos sin tener que meternos en los límites de la institucionalidad; la calle ha sido un escenario muy importante para las acciones que hemos desarrollado (Mónica Giraldo). La acción en la calle tiene la posibilidad que es factible en recursos, estar cerca, participar con otros, con todos los que están allí, porque por su carácter público todo el mundo participa y por eso es impredecible (Lina Gaitán) (Narrativa 3).

Las acciones políticas artísticas feministas son diferentes según los diversos tipos de espacios públicos, porque al querer movilizar y propiciar ciertas cosas el lugar es importante;

además, si la intención es cuestionar los espacios que han sido institucionalizados para el ejercicio de la política desde una mirada tradicional. Para enfrentarlo la calle es algo que los grupos se han tomado, importante como apuesta política al ser un espacio negado a las mujeres o que es necesario resignificar como la noche. Los espacios públicos y abiertos también son relevantes cuando la intención es salir de los formalismos del mundo del arte, para dar a conocer otras miradas sobre el mundo, como menciona Ana María Villate:

Llevar el arte a la gente, porque en espacios como las galerías, o los museos a pesar que puedan ser gratis incomodan a la gente, por eso la calle se convierte en un lugar importante para compartir el arte. También es una posibilidad de competir con la publicidad para tener otras versiones de mundos posibles que tengan la misma fuerza; arte en la calle gratis que compita con la publicidad, pero eso siempre tiene que renovarse porque fácilmente es cooptado para inscribirse en el sistema/mundo del arte y allí se acomodan (Ana María Villate, narrativa 1).

Es importante que el arte esté en la calle, que la gente tenga acceso fuera de los lugares institucionales que pueden ser incómodos. De esta manera, para Ana María se puede competir con la publicidad, pero debe renovarse porque es fácilmente cooptado; esta es una acción concreta de la renovación de la política que posibilita el arte cuando abre y hace accesibles otros lugares y lenguajes.

Para la batucada La Tremenda Revoltosa la calle también será el espacio predilecto para la acción política, con la mediación del tambor y su potencia ancestral comunicativa, así como la presencia poderosa de los cuerpos y la conexión con los instrumentos, energías vivas que también propician la catarsis. Sobre ello habla Catalina Mosquera:

También el hecho de salir a la calle, la adrenalina, saber que el tambor vuelve a ser un instrumento de comunicación a nivel ancestral – con todo esto de la trata de esclavos donde la única posibilidad era comunicarnos a través del tambor porque si no nos mataban –. Otra vez vuelve a sonar el tambor y vuelve a comunicar, estamos presentes, estamos en desacuerdo, de exigencia, de reivindicación de una manera digna y los cuerpos en la calle: presentes, activos, mirando a la gente, eso es muy bello. Para mí ha sido muy importante pensar cómo llevar la presencia escénica que da el teatro y la danza a la calle a través de un instrumento, cómo esto te lo permite tocando un tambor para lograr comunicar, pero si no hay el alma ni la energía estamos mal y eso es lo que tienen la batucada; sí, podemos gritar todo lo que queramos y decir muchas consignas pero si no hay ese espíritu que hierve, que está allí vibrando no hay nada y eso es muy grato (Catalina Mosquera 2015, La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 24 septiembre).

La calle también hace parte de la apuesta de la batucada de sacar las discusiones políticas de espacios privilegiados y seguros como los de la Universidad; una manera de materializar también sus ideas feministas, de convertirlas en acción:

De la política que hacemos con la batucada lo que más me mueve es el tema de sacarlo a la calle, porque, aunque la academia te da muchas herramientas hay que aceptar que es para gente privilegiada. Por el contrario, cuando sacas una arenga a la calle donde hay gente que nunca se ha podido acercar a la academia, que no ha

tenido ese privilegio, o que tiene otro tipo de pensamiento, o es de derecha, todo ello te llena de adrenalina; porque la academia es un espacio seguro de discusión política y teórica en el que sabes que te pueden destrozar pero si tienes las herramientas te puedes liberar, pero en la calle no tanto porque te pueden pasar infinidad de cosas cuando estas tocando el tambor... Todo eso hace que te pienses muchas cosas del mundo, de las dinámicas de lo que pasa, es un poco salirse de la burbuja y eso era lo que más me gustaba porque desde que empecé a estudiar antropología me di cuenta que tenía “talento” para ello, pero sacarlo a la calle es algo totalmente distinto hacerlo material y no solo ideas. Esa es una de las cosas que más me llama, la adrenalina del tambor, ver a la gente gritando las mismas arengas que te has pensado políticamente con tus compas y decir: ¡algo estamos haciendo!. No creo que es toda la revolución, pero es una semillita que dejas, porque para la gente ver a 25 mujeres tocando tambores con toda la fuerza y rompiendo estereotipos eso hace que la gente se piense cosas (Entrevista a Andrea Castro 2015, Tremenda Revoltosa, Bogotá: 11 de junio).

Se trata de ocupar las calles, de convertirlas en el lugar de la política feminista, con el lenguaje de los tambores y lo que colectivamente representa y refleja La Tremenda Revoltosa, en cuanto a la posibilidad de hacer arte para toda la gente que la quiera ver, compartir y bailar:

La calle ha sido para nosotras importante desde el principio, es donde hacemos la política a través de los tambores y sobre lo que invitamos (Mónica Mesa, narrativa 4).

Creo que esa es una de las principales características de la batucada, nosotras en serio ocupamos la calle sin necesidad de permisos ni nada de eso, nos han atacado y prohibido tocar en ciertos espacios, pero seguimos haciéndolo. Cosas como el escrache¹⁵², no necesitamos entender la obra de un artista para hacer arte, son cosas que realmente podemos hacer y no nos damos cuenta de cuanta creación colectiva puede haber (Entrevista a Yete Trejos, 2015 La Tremenda Revoltosa, Bogotá: 4 de agosto).

Por su parte, para el grupo de teatro La Máscara la calle también ha sido un espacio propicio para sus propuestas, creando obras de teatro callejero con temáticas, materiales, dramaturgias experimentales con las cuales ponen en escena, esta vez en una plaza cualquiera, montajes que nos hacen (re)pensar sobre la vida de las mujeres. A este tipo de trabajo se dedicaron principalmente cuando el grupo estaba iniciando y había más libertad para la movilidad, posterior a ello consiguieron tener su propia sede algo que, a pesar de su importancia, no tienen todos los grupos de teatro:

Ganamos un concurso en el que premiaban con dinero a los grupos de teatro más estables del país, decidimos invertir en la compra de una casa para nuestra sede que fuimos poco a poco transformando. Este espacio nos permitió hacer varios montajes en poco tiempo porque teníamos dónde trabajar con estabilidad (Pilar Restrepo). Tener la sede ha sido vital, aunque nos lo cuestionemos mucho, pero también creemos que es importante porque acoge a otros grupos que no tienen sala, a otras manifestaciones, se abre el espacio para hacer los talleres con las comunidades, si no lo tuviéramos no podríamos hacerlo tan fácilmente. En el día a día es difícil mantener una casa, pero es importante (Susana Uribe) (Narrativa 5).

El espacio físico del teatro La Máscara ha traído cosas importantes para el grupo al tener un espacio propio y estable que facilita las condiciones para la creación y producción de sus obras, aunque también conlleva las dificultades de su sostenimiento económico. Es importante reconocer

¹⁵² El escrache es una forma de acción directa creada por la organización H.I.J.O.S actualmente ampliamente difundida. Consiste en señalar directa y públicamente a genocidas, feminicidas, violadores, para que toda la gente conozcan sus nombres, delitos y la impunidad en la que se encuentran.

que la sede del Teatro La Máscara no solo ha sido significativo para el movimiento teatral, sino para el movimiento feminista en la ciudad del Cali, al ser un espacio siempre dispuesto para otras acciones como cineclubes, conferencias, talleres, encuentros, siendo otra de las formas como el grupo se ha articulado al movimiento feminista de la ciudad.

En todas estas maneras como se hace activismo feminista desde el arte hemos visto que la relación entre arte y política se enmarca en propuestas feministas que buscan más que la presencia la visibilización de las mujeres y su diversidad; esto constituye una transformación del arte no solo por la intervención de otros agentes antes excluidos, sino por la vinculación de otras realidades y de otras visiones sobre la realidad. Es una acción política que va dirigida a todas las personas, no solamente a las que están involucradas políticamente con las mujeres, que inventa una poética distinta a lo que se tiene incorporado y le otorga potencia al cuerpo; con propuestas de creación que implican una construcción propia que posiciona discursos críticos que reconocen problemas, contradicciones y proponen salidas, encontrando formas adecuadas de re-presentación y de expresión en las cuales se fusionan las formas y los contenidos.

CAPÍTULO 7. REFLEXIONES METODOLÓGICAS

*El camino
no lo busques
no lo vas a encontrar
está en tus pies*

7.1 Propuesta metodológica

Como ya he mencionado mi intención era la realización de una Investigación Activista Feminista -IAF-, cuya propuesta procura contrastar las interpretaciones de la realidad con las que se encuentran en las teorías que intentan explicarla, procediendo de lo concreto a lo abstracto, para volver a lo concreto en forma de praxis en la búsqueda de transformaciones. Asimismo, la IAF parte de la convicción que los conocimientos son parciales, inacabados y tienen una clara intencionalidad política, postura que contrasta contra la idea hegemónica del conocimiento acabado, completo, neutral. Este tipo investigación activista reconoce que existen diferentes modos de conocer, así como sus efectos y consecuencias son diferenciales para las mujeres y para los hombres, o para quienes no se identifican con ninguna de estas dos categorías, no solo por su condición y posición de género, sino por las intersecciones con la clase, la etnia, la racialización, las orientaciones sexuales, la edad y demás marcas identitarias que también van a repercutir en las implicaciones del conocimiento, sus usos, potencialidades y límites.

En relación a las metodologías que se posicionan desde un enfoque feminista y también activista, se reconoce que no son únicas, estáticas, por el contrario, están en constante construcción. De allí que sea posible el uso de diversas metodologías aplicadas en otras investigaciones, la diferencia está en los criterios con los cuales se opta por alguna de ellas, por determinados métodos y por el uso crítico de las técnicas de investigación posibles de ser recreadas, deconstruidas o innovadas. Por tanto, las propuestas metodológicas feministas y activistas se ubican en los encuentros y posibles combinaciones críticas entre diferentes metodologías, métodos y técnicas de investigación con otras perspectivas de análisis y posturas políticas. De esta manera más que delimitar se pueden caracterizar las metodologías implementadas en las investigaciones activistas feministas como campos de formación flexibles y dinámicos.

En consecuencia, para abordar los problemas de investigación desde perspectivas feministas activistas no hay una normatividad metodológica que se aplique acríticamente a las investigaciones,

ya que las elecciones metodológicas son contingentes según los contextos, el carácter experiencial y las orientaciones teóricas (Castañeda, 2008). En este sentido, es central en la apuesta metodológica de las investigaciones activistas feministas la relación con los procesos y los objetivos que se proponen y no solo el uso de cualquier método y sus técnicas previamente formalizadas. De allí que sea importante tener en cuenta que las elecciones sobre la metodología son responsabilidad

de la investigadora y se basan por lo tanto en primer lugar en su ontología y epistemología (que establecen el marco de referencia dentro del cual la investigación se pensará, diseñará, enmarcará y producirá) y, sólo en un segundo momento, en las particularidades-necesidades del tema tratado (Biglia y Bonet, 2009: 9).

7.1.1 Trabajo de campo realizado

El trabajo de campo lo realicé en Colombia, específicamente en las ciudades de Bogotá y Cali, durante 6 meses de abril a septiembre de 2015. Previo a ello hice un mapeo para la elección de colectivas, grupos artísticos y artistas que serían las sujetas de la investigación. Para identificarlas pretendía recurrir a estudios realizados con este objetivo y bases de datos, sin embargo no encontré aproximaciones sistemáticas al movimiento feminista y sus expresiones organizativas en el país donde el arte fuera una pregunta central. Igualmente, en las bases de datos de organizaciones de mujeres y feministas, solo me fueron referenciadas organizaciones no gubernamentales y redes de expresión nacional.

Utilizando contactos, referencias tanto en redes sociales, blogs, páginas web y otros medios donde circula información o las colectivas y las artistas difunden su trabajo logré identificar algunas organizaciones, activistas y artistas feministas así:

23 colectivas feministas ubicadas en su mayoría en Bogotá que relacionan su trabajo con expresiones artísticas o se mueven principalmente en espacios culturales. Sin embargo, aunque realizan actividades artísticas - conciertos, murales, performances, entre otras - ésta no es su apuesta central y muchos de ellos son solamente universitarios. 2 grupos artísticos y 3 colectivas de artistas, pero se encontraban en ciudades a las que no podía tener acceso en el campo por las limitaciones de tiempo y recursos económicos o ya se habían diluido. 33 artistas entre grafiteras, performeras, escultoras y artistas plásticas, y otras que trabajan sobre diversidad sexual o que su trabajo puede ser susceptible de una lectura feminista. También realicé acercamientos con la colectiva Mujeres al Borde, que se identifican como artivistas, pero me manifestaron no tener tiempo para esta

investigación, así como dos raperas que también no tenían tiempo o en las conversaciones que sostuve percibí que no se posicionaban como feministas.

El campo consistió en un trabajo de observación participante en las actividades o acciones que en ese tiempo realizaron las activistas y artistas sujetas actoras de la investigación, así como conversaciones o sesiones de trabajo en torno a las categorías de análisis propuestas en la tesis a partir de sus propias experiencias. En el caso de las activistas o artistas que no podían participar en las sesiones colectivas la opción fue realizar entrevistas semiestructuradas. Con cada colectiva, grupo y artista realicé un primer encuentro en el que les presenté la propuesta de la investigación y la metodología de trabajo, a partir de la respuesta positiva de querer hacer parte nos fuimos organizando para las sesiones de trabajo y las entrevistas. Teniendo en cuenta el tiempo y disposición de las participantes realicé las siguientes sesiones de trabajo, entrevistas y observación participante con cada colectiva, grupo y artista, distribuidas así:

Sesiones de trabajo y entrevistas:

Sujetas	Sesión	Participantes	Fecha
COLECTIVAS ACTIVISTAS			
La Tremenda Revoltosa Batucada feminista (Bogotá)	Dos reuniones iniciales para presentar la propuesta de investigación y las formas de participación de la colectiva	Activistas que participaron ese día de los ensayos	20/04 y 11/05
	Sesión colectiva	Maira, Mónica, Daniela, Ochy	21/05
	Entrevista	Andrea Castro	11/06
	Entrevista	Andrea Guatavita	18/06
	Entrevista breve	Juliana Alvarado	17/07
	Entrevista breve	Jenyfer Vanegas	17/07
	Entrevista breve	María Teresa Vernal	17/07
	Entrevista	Yete Trejos	04/08
	Sesión colectiva	Mar, Luisa, July, Sol	18/06
	Entrevista	Lorena Aristizabal	21/09
	Entrevista	Catalina Mosquera	24/09
Féminas Festivas (Cali)	Reunión inicial	Mónica Giraldo	19/05
	Sesión colectiva	Mónica, María, Angie	22/06
	Sesión colectiva	Mónica, María, Angie, Lina	23/06

GRUPOS ARTÍSTICOS			
Grupo de teatro La Máscara (Cali)	Reunión inicial	Pilar Restrepo	19/05
	Reunión inicial	Susana Uribe	20/05
	Primera sesión	Pilar Restrepo	20/05
	Segunda sesión	Pilar Restrepo	24/06
	Sesión colectiva	Pilar, Susana, Lucy	23/06
	Sesión colectiva	Pilar, Susana, Lucy	24/06
	Entrevista	Luz Marina Gil	24/06
Polikarpa y sus viciosas (Bogotá)	Reunión inicial	Sandra Rojas	02/06
	Entrevista	Sandra y Paola	19/08
ARTISTAS			
Ana María Villate (Bogotá)	Reunión inicial		21/04
	Primera sesión		13/05
	Segunda sesión		27/05
	Tercera sesión	Ana Ma. Villate y Mónica Erazo	11/06
	Cuarta sesión		27/07
María Mutante (Bogotá)	Reunión inicial		18/04
	Primera sesión		18/05
	Segunda sesión		01/06
	Tercera sesión		28/07

Observación participante:

Sujetas	Actividad/acción	Fecha
La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista	Marcha nocturna El Acoso Es Violencia!	17/04
	Acción directa contra la violencia sexual: I de insistencia	23/04
	Marcha del primero de mayo desde el sur	01/05
	Foro “diver-ciudadanía y acción política”	06/05
	Jornada de protección para la Universidad Nacional	4/06
	Plantón en apoyo contra falsos positivos judiciales	09/07
	Toma del Pacífico en Bogotá	6/09
Ana María Villate	Exposición colectiva “Tacones”	20/08
	Ensayo performance “Cotidiano y capital”	15/09

Diana Molina	Exposición colectiva “Tacones”	20/08
	Performance Macramé - centro de Bogotá	5/10
	Performance Macramé - Festival internacional de performance Cuerpo-Estado	2/11
La Máscara	Talleres del laboratorio de creación teatral y pensamiento feminista	20/05 y 24/06
	Obra: La reina de los bandidos	25/06
	Obra: El grito de Antígona Vs. La nuda vida XXIV Festival de Mujeres en Escena por la Paz	26/09 y 27/09
Polikarpa y sus viciosas	Concierto en el Antimili Sonoro	20/06

Las sesiones de trabajo con las colectivas, grupos artísticos y las artistas fueron espacios de diálogo y discusión sobre los temas que aborda la investigación, guiados por preguntas propuestas por mí, así como otras que fueron surgiendo a lo largo de la sesión y que permitieron profundizar en los aspectos que se iban dilucidando. Para estas sesiones elaboré una guía de trabajo basada en los ejes temáticos de la investigación: arte, política, arte y política, feminismos, activismos artísticos, acción política y práctica artística política. Fue principalmente un instrumento pensado de manera fluida que me permitió organizar mis ideas ya que no era posible una reflexión lineal y consecutiva de cada tema, éstos estaban generalmente interrelacionados o iban surgiendo justamente por su conexión. De esta guía también retomé las preguntas para las entrevistas (Ver anexo guía para las sesiones de Producciones Narrativas).

Como las sesiones de trabajo implicaban más tiempo además de coincidir en la disponibilidad de horarios y días, y en el caso de las colectivas y grupos lograr coordinar para que participaran la mayoría fue necesario también realizar entrevistas semiestructuradas con algunas activistas y artistas, en ese caso asumí el trabajo con entrevistas como:

un proceso de negociación y construcción compartida de significados a partir de la interacción producida a través de un diálogo entre el [la] entrevistador [a] y el [la] interlocutor [a] en un contexto determinado [...] la subjetividad del [de la] investigador [a] y su adscripción a un género, etnia o clase social no desaparecen detrás del magnetófono, sino que intervienen directamente en la producción textual de significados, por lo que el resultado final no es atribuible únicamente a la experticia de la investigadora, sino que es construido dialógicamente, como todo proceso de investigación es fruto de una autoría compartida (Biglia y Bonet, 2014: 16).

7.1.2 Las Producciones Narrativas

Consideré la técnica de las Producciones Narrativas pertinente ya que al estar basada en la epistemología de los conocimientos situados se constituye en una práctica que intenta responder a los objetivos académico-políticos propuestos en esta investigación, en la medida en que permite la construcción colectiva de conocimientos basada en el reconocimiento, valoración y legitimidad de los diversos saberes, así como posibilita deconstruir la relación tradicional sujeto-objeto de conocimiento y construir saberes que tengan sentido para todas las personas que participan en los procesos.

Las Producciones Narrativas recogen las experiencias y sentidos que se encuentran en una narrativa, lo que implica un especial énfasis en la perspectiva y el contexto de quien participa en su construcción, que permite identificar formas de agencia de las y los actores sociales, así como recoger distintas comprensiones sobre un problema determinado. Se trata de un proceso de indagación que se adapta a las necesidades de la investigación, buscando coherencia con la epistemología y teorías que la guían; además de involucrar a las sujetas de la investigación en la producción de una visión situada de los problemas o temas que se abordan (Pujol y Montenegro, 2013).

Así, las Producciones Narrativas permiten una reflexión constante sobre el proceso de investigación prestando especial atención al pensamiento situado y las responsabilidades políticas que implica, la validez epistémica de los diversos conocimientos y el reconocimiento de agencia de las participantes. Igualmente, posibilita poner en práctica la investigación feminista como una praxis que liga experiencia y acción, de ahí que adquiera centralidad la experiencia, en relación a quién es el o la sujeta de dicha experiencia que es representada y validada dentro de la investigación. En este sentido, otro aspecto importante de las Producciones Narrativas es que buscan construir conocimiento que también sea útil para las personas y colectivos con las cuales se construye, contribuyendo así al impacto de la acción política feminista. Como las narrativas son textos con entidad propia pueden ser utilizadas para diferentes fines que no sean solamente la investigación, así las narrativas pueden ser aprovechadas por las sujetas que ha participado en su construcción en sus propios procesos, facilitando puentes de conexión entre la academia y los movimientos sociales (Gandarias, 2014: 128, 129, 132).

Las Producciones Narrativas van más allá de la utilización de una técnica específica para la recopilación de información en la medida en que se convierte en un método interpretado como proceso, es por ello que podemos comprender

la narrativa de forma simultánea como objeto de estudio, método de indagación y producto de investigación. De igual manera, [...] la narrativa puede abordarse a la vez como proceso y como fenómeno. Como proceso o método resulta en una lógica de indagación; como fenómeno representa la estructura cualitativa de la experiencia (Clandinin; Connelly, 1994 *apud* Martínez y Montenegro, 2014: 115).

Sumado a ello, las narrativas también permiten acceder a formas de comprensión y creación de significados difractarias, en el sentido que propone Donna Haraway (1999) al ser formas de producción de conocimiento que no representan la realidad sino que producen nueva teoría y aportan una diversidad de miradas sobre lo investigado. Esos conocimientos son relacionados con las meta-narrativas, comprendidas como nociones abarcadoras ya definidas en este caso relacionadas con el arte, la política, los feminismos, la acción política. Estas experiencias que difractan permiten reflexionar sobre cómo estas meta-narrativas han sido incorporadas, rechazadas, subvertidas, cuestionadas, complejizadas o desplazadas.

7.1.3 Cómo construimos las Narrativas

El proceso de textualización implica la producción de una primera versión de la narrativa que no consiste en una transcripción literal de sesiones contando simplemente lo que las otras han dicho, sino que implica “narrativizar el diálogo que se ha producido en nuestras intersecciones y, favorecer que las narrativas propuestas puedan ser transformadas y/o subvertidas por otras subjetividades y colectividades” (Biglia y Bonet, 2009: 5-6). La narrativa inicial que se produce en este momento debe reflejar los diversos argumentos, posiciones y sentidos presentados en las sesiones de trabajo, interesa más que palabras literales – aunque éstas también pueden ser utilizadas de ser necesario – la forma en que las participantes deseen que sean leídas sus perspectivas sobre los temas discutidos (Martínez y Montenegro, 2014), los diferentes sentidos que le dan a sus experiencias en este caso como activistas y artistas feministas.

El principal reto al que me enfrenté cuando terminé el trabajo de campo fue romper con la inmediatez de la transcripción literal para poder dar un relato al texto como punto de partida del proceso de textualización. Partí entonces identificando como se posicionaban las sujetas desde sus

experiencias, para ello empecé por organizar las conversaciones realizadas en las sesiones de trabajo y las entrevistas por categorías de análisis. Asimismo, en cada una de estas categorías incluí donde consideré pertinente sus propias producciones: canciones, textos, comunicados, consignas, argumentaciones sobre propuestas performativas o plásticas, entre otros.

Esto además de ayudarme a organizar las horas de conversaciones y entrevistas fue importante para el siguiente paso de la agencia sobre las narrativas, ya que como había tenido dificultades con el tiempo necesario para la participación de las sujetas enviarles toda la narrativa sin un orden sería un texto que implicaría más trabajo. Decidí facilitar de esta manera la lectura e intervención por parte de las sujetas sobre el primer texto de las narrativas, además esto me sirvió para confirmar que dentro de todas las conversaciones y entrevistas efectivamente habíamos abordado la diversidad de aspectos propuestos en la tesis.

La intención con las narrativas era construir un texto fluido donde lograra narrativizar los diálogos y las entrevistas, como no se trataba solo de juntar ideas fue necesario intervenir sobre el texto y ello implicó un proceso de interpretación. En este sentido, como explican Bárbara Biglia y Jordi Bonet (2009), no significa que la interpretación no se ponga en juego, sino que, a diferencia de otras metodologías, en este caso las narrativas son un producto en sí mismo, resultado de un proceso donde la interpretación se pone en juego. Por ello, la narrativización no se trata de maquillar el lenguaje oral para aumentar su legibilidad sino en desarrollar un proceso de interpretación, en el que tanto la investigadora como las sujetas de la investigación intervenimos como sujetas productoras de conocimiento.

Así fui organizando los aportes de las sujetas de la investigación tratando de dar un orden coherente para que la narración tuviera sentido, con una lógica argumentativa que diera cuenta de los temas abordados. Teniendo en cuenta que las narrativas debían recoger esas experiencias vitales que me fueron compartidas, que dan cuenta de las formas como se sitúan y la diversidad de formas de vivir las temáticas estudiadas en esta tesis. La imagen que representa para mí este proceso es tejer un texto con diferentes hilos: las perspectivas ofrecidas, la narrativización de las conversaciones – que no es lo mismo que narrar las historias de otras –, el recuento de ideas trabajadas en las sesiones y mis propios recursos lingüísticos.

Con estas claridades sabía que para escribir la tesis era necesario tener como punto de partida las narrativas producidas en la medida en que son el conocimiento situado a partir de cual

iba a dialogar con las teorías, nociones y otras miradas que la constituyen; además, para su escritura tenía que tener en cuenta que contaba con dos formatos diferentes: los diálogos y las entrevistas. Opté entonces por dos formas de escribirlas, por un lado, trabajé narrativas discontinuas que me permitían dar autonomía a las voces, no homogeneizar las respuestas ni tratarlas como pensamiento único o una posición colectiva homogénea, asimismo lograr una interrelación y debate entre diferentes voces.

Igualmente, en apartes donde esto fuera posible escribí las narrativas como una especie de colcha de retazos o patchwork, donde mantuve la autoría de cada afirmación; esta manera, aunque reduce unidad en el escrito permite no uniformar las respuestas ni homogeneizarlas en un discurso ficticio. Juntando estas dos formas están escritas las narrativas de La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista (narrativa 4), Féminas Festivas (narrativa 3) y La Máscara (narrativa 5). En cuando a las artistas Ana María Villate (narrativa 1) y Diana Molina (narrativa 2) sus narrativas fueron un poco más sencillas de construir en la medida en que era una sola voz.

En relación al manejo de las entrevistas para construir la narrativa de La Máscara decidí incluir en ella la entrevista realizada con Luz Marina Gil tejiendo con las sesiones colectivas. En cuando a las activistas de La Tremenda Revoltosa que pude entrevistar que no participaron en las sesiones colectivas no las incluí en la narrativa teniendo en cuenta que ésta ya era bastante amplia; igual los aportes de estas entrevistas están incluidos en la tesis en diálogo con la narrativa de la colectiva. En el caso de la experiencia de Polikarpa y sus Viciosas (narrativa 6) narrativicé la entrevista reescribiéndola para reconstruir el sentido, organizándolo en la medida en que también tenía un contenido cercano a lo biográfico. Cada una de las narrativas es debidamente citada y cuenta con un número que la identifica; las narrativas completas pueden ser consultadas en: <https://drive.google.com/open?id=0B2AguGcBWYUIUFdIQ0sxN21mTFU>.

7.2 La apuesta por otras formas de construir conocimientos

En una Investigación Activista Feminista la pregunta por el cómo resultaba crucial en la medida en que una investigación no es feminista simplemente porque la investigadora lo es, o porque trabaja con quienes se consideran a si mismas mujeres, o porque asume las propuestas de las epistemologías feministas. Como no existe un método, ni una epistemología, ni una sola forma de

concebir y por lo tanto construir conocimiento feminista, ni es esa la pretensión, la pregunta es ¿qué hace feminista una metodología, una investigación? y sus implicaciones en la práctica. En este sentido, lo que quería hacer era poder construir conocimientos colectivos que partieran de la experiencia. Las otras preguntas fundamentales tenían que ver con el sentido de la tesis ¿para quién, para qué, con quién, haciendo qué?.

Teniendo en cuenta las críticas feministas en relación a las metodologías, métodos y técnicas que aplicamos en las ciencias sociales, elegí cómo hacer mi trabajo de campo, que además permitiera relacionar mis apuestas políticas con el compromiso feminista de una investigación crítica. Asumí la propuesta de las Producciones Narrativas porque me pareció la más pertinente en mi intención de poner en práctica la construcción teórica de abajo hacia arriba; además ésta no es una receta ni una jaula metodológica, sino que permite ser adaptada a las características de cada investigación y de las personas que en ella participamos.

Otro aspecto importante era la construcción de conocimiento situado desde y para la acción política. Ésta se constituye para la Investigación Activista Feminista en un reto, pues es necesario pasar de la retórica a la puesta en práctica de investigaciones realmente situadas. No se trata solo de nombrar nuestras posiciones y lo que nos condiciona y determina, sino analizar cómo ello influye concretamente en los conocimientos, en nuestras formas de hacer, pensar, construir saberes, apuesta cuya complejidad e importancia muchas veces se ha minimizado.

Se trata de aprender a construir conocimientos situados, lo que conlleva no solo pensar la posición de quien investiga para rehacer su rol, sino identificar las implicaciones del posicionamiento de las diferentes personas con las cuales se construye conocimiento y la manera como estas posiciones entran en relación. La intención es que esta reflexión no sea solo un momento específico de la investigación porque allí nos quedaríamos solamente en el nombrar, sino que debe ser una reflexión constante en todos los momentos que constituyen el proceso de esta construcción, para poder identificar las resonancias e implicaciones que nuestras posturas situadas van teniendo y las respuestas que a ello se deben dar.

Asimismo, el aporte a la construcción de conocimiento que realizan las epistemologías feministas tiene una estrecha relación con la política en la medida en que la relación con los movimientos feministas y el activismo ha posibilitado que “ante la emergencia de un vacío de conocimiento los problemas planteados por las feministas se convirtieran en problemas de

investigación” (De Barbieri, 1998: 121). Esto se evidencia en la selección de los problemas a investigar, las preguntas que se formulan y lo que se hace con los resultados. La particularidad de este tipo de investigaciones es que se hace explícito el punto de vista y se sitúa la investigación.

De aquí deviene un elemento importante como es la crítica a la teoría que se presenta como neutral y desencarnada, posicionada desde un lugar en el que dice ver todo pero realmente es solo una parte. Justamente porque el conocimiento pasa por el cuerpo, está encarnado, incorporado, por lo cual es un pensamiento implicado, situado. Ello responde a la certeza que toda producción de conocimiento afecta los cuerpos, las vidas, las subjetividades de quienes participamos en dichos procesos de construcción. Por ello, la investigación activista implica una explícita y abierta reflexión sobre el propio proceso de producción de conocimiento, reflexión que en ocasiones es marginalizada y subvalorada por manifestar abiertamente las contradicciones, vacíos y sesgos del conocimiento académico.

Asimismo, la investigación activista se posiciona desde cuestionamientos básicos sobre las herramientas con las que se trabaja en la academia y sus orígenes, debatiendo sobre el tipo de academia que se considera legítima, a qué intereses responde y cuál es su lugar en el sistema mundo/moderno colonial (Leyva, 2010). De allí la propuesta de estar siempre alerta frente a qué tipo de investigación se realiza, para qué y para quién se produce el conocimiento.

Estas inquietudes y propuestas dialogan como los planteamientos de Boaventura de Sousa Santos (2008) cuando llama la atención sobre la pluralidad de saberes. Para el autor, no se trata solo de reconocer que hay conocimientos muy diversos en el mundo sino que también hay muchas y diversas concepciones sobre lo que consideramos conocimiento y sus criterios de validez. La diversidad epistemológica del mundo se asienta en la imposibilidad de identificar una forma esencial o definitiva de conocimiento, ya que el propio acto de conocer es una intervención sobre el mundo que además de colocarnos en el aumenta su heterogeneidad. En este punto De Sousa Santos retoma las críticas feministas en cuando a que, además de existir diferentes modos de conocer, éstos son necesariamente parciales y situados, no hay conocimientos puros, ni completos sino constelaciones de conocimientos, retomando la idea de la objetividad fuerte propuesta por las epistemologías feministas.

El concepto de construcción es un recurso central para la caracterización del proceso de conocimiento, como práctica constante de estudio, de investigación-acción, para luchar contra lo

que el autor denomina como la monocultura del saber. Su propuesta es una perspectiva epistemológica que designa como ecología de saberes, o de prácticas de saberes que debe incidir no en los conocimientos en abstracto sino en las prácticas de conocimiento y sus impactos en otras prácticas sociales. Una de sus premisas básicas es que

todos los conocimientos tienen límites internos y externos. Los límites internos están relacionados con las restricciones en las intervenciones del mundo real impuestas por cada forma de conocimiento, mientras que los límites externos resultan del reconocimiento de intervenciones alternativas posibilitadas por otras formas de conocimiento (Santos, 2010: 36).

Asimismo, la ecología de saberes conlleva una lucha contra la injusticia cognitiva, como epistemología que es simultáneamente constructivista y realista, comprendiendo que el conocimiento que construimos sobre lo real interviene en el y tiene consecuencias. Otra de las tesis de esta propuesta es la centralidad de las relaciones entre saberes, que la impulsa a buscar la diversidad de conocimientos que existen, y que no tienen que ser sólo lingüísticas, incluyendo otros tipos de expresión y comunicación, la ecología de saberes convoca así a una epistemología que es polifónica y prismática. Otros aspectos fundamentales son: no hay criterios absolutos ni monopolios de verdad, cada saber es portador de su epistemología, la importancia de valorar la contribución de un saber dependiendo del área, el momento, los objetivos, así como ninguna intervención en lo real a partir de un solo conocimiento tiene acceso a toda la realidad, para lo cual será importante la vigilancia epistemológica que posibilita la autoreflexividad.

De Sousa Santos (2010) insiste en que el conocimiento científico tiene límites intrínsecos en relación con los tipos de intervención en mundo real que hace posible, esto no implica desacreditarlo sino buscar su uso contrahegemónico; que consiste en explorar la pluralidad interna de la ciencia, localizada en prácticas científicas alternativas que han sido visibilizadas por epistemologías feministas y poscoloniales. Para una ecología de saberes,

es importante comprender que el conocimiento-como-intervención-en-la-realidad es la medida de realismo, no el conocimiento-como-una-representación-de-la-realidad. La credibilidad de una construcción cognitiva es medida por el tipo de intervención en el mundo que esta permite o previene (Santos, 2010:36).

Otro aspecto de la ecología de saberes que remueve nuestras ideas sobre lo que es o no conocimiento, es la comprensión de la intersubjetividad también como interconocimiento. Cuando reconocemos saberes en otras y otros podemos tener una visión mucho más amplia de lo que no sabemos, así como de lo que sabemos, también para ser conscientes de que lo que no sabemos es nuestra propia ignorancia, no una ignorancia general. Esta relación, siguiendo a De Sousa Santos,

no exige un lugar exclusivo – como las universidades –, ya que “el lugar de enunciación de la ecología de saberes son todos los lugares donde el saber es convocado a convertirse en experiencia transformadora. O sea, son todos los lugares que están más allá del saber en tanto práctica social separada” (2010: 72-73); de allí la importancia de discutir los saberes en el terreno de la vida práctica, para no desperdiciar las experiencias. De Sousa Santos reconoce que esta diversidad de saberes la encontramos principalmente en el sur global, en los países colonizados, donde los pueblos subalternizados, racializados y oprimidos han resistido desde sus propios conocimientos que se convierten también en formas de resistencia política que el autor ha dado a conocer como epistemologías del sur.

7.3 Producción de conocimientos que devienen de las prácticas políticas

Otra de las características de las investigaciones activistas feministas, que se le suman a la puesta en práctica del pensamiento situado, es la necesidad de superar la fragmentación ficticia que se ha construido entre conocimiento teórico y práctico, entre un conocimiento ajeno a la vida de las personas y uno que tenga sentido para la vida; de allí la importancia de repensar desde dónde es posible construir conocimientos, cómo se pueden producir, a qué otras lógicas pueden responder.

En este sentido, la mexicana especialista en antropología política, poder local y movimientos sociales Xochitl Leyva (2010), afirma que hoy es posible reconocer que se han ido construyendo otros tipos de conocimiento dentro de las dinámicas propias de los movimientos políticos, de los que son expresión y que como tal están en permanente construcción. En este sentido, las investigadoras de movimientos sociales contemporáneos de la University of North Carolina at Chapel Hill María Isabel Casas-Cortés, Michal Osterweil y Dana Powell denominan dichos conocimientos como activistas, definen su desarrollo a través de diferentes prácticas de conocimiento, las autoras aclaran que estas prácticas:

incluyen, por un lado, análisis, conceptos, teorías, imaginarios – incluyendo las categorías mismas de identificación colectiva y análisis político a partir de las cuales actúan – y, por otro lado, artefactos metodológicos y herramientas de investigación. Además, también comprenden prácticas asociadas, de una forma menos obvia, con el conocimiento, incluyendo la generación de subjetividades/identidades, discursos, sentido común y proyectos de autonomía y de vida (Casas-Cortés, *et al.*, 2010: 8).

Para la Investigación Activista Feminista esta propuesta de la producción de conocimientos que se encuentra en los movimientos sociales es una herramienta importante ya que, además de

hacer visibles la diversidad de formas, usos y efectos de estas prácticas, se ponen en cuestión los significados y el uso mismo de lo que se considera conocimiento. Para la IAF esto se va a ver reflejado en la construcción de marcos teóricos conceptuales alternativos donde se conjuguen ideas que tienen que ver con valores y concepciones, categorías, representaciones, prácticas y contextos.

Este tipo de apuestas pueden ser posibles justamente en IAF donde no se trata de construir conocimientos de o sobre sino junto, con y para. De allí que las experiencias más relevantes sean las que se han desarrollado articulando prácticas académicas con activismos políticos, particularmente movimientos sociales; con las cuales se busca producir saberes políticos colectivos, sumada a otras búsquedas entre:

el pensamiento, la acción y la enunciación: iniciativas que se preguntan cómo romper con los filtros ideológicos y los marcos heredados, cómo producir conocimiento que beba directamente del análisis concreto del territorio de vida y cooperación y de las experiencias de malestar y rebeldía, cómo poner a funcionar este conocimiento para la transformación social, cómo hacer operativos los saberes que ya circulan por las propias redes, cómo potenciarlos y articularlos con la práctica [...] en definitiva, cómo sustraer nuestras capacidades mentales, nuestro intelecto, de las dinámicas de trabajo, de producción de beneficio y/o gobernabilidad, y aliarlas con la acción colectiva (subversiva, transformadora), encaminándolas al encuentro con el acontecimiento creativo (Malo, 2004: 15).

Construir este tipo de conocimientos con claridad en los objetivos políticos, implica remover la idea preponderante de la investigación que se centra y cierra en si misma. Para la socióloga argentina Marisella Svampa (2008: 166) ello implica que nos preguntemos sobre “cómo orientarnos en la investigación sin quedar atrapados en la seducción paralizante de las grandes teorías o, en su defecto, en la obsesión descriptiva propia de la mirada etnográfica o del puro empirismo sociológico”. Se trata por tanto de reconsiderar el lugar de la teoría para romper el círculo reafirmatorio al que se refería el filósofo austriaco Paul Feyerabend (1977) cuando estamos constantemente en la búsqueda de datos que demuestren las teorías o que manipulamos de tal manera que los hacemos coincidir. De allí su propuesta de proceder contrainductivamente para confrontar las teorías y hacer visibles sus componentes ideológicos, que podemos contrastar y examinar para hacer evidentes otros puntos de vista nuevos, no comunes y disponer así otras interpretaciones de la realidad que revaliden las diversas experiencias.

En el desarrollo de sus trabajos de investigación activista con diversos movimientos sociales, María Isabel Casas-Cortés, Michal Osterweil y Dana Powell (2010), proponen reconocer como “prácticas de conocimiento” – *knowledge-practices* – los saberes producidos en los movimientos sociales como parte fundamental de sus dinámicas cotidianas, reconocidas como

espacios de creación, reformulación y difusión de conocimientos. Este concepto intenta evitar las connotaciones abstractas normalmente asociadas con el conocimiento y destacar su carácter concreto, corporizado, vivido y situado.

Según las autoras, estos conocimientos, creados, modificados y puestos en escena de manera creativa pueden ser reconocidos tanto en las historias, ideas, narrativas e ideologías de los movimientos y sus expresiones organizativas. Asimismo, pueden tomar la forma de teorías, conocimientos expertos, así como análisis políticos y comprensiones críticas de contextos particulares; ello incluye tanto aspectos tradicionales del conocimiento como competencias científicas o intervenciones en el nivel micropolítico y cultural relacionadas principalmente con el conocimiento concebido como “saber hacer”.

En este sentido, las prácticas de conocimiento tienen una potencialidad importante a nivel teórico en la medida en que actúan a partir de concepciones críticas del mundo que posibilitan un acceso al análisis y teorías sociopolíticas que resultan únicas por ser coyunturales, estar claramente localizadas y situadas en procesos de lucha. Por tanto, es un conocimiento que interactúa con expresiones del poder, a partir de las cuales se construyen diversas visiones sobre alternativas y posibilidades de cambios sociales que con dificultad podrían propiciarse desde otros lugares de producción de conocimientos ajenos a los activismos. Otro aspecto importante que resaltan Casas-Cortés, Osterweil y Powell (2010: 28) es que las prácticas de conocimiento al ser forjadas en campos de poder, se confrontan con los regímenes epistémicos y ontológicos que los movimientos sociales buscan transformar “sea a través de la oposición directa y explícita a discursos “expertos” o bien por medio de la proliferación de una variedad de modos alternos de saber y ser”.

Para la Investigación Activista Feminista esta propuesta de la producción de conocimientos que se encuentra en la cotidianidad de los movimientos sociales puede ser una herramienta clave ya que, además de hacer visible la diversidad de formas, usos y efectos de estas prácticas, se ponen en cuestión los significados y el uso mismo de lo que se considera conocimiento. Asimismo, la IAF trae consigo la necesidad de construir marcos teóricos conceptuales alternativos donde se conjuguen ideas que tienen que ver con valores y concepciones, categorías, representaciones, prácticas y contextos, que se verá reflejado en lo que configura posturas teórico-metodológicas y por supuesto políticas.

7.4 Propuestas de la Investigación Activista Feminista que orientaron mi trabajo

Lo que distingue a las investigaciones activistas es el cuestionamiento sobre las implicaciones políticas en relación a cómo y qué tipo de conocimiento producimos, qué objetos se estudian, cómo se hacen las investigaciones, lo que éstas significan para los colectivos, con quién y cómo se trabaja. Ello deviene de la necesidad de superar la distancia que se ha intentado sostener entre teoría y práctica, entre trabajo intelectual y activismo político, entre investigación e intervención social, posturas que llevadas al extremo subvaloran el trabajo en el “mundo real” y de otro eluden la importancia de la teoría.

Para estas propuestas han sido fundamentales las epistemologías feministas en la medida en que éstas examinan los fundamentos sobre los que se construye el denominado conocimiento científico, develando sus sesgos, las cargas ideológicas, las relaciones de poder, lo que subyace en los criterios sobre los cuales se valora lo que puede ser o no considerado conocimiento. Asimismo, las epistemologías feministas han analizado críticamente el lugar de quienes producen conocimiento, haciendo visibles los diferentes intereses, las relaciones sociales sobre las cuales está constituido el conocimiento, los elementos subjetivos que también son determinantes, los contextos institucionales de producción de conocimientos y las implicaciones de los diferentes privilegios que ostentan quienes hacen parte de dichos contextos.

Bárbara Biglia (2007: 416-418), italiana especialista en investigación feminista, propone los siguientes supuestos básicos que caracterizarían la IAF: el compromiso para y con el cambio social, la ruptura de la dicotomía público/privado, la relación de interdependencia entre teoría y práctica, el reconocimiento de la perspectiva situada, la asunción de responsabilidades, la valoración y el respeto de la agencia de todas las subjetividades que están implicadas explícita o implícitamente en el proceso de investigación, la puesta en juego de las dinámicas de poder que intervienen en el proceso, una continua abertura a que quienes hacen la investigación sean modificadas por el proceso, la reflexividad y autocrítica, los saberes colectivos como reflejo de lógicas no propietarias, y la redefinición de los procesos de validación del conocimiento.

En todo ello es fundamental la transformación del lugar de la investigadora que, siguiendo a Biglia (2012), también implica abrir los vínculos y los lugares donde es posible construir conocimientos en los cuales confluyen, para tejer relaciones diferentes, miradas del mundo,

perspectivas analíticas, propuestas políticas y acciones que lleven a la práctica los saberes producidos. En este sentido, será importante el impacto que tiene cada subjetividad que se encuentra marcada por las posiciones de vida, además de las teóricas y políticas, de quienes participan en las Investigaciones Activistas Feministas.

Otro aspecto relevante es que estas relaciones se construyen, no se dictaminan simplemente, es aquí donde surgen preguntas como hasta dónde llegar cuando las investigadoras se involucran en los procesos políticos organizativos; en el sentido de si es o no necesario poner límites a las maneras como se participa y a los tipos de relaciones que se construyen, igualmente cómo construir las y qué metodologías de trabajo las posibilitan. Se trata de poner en práctica la opción política de colocarse en el mismo plano crítico con quienes se realiza la investigación, desde un mutuo reconocimiento que posibilita una relación intersubjetiva, como plantea la antropóloga mexicana Martha Patricia Castañeda:

En esta situación se buscarían la identificación, la comprensión y la implicación como elementos de un proceso que abriría la posibilidad de compartir el mundo desde las posiciones diferenciadas de quien investiga y quien participa en la investigación como poseedora de saberes que pueden dar pie a la producción de un conocimiento. La noción contemporánea de intersubjetividad supone una relación de mutua interpelación en la que, al no objetivar a las personas, se busca que haya respeto, apertura, diálogo y delimitación en las posiciones relativas que cada quien ocupa en la investigación (Castañeda, 2008: 86).

En términos de una Investigación Activista Feminista, la construcción de este tipo de relaciones pasa necesariamente por reconocer la diferencia entre las mujeres con el fin de hacer evidente las contradicciones que también pueden existir producto de los posicionamientos diferenciados. Esto con el fin de superar tanto la imagen idealizada de la igualdad entre las mujeres, como la subalternización o victimización en la que se puede situar a las mujeres con quienes se trabaja, ya que “como investigadoras feministas no podemos ilusionarnos/fingir que nuestra posición sea menos influenciada por la historia que otras y debemos delinear líneas de evaluabilidad de trabajos realizados gracias al uso de metodologías feministas” (Biglia, 2012: 208).

Surge entonces el problema de la representación y la responsabilidad política que ello conlleva, ya que a pesar de las experiencias positivas en los procesos de investigación con las cuales se apuesta por construir relaciones horizontales, las diversas posiciones no son fáciles de deconstruir. En particular por las formas que toman los resultados de las investigaciones – libros, tesis, informes, artículos, etc. – que de alguna manera termina en una especie de representación de los colectivos y personas con las cuales trabajamos al hacer visibles y dar a conocer sus

experiencias, lo que lleva a cuestionar la autoridad de las investigadoras para ello. Además, estas responsabilidades son mayores “en el momento en que los procesos colectivos de producción de conocimiento no son reconocidos como viables en los espacios académicos y no hemos sabido construir mecanismos de validación que trasciendan estos espacios que parecen consagrados con este fin” (Biglia y Jiménez, 2012: 111); lo que no se puede separar de las finalidades y usos del conocimiento que se produce.

7.5 Mi lugar y experiencia como investigadora

Un punto de partida importante es que esta es la primera vez que he realizado una investigación con la intencionalidad de que fuera activista feminista. Durante el trabajo de campo, principalmente, hice un intento de autoetnografía de cuyas notas se desprenden las siguientes reflexiones. Al principio fue un trabajo más constante, después las percepciones se repetían o eran parecidas y sentí que no iba a escribir nada nuevo. No eran de todos los días los pensamientos, ideas, miedos, preguntas, sentimientos sobre los cuales escribir.

Cuando empecé a encontrarme con los grupos, colectivas y artistas sentía temor, me veía tímida y poco valiente; esto tiene que ver con que era difícil para mi reconocirme en el lugar de la investigadora, aunque ya había realizado ejercicios de investigación colectiva habían sido con personas o grupos de los cuales yo hacía parte o era muy cercana. Las sujetas de esta investigación, excepto algunas activistas de La Tremenda Revoltosa, no me conocían ni yo a ellas y quería llegar con toda la tranquilidad a presentarles la propuesta, escuchar si querían o no emprender este camino conmigo y sus sugerencias para empezar; pero sabía que mi lugar de enunciación inicial era el de una doctoranda que estaba haciendo su tesis en una universidad europea y que eso podía generar resistencias de entrada.

No podía desconocer que desde allí me situaba, pero también podía proceder de tal manera que me fuera mas liviano y me permitiera ir construyendo las relaciones necesarias para que el trabajo fluyera. La pregunta por mi lugar era constante y, sobre todo al inicio, me resultaba incómodo, entonces tuve que empezar a fortalecer la confianza en mi y en mi forma de hacer este trabajo. Para ello, algo en lo que me apoyé fue en la metodología de trabajo propuesta, porque sabía

que implicaba construir de otra manera conocimiento colectivo, valorar sus saberes y experiencias para producir narrativas.

Cuando me reuní las primeras veces con las artistas y las activistas en todos los casos sentí que no solo el tema sino la propuesta metodológica era la que les llamaba la atención, y las animaba a participar al no estar pensada como una investigación tradicional; además de la forma de trabajo y la posibilidad de que ellas fueran realmente sujetas de esta investigación cuyos resultados, particularmente las narrativas, son de todas y no servirían solo para mi tesis.

El momento inicial de lograr los acuerdos para el trabajo colectivo de las sesiones y las entrevistas fue el más difícil, me preocupaba tener que ser insistente para lograr los encuentros. Me inquietaba además no ser invasiva, ni de los espacios personales o de los colectivos y de sus relaciones, pero no podría simplemente esperar debía buscar alternativas, algunas incluso sugeridas por ellas mismas. Sabía que, aunque quería construir una relación diferente, mi lugar como investigadora no cambiaría solo por ese deseo; el conocer a algunas o que tuvieran referencia de mi por otros espacios de activismo feminista, incluso amigas en común, fue lo que dio la apertura para las relaciones que fuimos construyendo. Igualmente, el haber compartido espacios de activismo, ir encontrándonos en experiencias, historias, procesos que no me hacían del todo ajena a ellas.

En las investigaciones participativas construir confianzas implica un arduo trabajo al que no se llega solo con el deseo, además éstas se construyen de diferentes maneras y en diversos niveles. Por ejemplo, con Diana y Ana María sentí que la confianza se fue dando desde nuestros primeros encuentros; con quienes me vi menos como Féminas Festivas y Polikarpa y sus Viciosas, la confianza la vine a sentir no tanto en los momentos cuando conversamos sino en el posterior trabajo sobre las narrativas, cuando me manifestaron no tener tiempo para revisarlas y confiaban en mi ética y mis criterios. Con las actrices de La Máscara su apertura y calidez desde el inicio me generó mucha tranquilidad, sentí también que ellas reconocieron el esfuerzo que implicaba para mí ir desde Bogotá a Cali para poder aprovechar al máximo los encuentros. En relación a las activistas de La Tremenda Revoltosa sentí que fue diferente con cada una: unas con mucha disposición, algunas incluso aunque querían no pudieron participar, otras se recusaron y ni se dieron la oportunidad, las demás fueron muy generosas e incluso me ayudaron a la organización de los encuentros colectivos. Con algunas de ellas sentí que había una distancia con mi trabajo pero no me la manifestaron ni lo pregunté, simplemente asumí que no participarían.

Fortalecer la confianza no solo en las relaciones con las sujetas de investigación sino en mi propio trabajo hizo que fuera avanzando, para no quedarme a la espera de sus respuestas, o a que llegaran otras propuestas de parte de ellas para empezar a proponer yo. Con sinceridad compartí con ellas las incomodidades que me generaba mi lugar y las preocupaciones que me iban surgiendo, ejercicio que hice sobre todo con las que empecé a sentir más cercanas, era sincera con ellas para que lo fueran conmigo. En los encuentros empecé también a posicionarme como una activista feminista con la intención de que ellas me pudieran ver así, pues esto hace parte de lo que soy como investigadora. Sin embargo, en algunos momentos me preguntaba si esto tenía sentido, si lograba realmente situarme desde allí o si en el fondo deseaba ser vista como la investigadora, aunque tampoco lo quería por todo lo que implica. Cómo construir mi lugar fue una pregunta constante porque sabía que las relaciones de poder no se borran, pero se podían construir de manera diferente para no perderme en mi rol y a la vez no ser vista como la investigadora extractivista.

Además de compartir lo que sentía, hablar de mis incomodidades, salir del formalismo, pensaba que me iba a ayudar sobre todo en el momento inicial donde quería dejar de estar tanto atrás y sentirme más al lado; algo que muestra esto es que las fotografías de las primeras acciones que acompañé son casi todas tomadas por mí desde atrás. Fui trabajando en liberarme de prejuicios, y así como yo intentaba serlo me sentía muy bien cuando ellas eran honestas y sensatas conmigo. En las sesiones mi lugar se difuminaba en la conversación o fluía con facilidad según la disposición con la que me encontraba. Esto me daba tranquilidad y conseguía facilitar la conversación aprendiendo a hilar con lo que íbamos conversando. Para mí había emoción en la respuesta y los encuentros, aunque diferentes todos eran muy fructíferos y me dejaban pensando en muchas cosas.

También sentí mucha frustración cuanto me incumplían un encuentro, lo movían varias veces o pasaban los días y no me contestan, ese silencio me generaba ansiedad y como no me podía quedar simplemente a la espera iba avanzando en otros aspectos de la tesis. Comprendí también que los desplantes y dificultades no respondían solo a cuestiones personales o a una falta de interés en participar de esta investigación; también influía en ello el peso de ciudades caóticas como Bogotá, con las dificultades de transporte, el cansancio que la dinámica de la ciudad imprime, la gente no se anima ni puede hacer todo lo que quiere en un contexto así, y esta investigación no era necesariamente una prioridad, por ello los encuentros fueron además actos generosos. Entender las implicaciones del contexto fue posible también por la experiencia en Cali, aunque también sea una

grande ciudad sentí más facilidad para coordinar los encuentros, incluso por el clima cálido sin la lluvia o el frío que a veces detiene a la gente en Bogotá.

En algunos momentos me paralizaba, me desanimaba y no encontraba alternativas ni sabía cómo buscarlas, sobre todo cuando las cosas no salían como las planeaba, las pensaba o deseaba. También la sensación de que lo que estaba haciendo no era suficiente, entonces cómo crear, pensar, imaginar, hacer, concretar. También tuve otros momentos donde me sentía satisfecha con el trabajo porque a su manera lo fui tejiendo, aunque diferente de mis deseos iniciales y más cercano a lo que realmente era posible; en relación por ejemplo a las preguntas iniciales por la construcción de lazos, relaciones, encuentros.

En el camino se fue madurando la idea de hacer un documental fruto de las reflexiones, encuentros y acompañamientos realizados en esta tesis. Esto me animó bastante pues fue una idea que surgió de la solidaridad de una grande amiga que es una documentalista cuya propuesta también es desde una mirada feminista; además implicó para mí aprender cosas de ese oficio que también tuvo dificultades que fuimos superando. Esta cómplice es Paola Figueroa-Cancino con quien nos juntamos para contribuir a pensar y construir desde otros lenguajes esto de la acción política artística feminista. De esta travesía el resultado es “A Ritmo de Rebeldías”.

7.5.1 Los momentos de las sesiones de trabajo y las entrevistas

En Bogotá las sesiones colectivas con las activistas de La Tremenda Revoltosa las realizamos en mi casa, después de varios intentos y propuestas decidí invitarlas a tomar un chocolate caliente para conversar. El chocolate es una tradición que deviene del uso ancestral del cacao que se fue extendiendo y diversificando creando una bebida que en Bogotá se acompaña con almojábana, queso y pan con mantequilla; algo a lo que pocas personas nos negamos y en este caso fue un excelente acompañante de la conversación que al rededor de una bebida como esta se hace más ameno y cálido. Una cosa que me llamó mucho la atención en estas sesiones es que empezábamos por presentarnos para situarnos dentro de la política, el activismo feminista y la batucada, allí ellas compartían experiencias familiares, personales y organizativas que no todas conocían, manifestaron que era un ejercicio muy interesante y necesario porque al ser tantas y con tanto por hacer no se daban mucho el tiempo para conocerse más entre ellas.

Las casas de las artistas Diana, Ana María, Sandra de Polikarpa y sus Viciosas y María Catalina de Féminas Festivas, también fueron espacios donde me acogieron en situaciones tranquilas donde la conversación fluía, acompañadas al calor de café, chocolate, vino o cerveza. Un lugar muy especial para las sesiones colectivas fue la sede del Teatro La Máscara, allí me recibieron sus actrices con las que conversamos en las sillas del teatro, la cafetería, el lugar de encuentro que está detrás del escenario y el apartamento de Lucy Bolaños que también se encuentra en esa casa y es como estar en el teatro con toda su historia; la brisa, el poder estar descalzas, la cordillera que se dejó ver, el café y los jugos para la sed también fueron una buena compañía para escucharlas. Cafés, parques y los prados y plazas de Universidad Nacional también fueron lugares para el encuentro, principalmente para las entrevistas con las activistas.

En los espacios privados me sentía más a gusto, en los públicos me era más difícil concentrarme por el ruido y lo fácil que podíamos ser interrumpidas. Como eran conversaciones interesantes y sabía que las que estaban conmigo no lo hacían por ninguna obligación, sino porque les gustaba la propuesta y creían en ella, eso hacía de los encuentros espacios que aprendí a disfrutar superando las incomodidades del inicio y de los cuales aprendí mucho, también por su importancia decisiva para la tesis. Aunque sabía que mi lugar seguía siendo el de la investigadora intentábamos superar la barrera imaginaria que podíamos crear para sentirnos a gusto compartiendo, pues yo no solo hacía preguntas o comentarios siguiendo un guión, sino que también manifestaba mis propias inquietudes y compartía mis experiencias, ya que lo que iba surgiendo en las conversaciones me remitía a vivencias colectivas de activismo feminista, además de mis procesos como activista feminista y los años que pasé intentando ser actriz de teatro.

Para las que se dieron la oportunidad de participar sentí que se abrieron conmigo para pensarse, darse, hacer consciente cosas, poner en palabras sus vivencias. El activismo, la acción y la creación es su apuesta principal y esta investigación implicó para ellas parar un poco, hablar y reflexionar sobre ello; otro proceso al que no le damos mucho tiempo y que sentí como un momento importante y necesario para todas. Nuestros encuentros fueron una oportunidad en medio de la acción política artística para re-pensarla, valorarla como saber, reflexionar frente a cosas que pasaron o pasaban simplemente, mientras yo iba aprendiendo de todo esto.

7.5.2 Retos, dificultades, aprendizajes...

*El tiempo!!!
el de la academia
el del activismo
el del trabajo
el del baile
el de los besos
el de los (des)encuentros
el que no espera a nadie
el del transporte público
el que absorbe tu vida cotidiana
el que decimos no tener
el que queremos aprovechar mejor
el que no se puede estirar
el que necesitamos para decantar
el del café
el del almuerzo
el del chocolate
en fin...
el que podemos llegar a
sentir como regalo*
(Bogotá, 25 de agosto de 2015)

La limitación más fuerte que sentí era el tiempo, desafortunadamente no tenía todo el que deseaba pero sobre todo debía conciliarlo con los tiempos de las activistas y las artistas que habían aceptado hacer parte de esta construcción. En el trabajo de campo sabía que sus vidas, responsabilidades, cotidianidades no se transformaban por mi sola presencia, seguían y había que abrir en medio de todo ello un espacio para encontrarnos, así que no pude tener todo el tiempo que quería para conversar con ellas. Sus tiempos eran diferentes a los míos y me preguntaba cómo hacer para que unos no se impusieran sobre los otros, sin embargo, se imponían con más fuerza la realidad que no conjuga necesariamente con los tiempos de la academia, ni con mis ritmos ni mis tiempos. El tiempo también fue algo que se hizo pesado en el momento posterior de la agencia sobre las narrativas.

Este fue el primer reto: tranquilizarme e ir adecuándome a sus tiempos y disponibilidades, lo que significó al inicio rearmar las preguntas – que servían sobre todo para organizar mi propia cabeza –, priorizar y aprovechar al máximo cada encuentro y así fue. Finalmente, no necesariamente en el orden como yo lo había pensado, terminábamos conversando sobre todo lo que nos interesaba de forma fluida. También me tranquilizó el hecho de que mis orientadoras

reconocieran que las dificultades por las que estaba pasando hacían parte del proceso y que no todo lo que una tiene planeado se lleva a cabo.

Además, llegas a trabajar con las personas en determinados momentos de sus vidas que tu no conoces, pero influyen, al igual que en situaciones políticas, anímicas y hasta económicas de los procesos colectivos que no puedes cambiar o dejar de lado para poder “hacer tu trabajo”. De ello me quedó el aprendizaje de la flexibilidad sin perder la rigurosidad, en eso la metodología fue importante porque no tenía la presión de “aplicar” un método de trabajo lineal, cerrado e inamovible. Los tiempos de la academia, el activismo y la producción artística son muy diferentes, pero pueden encontrarse sin imponerse, en este caso era yo la que debía estar más dispuesta a moverme.

Es importante reconocer los momentos en los que se encuentran los colectivos y las personas que posibilitan o no el trabajo con este tipo de propuestas de investigación participativas, con metodologías que implican compromisos extras y tiempo para ello. Hoy pienso que este es uno de los límites y a la vez es parte de los retos que implican los procesos de construcción colectiva de conocimiento cuando deseamos que ésta sea permanente una Investigación Activista Feminista; además, participar en una investigación con Producciones Narrativas implica compromisos en todos sus momentos. Una alternativa para activar el compromiso es que las sesiones de trabajo sean pensadas en conjunto para que respondan a los intereses de todas y no solo de la investigadora, o que coincidan para que nos entusiasmen a todas.

7.5.2.1 La escritura de las narrativas

La escritura de las narrativas fue otro de los procesos de grande aprendizaje en esta investigación. Cuando conocí esta metodología en unas jornadas de investigación feminista realizadas en el País Vasco y empecé a leer, tanto su sustentación teórica como experiencias de investigación, me persuadí de su pertinencia para lo que quería hacer en esta tesis. Al comprender su carácter construido y a la vez constructor, son una forma justamente de poner en práctica lo que plantean las epistemologías feministas en relación a que el conocimiento es parcial, situado, político y responde a un proceso.

Después del trabajo se campo, la sensación inicial fue la de tener una madeja de varios hilos de colores enredada en mi cabeza, como la del performance “Macramé” de Diana Molina; debía entonces conseguir desatarla, desanudarla para poder empezar a tejer, necesitaba primero buscar sus posibles puntas. Cuando las encontraba, en algunos momentos tiraba de una se apretaban las otras y los nudos se hacían más fuertes; otras veces lograba ver cada hilo y así iba sintiendo que de a poco podía tejer las narrativas con todos esos hilos. Me pregunté también si haber abordado temas/problemas tan amplios y el haber sido poco esquemática me implicaba en ese momento más trabajo, tiempo y confusión, hasta que logre encontrar por donde tejer y fue tomando forma. Sin embargo, quedé con la sensación de que pude haber profundizado más, y que para la escritura final todo lo que está en las narrativas es importante y debía ponerlo.

Con distancia física enfrentada a la organización, sistematización, categorización, análisis, las cosas iban teniendo sentido, pero también me sentía confusa. El ejercicio inicial para el trabajo de campo de tener un instrumento fluido, no lineal, que me permitiera que un tema me llevara a otro encontrando las conexiones, fue algo a lo que me enfrente de diferente manera en el momento de la sistematización de los encuentros y las entrevistas. Esta etapa inicial de la construcción de las narrativas de la manera como había fluido era diferente a mi manera de pensar en los formatos aprendidos en mi formación académica y, aunque quería salir de ello, lo primero que conseguí hacer cuando me enfrenté a toda la información fue organizar las narrativas encasillándolas en categorías de análisis. Esto me lleva a reconocer que no se trata solo de una intención, sino que implica todo un proceso pretender hacer investigaciones no tradicionales para salir de lo cuadradas y formateadas que están nuestras cabezas académicas, un camino que recién siento que comienzo con esta experiencia.

Este proceso no solo tiene que ver con la escritura sino además con la sensación de poder habitar un ejercicio de reflexividad sobre las incomodidades que me iba generando el proceso. Fue necesario entonces hacer conciencia sobre lo que me confundía, lo que me hacía perder el norte – o mejor el sur –, lo que me incomodaba. Así fui poniendo el cuerpo en mis incertidumbres y descubriendo que esta no necesariamente tenía que ser una investigación lineal, sino que también podía ser espiral, pero no quería marearme en sus vueltas. A todo ello se le suma el peso de un trabajo solitario y rutinario como es el de escribir una tesis, viviendo momentos de incertidumbre y angustia acompañada de cosas personales dolorosas en momentos donde vi entristecida mi vida.

7.5.2.2 La agencia sobre las narrativas

La Investigación Activista Feminista reconoce que la diversidad de conocimientos de los cuales podemos disponer devienen de procesos de construcción colectiva de los mismos que procuran ser útiles e importantes para la acción política. Ello se va a reflejar en la experimentación y creación de metodologías flexibles que permitan la reflexión también sobre los propios procesos de producción de conocimientos. Caminos que son abiertos, no lineales, que valoran las experiencias, los pensamientos y las acciones que se construyen en común, en permanente confrontación con lo que va constituyendo un trabajo creativo que va más allá de la tradicional comprobación de hipótesis; en este sentido también hallé pertinente la metodología de las Producciones Narrativas.

La agencia sobre las narrativas (Martínez; Montenegro, 2014: 120,122) es una etapa donde la primera versión de la narrativa, producto de la textualización de las sesiones de trabajo, es entregada a las participantes para ser modificada, corregida, expandida, mejorada, las veces que sea necesario, con el objetivo de abrir un espacio para el intercambio de comprensiones e intereses. Este proceso genera una narración que es producto de una actividad dialógica y que, más que reflejar una identidad original del sujeto participante, construye y moviliza una determinada perspectiva sobre el tema en un contexto político y social.

Este trabajo dialógico y colaborativo en el caso de esta investigación necesitaba más tiempo, ya que dependía del compromiso por parte de las participantes y del trabajo colectivo realizado que se viera reflejado en la dedicación para construir las narrativas. Sabía que tenía que estar dispuesta, las veces que fuera necesario, a la revisión colectiva e individual hasta que todas estuviéramos de acuerdo con que teníamos una narrativa que se ajustaba a nuestras expectativas. Ésta debía ser validada por las participantes en la medida en que veían reflejadas en dichas narrativas sus propuestas, experiencias, sentidos, perspectivas.

Es importante resaltar, como plantean Biglia y Bonet (2009: 14), que los diferentes momentos que implican las Producciones Narrativas propician la toma de agencia, pero ésta se da especialmente en el momento en que las narrativas se autoconstruyen como alternativas a las teorías o metanarrativas dominantes. Su característica como producción política resalta en el reconocimiento de que es un conocimiento parcial, debido al posicionamiento situado de quienes

producen las narrativas, así como su temporalidad, ya que éstas pueden ser modificadas con el tiempo. Así las narrativas se caracterizan como construidas, constituyentes, parciales, políticas y procesuales.

Con la idea de poder construir narrativas de esta manera trabajé en la textualización explicada anteriormente. El momento de la agencia sobre las narrativas fue difícil, aunque todas sabíamos que era parte fundamental de la metodología y los compromisos estaban claros desde el inicio; además había sido recibida positivamente en la medida en que era justamente una manera de romper con las investigaciones extractivistas cuyos resultados muchas veces no los conocen quienes participaron. A pesar de haber trabajado en la organización de las narrativas de tal manera que ayudara en su lectura, las sujetas se demoraron un mes en responder y no todas lo hicieron. De nuevo me vi enfrentada a la necesidad de presionar, con la que no me llevo nada bien como ya lo comenté. Continuando con la búsqueda de flexibilidad les propuse que si no podían trabajar sobre el texto escrito hiciéramos un Skype para escuchar sus sugerencias o que me mandaran imágenes que reflejara sus experiencias contenidas en las narrativas, pero ninguna lo hizo por más que se les propuse como alternativas.

Las que me respondieron compartieron conmigo los momentos personales y laborales por los que estaban pasando que no les daba tiempo para trabajar sobre las narrativas que les había enviado; otras como el grupo La Máscara y Ana María Villate intervinieron en sus narrativas siendo agudas en sus comentarios para que quedaran más claras las ideas que querían transmitir así como evitar reiteraciones. Otras me confirmaron que estaban de acuerdo con lo que reflejaban las narrativas sobre sus puntos de vista, otras me manifestaron su confianza en mi trabajo, dándome luz verde para continuar pues no tenían tiempo para trabajar en su narrativa, otras me dijeron que lo iban a hacer y finalmente no lo hicieron, y otras simplemente no respondieron (afortunadamente fueron pocas). Una alternativa para comprometer a las sujetas con este proceso, fue enviarles un consentimiento informado, que también me fue remitido solo por algunas. Igualmente, desde el inicio del trabajo de campo pregunté si alguna quería que su nombre no apareciera pero ninguna manifestó tener problema con ello; así que sus palabras con sus respectivos nombres son las que dan contenido a esta investigación.

La agencia sobre las narrativas es uno de los aspectos más interesantes de la metodología, pero a la vez una de sus mayores dificultades por los compromisos que implica por parte de todas

las que hacemos parte de la investigación. Entonces, ¿cómo comprometernos realmente con una construcción colectiva de conocimiento situado?. Desde esta experiencia, un factor fundamental fue el tiempo porque necesitamos tener todo el necesario para las idas y vueltas; pero sé que no se trata solo de eso porque algunas sí tuvieron agencia sobre las narrativas, lo que me lleva a pensar que no todas estaban igualmente interesadas en todo el proceso, aunque habían participado en las sesiones iniciales.

Considero que también influye la distancia que aún permanece entre la academia y los movimientos sociales, entre las investigadoras y las organizaciones, así seamos activistas feministas y del mismo país, logremos construir confianzas o seamos conocidas. Cuando pensamos nuestro propio activismo es diferente si ello es una iniciativa que viene de afuera, aunque proponga ser participativa, a cuando surge desde dentro de los propios procesos organizativos y sus necesidades o de las prácticas artísticas colectivas o individuales. Además, en este caso, la propuesta para repensarnos estaba relacionada con una tesis doctoral en una universidad europea con las formalidades de esta academia.¹⁵³

Mi intención desde el inicio fue que las colectivas, grupos y artistas con las que trabajé fueran las sujetas-actoras de esta investigación, pero la idea de ser actoras se fue difuminando porque sentí que no se involucraron tanto como era mi deseo inicial. Sujetas sí porque reconozco que no son, ni las traté como un objeto de investigación; por el contrario, trabajé para no representarlas ni hablar por ellas sino para darles el protagonismo que tienen en esta tesis; construida de abajo hacia arriba desde sus experiencias situadas, que con sus propias voces me llevaron a la reflexión sobre los temas/problemas aquí discutidos.

La flexibilidad en la cual me apoyé para el campo también me sirvió en el trabajo que seguía para, a pesar de las dificultades, hacer que fluyera, tomara tiempos y rumbos propios. Así fui haciendo un camino que me llevó a usar de manera creativa la metodología; sin desconocer sus diferentes etapas pude ponerlas en práctica según las respuestas de las sujetas, que era con lo que podía ir construyendo. En un momento la pregunta de si esto era suficiente me abordó, pero en la medida en que iba avanzando, tejiendo, me fui dando cuenta que, a pesar de no cumplir con todas mis expectativas, sí tenía puntos fuertes de partida. Trabajé con lo que estaba a mi alcance porque se trata principalmente para mí de abrir camino y aprender; para ello fue necesario remover lo que

¹⁵³ Agradezco a Ochy Curiel haber resaltado esta dificultad.

parecían certezas, pensar en otras cosas y abrir diferentes perspectivas de las mismas como producto de este intento de construcción colectiva.

Cuando sentía que el proceso estaba siendo difícil, me preguntaba si hubiera sido mejor hacer una investigación tradicional. Proponerse lo contrario es uno de los retos importantes que ahora identifico cuando queremos superar las formas tradicionales de construcción de conocimiento, lo que no es fácil para ninguna de las actoras involucradas. Algunas veces pensé que hubiera sido mejor enviar un cuestionario y luego trabajar sobre las respuestas que ponernos de acuerdo para conversar por varias horas, viajar a otra ciudad, que me incumplieran una cita, la cancelaran o la pospusieran, pero no era esa la cuestión porque ante todo era importante el encuentro, compartir, conocernos.

Es por ello que vale la pena repensar las dificultades que implica un proceso de construcción de conocimiento cuando quieres que sea colectivo y participativo en todo y además feminista, porque implica compromisos de ambos lados, ser cuidadosas con las decisiones ya que los tiempos de la academia se imponen con fuerza y esto dificulta la necesidad de construir confianzas y respetar los diversos momentos y lugares de cada una. Además, está la necesidad de mover los esquemas que tenemos ya interiorizados sobre cómo se hace una investigación desde los diferentes lugares que allí puedes ocupar. A veces criticamos con dureza la academia y las que lo hacemos desde posturas críticas feministas sabemos que necesita transformarse. La pregunta que me hago después de esta experiencia es cómo transformarla si cuando proponemos ejercicios alternativos y diferentes de los tradicionales, que nos incomodan tanto, no nos comprometemos con ello en profundidad.

7.5.3 La relación activismo-academia

Las Investigaciones Activistas Feministas se enfrentan con la necesaria superación de la dicotomía entre academia y activismo impuesta como antagónica, que trae consigo tensiones y contradicciones como plantea Xochilt Leiva:

En la vida cotidiana esas tensiones siguen evidenciándose discursivamente, por ejemplo, hay quienes desde la academia (ojo no estoy diciendo que “todos los académicos”) califican a las investigaciones realizadas por las ONG y los activistas como: “parciales, superficiales, subjetivas, imprecisas, tendenciosas, falsas”. Por su parte, hay activistas que lanzan fuertes críticas a las investigaciones académicas y las califican de ser “extractivas”, de

pregonar una “ficticia objetividad”, de ser producidas para el petit comité (o sea, de ser “elitistas”), de ser “poco oportunas” e incluso “inútiles para la gente a la que estudian” (Leyva, 2010: 5).

Esta narrativa sobre cómo ven y valoran el trabajo desde sus propios lugares de producción de conocimiento tanto las investigadoras como las activistas, se supera con diversas experiencias que han demostrado que son factibles las superposiciones de agendas académico-políticas. Para ello han sido fundamentales las agendas de los feminismos que han articulado a lo largo de su historia los procesos de investigación y el activismo feminista, haciendo esfuerzos por no perder la conexión que ello implica entre teoría, análisis de la complejidad y experiencias, gracias a las cuales existen nuevos procesos de producción de conocimiento. De esta manera se concreta la idea que en determinados casos solo se puede llegar a conocer a profundidad si se participa activamente en dicho proceso, como plantea Xochith Leyva (2010).

Para que esto sea posible, una vez más, es necesario repensar el lugar de la investigadora cuya posición de poder habitual se cuestiona y transforma. En este sentido, Bárbara Biglia (2012: 208) plantea que no se trata de su muerte sino de su apertura, también de los territorios y las participantes. Ello permite ampliar y multiplicar las miradas para obtener visiones más polimórficas de las realidades, que nos lleven a comprender un poco más las complejidades en las que nos movemos también en ejercicios de investigación.

Toda esta situación se hace más compleja cuando quien investiga es a su vez una activista, o quien milita es a la vez una investigadora, posición que supera los límites de una y otra actividad que se ha intentado mantener separada, de allí su constante cuestionamiento. Se trata de una postura que conjuga posiciones políticas y posiciones frente a la producción de conocimiento, en un encuentro entre acciones políticas y saberes para y acerca de estas acciones. Justamente en el quehacer de las IAF se enfrentan las tensiones y contradicciones que surgen en estos procesos, ya que no se trata solo de un proyecto intelectual sino también de una cuestión política, lo que es precisamente su característica principal.

El distanciamiento que supuestamente garantiza la neutralidad del conocimiento y por lo tanto su legitimidad se supera con esta propuesta mostrando justamente las carencias del modelo académico hegemónico; sin embargo, surgen otras preguntas como si es necesario una inmersión plena, un compromiso total con los activismos. Para autoras como Maristella Svampa

el total involucramiento dificulta la reflexión crítica obturando la producción de un tipo de conocimiento que vaya más allá de la visión de los actores. A esto hay que añadir que este exceso de involucramiento ha

potenciado una actitud de rechazo y de resentimiento hacia el mundo académico, el cual ante los ojos de la sociedad aparece como portador exclusivo del saber ilegítimo (Svampa, 2008: 172).

Considero que involucrarse plenamente en los procesos políticos no implica necesariamente la imposibilidad de una reflexión crítica. Estar adentro, ser y hacer parte, comprometerse políticamente no significa que se olvida el lugar diferenciado desde el que cada una se posiciona y toma parte. Asimismo, hace parte de la apuesta política dar legitimidad a los conocimientos que se construyen en y con los activismos, legitimidad y validez que no solo va a ser importante para el ámbito académico sino principalmente para las personas y los colectivos, para quienes dichos conocimientos van a ser centrales en las propuestas y alternativas frente a lo que se lucha.

Hace parte de la opción por realizar una Investigación Activista Feminista tener en cuenta que nos enfrentamos a todos estos retos y preguntas, que se trata de superar dicotomías, pero también moverse en los márgenes, en las fronteras, en los encuentros y desencuentros. Ello implica repensar el activismo y la investigación como *continuum*, es justamente en el trabajo concreto donde quizá encontremos respuestas a cómo movernos en los intersticios y articulaciones posibles entre los activismos, las investigaciones y los feminismos, cómo hacer prácticos los aportes que las epistemologías y metodologías feministas traen a las acciones políticas y como éstas a su vez afinan y enfocan las investigaciones en una relación dialéctica.

Quedan por tanto más preguntas abiertas que posibles respuestas, ya que se trata de construir un accionar investigativo activista que no se cierre al ámbito académico, sino que haga uso creativo del mismo politizándolo. Para ello es necesario buscar y hacerse un lugar en los activismos basado en el compromiso sin dejar de lado las posturas críticas, para lo cual va a ser fundamental poner en práctica tanto la reflexividad como difracción de las realidades.

En este sentido, los ejercicios de coinvestigación que partan no solo de intereses académicos, sino desde las necesidades y búsquedas de las mismas organizaciones pueden ser alternativas interesantes para que éstas se involucren comprometidamente en todo el proceso. Estos pueden ser pensados también como actividades concretas de transformación social, lugares de formación política y de cooperación diferentes en la búsqueda de producción de conocimientos otros, que de maneras críticas y problematizadoras respondan a experiencias concretas. De esta manera, los ejercicios de coinvestigación se pueden constituir en acciones políticas que surgen desde dentro de los procesos para conjugar teoría y práctica, conocimiento y acción de maneras no

lineales y sin necesidad de ser ámbitos separados, para que tengan resonancias en la reinención de las formas de activismo.

Desde mi experiencia en esta investigación aunque hice lo posible porque fuera activista y feminista, y por lo tanto situada, confirmé que esto no depende solo de mi perspectiva epistemológica, metodológica y política, ni de mi claridad discursiva al respecto, sino de cómo ponerlo realmente en práctica en todos los momentos de la investigación; aunque lo haya sentido con más fuerza en el trabajo colectivo de la producción de las narrativas, que se conjuga con los requerimientos y formalidades de la academia y de mi propia historia en ella.

Para que una investigación sea activista necesita de procesos colectivos de construcción de conocimiento desde diferentes lugares, miradas, sujetas, lenguajes, relaciones; mi experiencia en este sentido es que para lograr esto necesito aprender a manejar mi lugar como investigadora que me permita construir los puentes necesarios, así como hacer más explícita mi posición situada que no solo está determinada por las marcas identitarias sino también por lo que elegimos hacer y desde donde mirar. En este caso me conflictuaba en ocasiones el hecho de aparecer, no tanto en el momento del análisis, sino en las situaciones en las que no me encontraba de acuerdo con las sujetas de la investigación y consideraba que su saber necesitaba una lectura crítica desde mi posición; esto demuestra que no es posible ni necesario ser neutral como lo postulan las epistemologías feministas. Este conflicto estaba relacionado con la importancia que le di en el proceso al respeto y cuidado de las sujetas de investigación, como una postura ética y de valoración de sus conocimientos. Esto refleja también que las dinámicas de poder no pueden ser negadas en las investigaciones, lo importante es repensar el ejercicio de poder que se ejerce y cómo gestionarlo, en este caso relacionado con mi lugar de investigadora de una tesis para obtener un título doctoral que trae beneficios profesionales.

Otro aspecto importante es la intención de querer subvertir las formas tradicionales de construcción de conocimiento, aquí aprendí que esto implica ensayo, error, proceso, tiempo, caminos por abrir y construir en los cuales me sentí muchas veces sola, y que hubieran sido diferentes si hubiesen sido realmente colectivos. Asimismo, sentí la necesidad de dar la misma atención e importancia a todas las etapas del proceso de investigación (elección de temas y problemas, la metodología, con quien hacerlo, la teoría, etc.) que por los tiempos de la academia se dificulta; porque esto ayudaría a aprovechar mejor la reflexividad que es importante tener para

comprender los cambios, dudar, problematizar lo que vamos haciendo y buscar salidas que son aprendizajes en esos intentos de otras formas de hacer.

Asimismo, reafirmé que la apuesta política de este tipo de investigaciones esta relacionada con poder aportar a un cambio. Los conocimientos no se construyen porque tengan sentido por sí mismos, sino porque permiten sugerir nuevas prácticas políticas bajo las premisas de compromiso y responsabilidad que posibiliten las transformaciones; de allí la importancia de que sean situados como alternativa viable y pertinente frente a las ciencias que se posicionan desde posturas acéticas y supuestamente apolíticas, en un mundo profundamente desigual y patriarcal que, por el contrario, precisa de la producción de conocimientos comprometidos en el camino para transformar nuestras injustas realidades.

En este caso se trata de valorar y reconocer las potencialidades de otras prácticas que, desde mi punto de vista, son fundamentales para la acción política del movimiento feminista en las dinámicas actuales del contexto colombiano. Desde esta investigación ello implica la relación de la teoría con la acción, entendiendo que la teoría no es solo lenguaje y la práctica también puede ser discursiva, por eso la centralidad de las experiencias como conocimiento situado. Finalmente, metodologías y perspectivas epistemológicas como estas te permiten no perder en la rigurosidad de las investigaciones la pasión por lo que nos gusta y nos inquieta.

*el tiempo no es este
no es otro
no es simplemente
relativo*

*no son 24 horas
5 meses
aquel año y medio*

*es mi tiempo
es el tic tac de mi corazón*

*es una tartaruga
es un terremoto*

no es

*no es una piedra pesada que se
mide en euros o pesos*

*es mi sentir
es mi ritmo... que esta por ser
encontrado
construido*

*y para eso hay que mirar
adentro*

(Lisboa, 23, 24 y 25 de abril de 2016)

CONCLUSIONES

Para comprender cómo se configura la acción política con el activismo feminista que se centra en el arte como práctica política, esta investigación partió desde las experiencias de iniciativas artísticas ligadas a los feminismos, que en su posicionamiento crítico y político, vinculado con los contextos, constituyen propuestas de arte activista que buscan la transformación social. Más que un análisis del arte desde los objetos o de su caracterización formal, trate de comprender las posibilidades políticas de las estrategias artísticas.

Las narrativas de las sujetas de esta investigación, como conocimiento situado, parcial, político, procesal, que en diálogo fueron el eje articulador de los análisis, nos indican que hay diferentes formas de entender y poner en práctica la relación entre arte y política. La lectura común que se hace del arte como forma y la política como contenido, como espacios diferenciados o complementarios simplemente, se supera al comprender como es posible juntar estos dos mundos en el mismo nivel. Las activistas y artistas que hacen del arte una acción política feminista, superan los usos instrumentalistas de las prácticas artísticas, así como las concepciones reduccionistas de las prácticas políticas; esto es posible precisamente en los procesos donde se vinculan que desestabilizan sus límites, es decir, lo que consideramos arte o lo que consideramos política y sus modos de hacer, juntándolos sin jerarquías. El arte no es entonces una herramienta para sino la manera de hacer política feminista.

Al reconocer la potencialidad política de otros lenguajes, particularmente los artísticos, se trata de hacer de éstos parte fundamental del activismo feminista. Para ello se concibe el arte como un hecho que transforma cuando se hace con objetivos políticos. Se potencia la idea del arte con política, que no se trata sólo de cambios en las formas de la acción política, sino en las maneras como se construyen los caminos de resistencia y transformación social, así como se abre espacio a otro tipo de repertorios de acción. Se hace necesario retomar los aportes que la sociología del arte ha hecho en el sentido de superar la sobrevaloración de lo estético para comprender las prácticas artísticas desde sus potencialidades políticas, ya que no son solo instrumentos, implican una construcción permanente que amplía la noción que se ha impuesto sobre lo que es o no arte y las diferentes posibilidades de creación, una exploración que es permanente en la idea de hacer del arte una práctica política feminista.

En este sentido, las sujetas de esta investigación nos proponen una mirada amplia y crítica sobre lo que es el arte, sus lugares, relaciones, y su función social; con lo cual han construido el sentido de sus prácticas para problematizar el funcionamiento político del arte, identificando los ámbitos de disputa posibles de ser subvertidos para remover este campo/mundo. Para ellas las expresiones artísticas no solo son un medio, sino la forma de hacer otra política que se posiciona de manera crítica frente a diversos problemas sociales, creando formas de presentar y representar otras miradas para movilizar diferentes voces y puntos de vista; como lo podemos ver en cada una sus acciones políticas artísticas feministas.

En las experiencias analizadas en esta investigación, el arte es reapropiado y resignificado como forma de resistencia y respuesta, por colectivas y personas que cuestionan los espacios institucionales de la política; que además amplían la idea de quién o quienes pueden hacer arte, con qué fines y al servicio de qué y para quién. El arte es concebida como una herramienta potente para la acción política, no como medio o forma simplemente, sino como dinamizadora y activadora de cambios sociales, reconociendo la importancia de lo simbólico y resignificando el valor de lo sensible en la política.

Se trata de un arte políticamente comprometido, de politizar las prácticas artísticas, de un activismo que enfrente las diversas opresiones y poderes, diferente a lo que hoy en día ha quedado reducido el arte político y a las restricciones de la estilización de la política. Esto implica moverse no solo en el mundo del arte, sino en diferentes espacios que con este tipo de acciones se politizan desde el arte; así, tanto la política como el arte, salen de sus espacios institucionalizados. Se hace posible entonces un arte activista realizado no necesariamente por artistas ni en el mundo del arte.

Para comprender en qué medida se reinventa la acción política feminista con/a travez del arte, nos preguntamos por el rol que juega en la renovación de la política y sus prácticas. El activismo político que se centra en el arte como práctica política rompe, abre, alarga, redefine la esfera política, que desde una noción tradicional ha perpetuado ciertas formas de ejercerla que hoy en día han perdido legitimidad y representatividad.

En la búsqueda de sentidos más amplios de lo político, las apuestas de los feminismos y de los movimientos sociales posicionan la necesidad de renovar la acción política. Superando la noción tradicional de la política que la reduce al ejercicio de poder público, y a la idea de que lo político es un asunto cuyos contenidos están limitados a las fronteras del sistema institucional. Para ello es

importante reconocer la diversidad de formas de participación y acción política que constituyen las apuestas feministas más amplias articuladas con diversas demandas, incluidas en la propuesta de la interseccionalidad para la comprensión de la acción política feminista en la actualidad. Asimismo, ha sido importante redefinir el propio sentido de nociones convencionales que articulan la acción política, así como transitar y politizar diferentes espacios, y ampliar las agendas políticas con asuntos que no eran considerados como tal. Igualmente, la importancia de recuperar el sentido político y de transformación de diferentes acciones políticas que, al estar fuera de los límites de lo institucional no son consideradas como tal, entre ellas las artísticas.

En este sentido, algo importante ha sido reconocer y valorar la diversidad de sujetos como agentes políticos y expandir los espacios de participación más allá de los formales, incorporando luchas de poder que tiene como consecuencia la ampliación de los repertorios de acción política y de protesta social, construyendo un nuevo paradigma político que no es estático. Otro aspecto relevante es el reconocimiento de la cultura como terreno político, esto conlleva la redefinición la relación entre cultura y política, cuando las transformaciones culturales son reconocidas como focos de lucha política y la lucha cultural es vista como instrumento de cambios políticos.

Para la renovación de la política y cómo hacer otras políticas analizamos qué aporta este activismo feminista desde el arte. Se trata justamente de otras formas de hacer política que parten desde el propio cuerpo y de apuestas organizativas y de construcción en colectivo que hacen parte también de esas otras formas. Redefinen el ámbito de lo político, visto y recreado desde el quehacer artístico, gracias al potencial comunicativo, crítico y transformador que reconocen en las diferentes expresiones artísticas, explorando lo político en el arte.

De esta apuesta, que puede ser tanto individual como colectiva, deviene la noción de acción política artística feminista que procura superar las formas tradicionales de hacer política y de hacer arte desde el feminismo para volverlas más pertinentes y contundentes, con el fin de generar conocimientos, preguntas, denuncias, resistencias, etc. Estas acciones apropian y reinventan determinadas prácticas artísticas en su estrecha relación con la acción política, creando tanto nuevas formas de actuar político como propuestas artísticas; haciendo de ello ejercicios concretos de renovación de la política que posibilita el arte cuando abre y hace accesibles otros lugares y lenguajes.

La acción política artística feminista refleja las maneras como las artes y las políticas feministas han transformado y transforman tanto el mundo del arte como el de la política en sus ideas canónicas y limitantes; se trata de una apuesta que potencia los modos de hacer que devienen de prácticas artísticas y políticas feministas. Para quienes tienen ideas tradicionales del arte y de la política propuestas de activismo artístico feminista pueden no ser ni lo uno ni lo otro, sin embargo, cuando se conjuga el arte y la política desde una perspectiva feminista se construye otra relación entre éstas y se hace otro camino. Aquí vimos como estas propuestas son impulsadas tanto por artistas como por activistas que también hacen arte sin necesidad de contar con una formación profesional, donde se aprende en el propio quehacer y se accede a diferentes lenguajes artísticos para potenciarlos y posicionarlos en diferentes escenarios políticos. En este devenir, además de la teoría feminista, ha sido muy importante la experiencia, cómo comunicar, mostrar, poner en discusión lo que se piensa y propone, así las artistas y las activistas van tejiendo entre movimiento, activismo, teoría y práctica artística feminista.

La acción política artística feminista reinventa, resignifica el vínculo entre arte y política desde un anclaje que es justamente el que potencia los lenguajes artísticos para poner en ellos otros discursos desde posturas feministas críticas, que tienen en cuenta las implicaciones y compromisos políticos de estas apuestas de activismo con otros lenguajes más accesibles donde el arte es politizado para denunciar, comunicar y resistir. Así se refuerza lo estético para expresar inconformidades y otras miradas sobre la realidad que, aunque no transforme directamente la sociedad, sí denuncia, cuestiona y rompe el silencio, haciendo factibles otras propuestas que cambian no solo el lugar del arte en nuestra sociedad sino en la política.

También pensamos el lugar del arte en las políticas feministas, preguntándonos por la relación tanto del arte como de las artistas con el movimiento feminista en el país. La idea tradicional de la política también ha influido en lo que consideramos como política feminista, por eso la más visible es la institucional, además de los aspectos relacionados con las políticas internacionales y las particularidades del contexto latinoamericano y del caribe analizados en el capítulo dos. Las políticas feministas que agencian las sujetas de esta investigación muestran como existen diferentes expresiones del movimiento feminista en Colombia, que tienen el mismo valor político y que son ejercicios diferentes de la ciudadanía que no se reducen al reclamo derechos o de inclusión formal. Asimismo, amplían los significados del ser feminista y los espacios para su

expresión, haciendo diversos los repertorios de acción política feminista, que son importantes de reconocer y hacer visibles como expresiones de las diferentes políticas feministas que se mueven en el país.

Es posible agenciar otras políticas feministas que, como hemos visto en esta investigación, también pueden ser diversas, colectivas, artísticas, corporizadas, en respuesta a la necesidad de que los feminismos construyan políticamente desde otros lenguajes y repertorios de acción política diferentes a los usados tradicionalmente, reconociendo diversas prácticas y conocimientos feministas como los artísticos. Así se piensan y practican los feminismos desde todos los lugares posibles, dando valor político a lo que no es considerado como tal en otros espacios; donde la acción política significa sus propuestas de transformación, con prácticas concretas, formas de pensar y actuar con las cuales se cambia no solo el entorno sino a sí mismas. Se trata de hacer del arte la manera de hacer política feminista, como otra forma de posicionarse en lo público y de acción colectiva; en este sentido es importante diferenciar la apropiación de algunas herramientas de determinadas expresiones artísticas, de la apuesta por el arte como acción política feminista.

Esto abre la pregunta por el lugar de las artistas en el movimiento feminista. Las experiencias de esta investigación nos muestran como también es activismo feminista lo que hacen las artistas, que desde sus lenguajes y lugares se proponen una acción política que cuestiona el orden patriarcal, androcéntrico, sexista, capitalista, colonial, racista, homolesbotransfóbico. Este es un aspecto que vale la pena explorar con mayor profundidad para problematizar cómo las propuestas de las artistas feministas son o no reconocidas como apuestas políticas dentro del mundo del arte, así como su reconocimiento o desconocimiento como política feminista dentro de un movimiento más centrado en otras apuestas como las liberales y la academia.

Asimismo, pensamos el lugar de los feminismos en los trabajos artísticos, que se concretan en la acción política artística feminista con la cual se busca hacer de los discursos feministas algo comprensible, cotidiano, difundiéndolo con otros lenguajes, para ello, los repertorios de acción son diversos, según los recursos e intereses donde se quiere actuar. Los que en esta investigación hemos visto que son posibles son el arte como pedagogía, la guerrillería y el activismo festivo, la dramaturgia feminista propia, el trabajo comunitario, los lugares propios en la música, la reivindicación de la alegría como resistencia, los escenarios como espacios de participación política. Así se hace del arte una práctica política feminista, se construyen otras acciones políticas

que además son agradables, gozosas, divertidas, festivas, donde los feminismos se tocan, pintan, esculpen, caminan, cantan, gritan, performancean.

En estas apuestas se reconoce la importancia de las artes feministas con sus modos de hacer, que han permitido que quienes no han estudiado arte de manera formal puedan apropiarse y resignificar políticamente diferentes expresiones artísticas, que sintetizan teoría y praxis política feminista, proponiendo puntos de vista innovadores desde sus propias miradas, contrarias a las que se imponen habitualmente en las creaciones artísticas, cuestionando así los presupuestos de la cultura dominante.

Esta investigación también abre otras preguntas para pensar cómo se transforman y consolidan en el tiempo las propuestas de activismos que se centran en el arte como práctica política; así como las reflexiones sobre sus impactos, lo que incluiría el trabajo con públicos, transeúntes, otras y otros activistas, etc. Asimismo, en los discursos sobre la construcción de paz y los posibles escenarios de pos-conflicto en Colombia empieza a tener un lugar relevante el arte; en el contexto de un conflicto que necesita muchas transformaciones para que termine se puede hacer una utilización del arte que puede ser despolitizado, o desde el cual se puede trabajar potenciado las expresiones artísticas para estos procesos. En cuanto a los retos para futuras investigaciones en torno a estos temas, en la intención de nuevas formas de producir conocimiento será importante la incorporación de aspectos no textuales; así como incluir ejercicios concretos donde se estreche la relación entre coproducción de conocimientos y prácticas políticas.

Igualmente, es importante prestar suficiente atención a las implicaciones de lo que significa hacer investigaciones situadas, cómo ello influencia nuestras formas de hacer; para poner en práctica las epistemologías feministas que fortalezcan las Investigaciones Activistas Feministas. Realizar este tipo de investigaciones, pasa por tener claridades frente a nuestra postura y privilegios identificando el lugar en el que nos posicionamos en el contexto académico, no solo lo que entendemos por conocimiento y ciencia sino de donde vienen los criterios a partir de los cuales le damos un valor, haciendo evidentes nuestras reflexiones y decisiones sobre los supuestos, las incertidumbres, las certezas e incertezas desde las que partimos cuando investigamos.

También es relevante la mirada crítica en relación a en qué se sustenta la autoridad de quienes son reconocidas como productoras de conocimiento, así como las restricciones institucionales que enfrentamos, las preguntas que son o no permitidas, las maneras de reaccionar

frente a las respuestas, las alianzas que son posibles de realizar o no, las formas de trabajo consideradas legítimas. De esta manera la reflexividad nos remite a nuestro lugar tanto frente al ámbito académico como frente a las relaciones que posibilitan las investigaciones.

Se trata de estar atentas al impacto de nuestras investigaciones, no solo en términos de los resultados sino de todo lo que se va generando durante el proceso, incluidos los encuentros y desencuentros, las relaciones que se construyen en el camino de la producción de conocimientos, lo que pasa por reflexionar sobre el alcance de nuestros compromisos y lo que se va generando tanto en el nivel subjetivo como colectivo, con el fin de hacerse responsable y dar cuenta de ello.

Practicar la reflexividad por tanto es tener miradas críticas y sobre todo autocríticas, así como no dejar de lado lo que las investigaciones suscitan también en términos emotivos, saber que el error es parte del quehacer, tener claridad frente a nuestras posturas y hacerse responsable de sus efectos, estar atentas también a lo que van generando en diferentes niveles los procesos de co-construcción y participación. Ello implica ubicar las preguntas no solo en el afuera sino en nosotras mismas para no evadir nuestros prejuicios, suposiciones, preconceptos, sino partir de ellos para rehacerlos propositiva y responsablemente, no solo pensando las teorías y categorías desde las que partimos sino nuestra posición política.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Ana Cristina; Benavides, María Angélica; Pujol, Joan (2011) “El sujeto performativo. Una propuesta metodológica para el estudio del sujeto político” in Ibarra, Pedro y Cortina, Mercè (comps.). *Recuperando la radicalidad. Un encuentro en torno al análisis político crítico*. Barcelona: hacer Editorial.

Álvarez, Sonia E.; Dagnino, E.; Escobar, A. (ed.) (2000) *Cultura e Política nos Movimentos Sociais Latino-americanos: novas Leituras*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Alvarez, Sonia E. (2000) “A “Globalização” dos Feminismos Latinoamericanos: Tendências dos Anos 90 e Desafios para o Novo Milênio”, in Alvarez, Sonia E.; Dagnino, E.; Escobar, A. (ed.). *Cultura e Política nos Movimentos Sociais Latino-americanos: novas leituras*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 383-426.

Alvarez, Sonia; Dagnino, E.; Escobar, A. (2001) “Introducción: lo cultural y lo político en los movimientos sociales latinoamericanos” in Alvarez, Sonia E.; Dagnino, E.; Escobar, A. (ed.) *Política cultural & cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Bogotá: Taurus- ICANH, 17-48.

Alvarez, Sonia E. (2009) “Repensando la dimensión política y cultural desde los movimientos sociales: algunas aproximaciones teóricas” in Hoetmer, Raphael (coord.) *Repensar la política desde América Latina. Cultura, Estado y movimientos sociales*. Lima: Programa Democracia y Transformación global. Universidad de San Marcos, 27-36.

Alvarez, Sonia E. (2013) “Neoliberalismos y trayectorias de los feminismos latinoamericanos”, *América Latina en Movimiento*. No. 489. Quito: ALAI.

Alvarez, Sonia E. (2014) “Para além da sociedade civil: reflexões sobre o campo feminista”, *Cadernos pagu*. No. 43, 13-56.

Arditi, Benjamin (1995) “Rastreado lo político”, *Estudios Políticos (Nueva Época)*. Núm. 87, 333-351.

Aresti, Nerea (2006) “La categoría de género en la obra de Joan Scott” in Borderías, Cristina (ed.) *Joan Scott y las políticas de la historia*. Barcelona: Icaria, 223-232.

Antivilo, Julia (2015) *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías*. Bogotá: Ediciones desde abajo.

Aznar, Yayo; Iñigo, María (2007) “Arte, política y activismo”, *Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro*. Año 8, vol. 1, 65-77.

Barbero, Jesús Martín (2010) “Mutaciones culturales y estéticas de la política”, *Revista de Estudios Sociales*. No. 35, 15-25.

Barreda, Fabiana (2011) “La construcción del cuerpo: estrategias visuales de lo femenino (o la historia de como Sally, la chica de Jack, la novia de Frankenstein y Björk fueron de shopping)” in Jiménez, José (ed.) *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: Turner, 327-344.

Barrig, Maruja (1998) “Los malestares del feminismo latinoamericano: una nueva lectura”. XXI reunión de *Latin American Studies Association*. Chicago, EEUU septiembre 24-26.

Bedregal, Ximena (2010) “El Feminismo autónomo radical. Una propuesta “civilizatoria””, in Espinoza, Gisela y Lau, Ana (Coord.), *Un Fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010*. México D. F: UAM , 437-477.

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

Bey, Hakim (1985) *TAZ: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York: Autonomedia.

Biglia, Barbara (2007) “Desde la investigación-acción hacia la investigación activista feminista”, in Romay Martínez, José (Coord.) *Perspectivas y retrospectivas de la psicología social en los albores del siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, 415-422.

Biglia, Barbara (2012) “Corporeizando la epistemología feminista: investigación activista feminista” in Liévano, Martha; Duque, Marina (comp.) *Subjetivación femenina: investigación, estrategias y dispositivos críticos*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 195-212.

Biglia, Barbara; Jiménez, Edurme (2012) “Conformidades y disconformidades en habitar los márgenes en la investigación social. Políticas del Conocimiento y Dinámicas Interculturales” in Onghena, Yolanda; Vianello, Alvise (Coords.) *Políticas del conocimiento y dinámicas interculturales. Acciones, Innovaciones, Transformaciones*. Barcelona: CIDOB edicions, 103-115.

Biglia, Barbara; Bonet-Martí, Jordi (2009) “La construcción de narrativas como método de investigación psico-social. Prácticas de escritura compartida”, *Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum: Qualitative Social Research*. Vol. 10 No.1, <http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs090183> [5 de mayo de 2014].

Blanco, Paloma; Carrillo, J.; Claramonte, J.; Expósito, M. (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Blanco, Paloma (2001) “Explorando el terreno” in Blanco, Paloma; Carrillo, J.; Claramonte, J.; Expósito, M. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 23-50.

Bourdieu, Pierre (1969) “Campo intelectual y proyecto creador” in Pouillon, Jean; Barbut, M.; Greimas, A. J.; Godelier, M.; Bourdieu, P.; Macherey, P. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 135-182.

Bourdeu, Pierre (1990a) “Algunas propiedades de los campos” in Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*. México: Grijalbo. Traducción de Martha Pou, 135-141.

Bourdeu, Pierre (1990b) “¿Y quién creó a los creadores?”, in Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*. México: Grijalbo. Traducción de Martha Pou, 225-238.

Bourdieu, Pierre (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.

Bourdieu, Pierre (2002) *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Montessor.

Brah, Avtar (2004) “Diferencia, diversidad y diferenciación” in hooks, bell; Talpade Mohanty, C.; Brah, A.; Alexander, M. J.; Anzaldúa, G.; Bhavnani, K. K.; Levins Morales, A.; Coulson, M. *Otras inapropiables: Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de sueños, 107-136.

Brea, José Luis (1998) “Políticas del Arte (s. 21)”, *Acción Paralela*. No. 4. <http://www.accpar.org/numero4/politicas.htm> [14 de enero de 2015]

Cabnal, Lorena (2010) “Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala”, in *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. Madrid: Acsur Las Segovias, 11-25.

Casas-Cortés, María Isabel; Osterweil, M.; Powell, D. (2010), “Fronteras borrosas: reconociendo las prácticas de conocimiento en el estudio de movimientos sociales” in Leyva, Xochitl (*et al.*), *Conocimientos y prácticas políticas: reflexiones desde nuestras prácticas de conocimiento situado*. Chiapas, México D.F., Lima y Ciudad de Guatemala, CIESAS, PDTG-USM, UNICACH. <http://www.encuentroredtoschiapas.jkopkutik.org/BIBLIOGRAFIA/PRACTICASDEINVESTIGACION/Fronteras%20Borrosas.pdf>. [14 de mayo de 2014].

Claramonte, Jordi (2010) *Arte de contexto*. Donostia - San Sebastian: Nerea.

Collins, Patricia (1998) “La política del pensamiento feminista negro” in Navarro, Marysa y Stimpson, Catherine (Comps.) *¿Qué son los estudios de mujeres?*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Campos, Ricardo; Pereira, I.; Simões, J. (2016) “Ativismo digital em Portugal. Um estudo exploratório”, *Sociologia, Problemas e Práticas*. No. 82, 27-47

Canclini, Nestor García (1990) “Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdeu” in

Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*. México: Grijalbo. Traducción de Martha Pou, 5-40.

Crespi, Franco (1997) *Manual de sociología da cultura*. Lisboa: Estampa.

Castañeda, Martha Patricia (2008) *Metodología de la investigación feminista*. Guatemala: Fundación Guatemala Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades y Universidad Nacional Autónoma de México.

Castro Flores, Fernando (2012) “Mieux vaut un desastre qu’un désêtre [25 notas críticas en torno al arte y la política de la insubordinación]” in Castro, Ernesto y Castro, Fernando (eds.) *El arte de la indignación*. Salamanca: Delirio.

Conde, Idalina (1995) “Sarah Affonso, mulher (de) artista”, *Análise Social*. Vol. 30, No. 131/132, 459-487.

Conde, Idalina (2006) “Reencontro com Sarah Affonso (1899-1983)”, *Singularidade em arte. Book II*. ISCTE- CIES -IUL.

Curiel, Ochy (2007) “Los aportes de las afrodescendientes a la teoría y la práctica feminista. Desuniversalizando el sujeto “mujeres””, in Femenías, María Luisa, *Perfiles del Feminismo Iberoamericano*. Vol, III. Buenos Aires: Catálogos. 163-190.

Curiel, Ochy (2010) “Hacia la construcción de un feminismo descolonizado”, in Espinoza, Yuderkis (dir.) *Aproximaciones éticas a las prácticas teóricas políticas del feminismo latinoamericano*, tomo I. Buenos Aires: En la Frontera, 69-76.

Curiel, Ochy (2014a) “Hacia la construcción de un feminismo descolonizado”, in Espinosa, Yuderkis; Gómez, D.; Ochoa, K. (eds.) *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 325-334.

Curiel, Ochy (2014b) “Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial”, in Mendia, I; Luxán, M. (et al.) *Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. Donostia - San Sebastián: Hegoa.

Dagnino, Evelina (2000) “Cultura, cidadania e democracia. A Transformação dos discursos e praticas na esquerda latino-americana” in Álvarez, Sonia E.; Dagnino, E.; Escobar, A. (Ed.) *Cultura e Política nos Movimentos Sociais Latino-americanos: novas Leituras*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 61-102.

De Barbieri, Teresita (1998) “Acerca de las propuestas metodológicas feministas” in Bartra, Eli (comp.) *Debates en torno a una metodología feminista*. México: UAM-X, 103-139.

Delgado, Manuel (2013) “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”, *Institut Català d’Antropologia QuAderns-e* No. 18 (2), 68-80.

- Eco, Humberto (2011) *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70.
- Escobar, Ticio (2011) “Arte indígena: el desafío de lo universal” in Jiménez, José (ed.) *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: Turner, 31-52.
- Espinosa, Yuderkys (2010) (Coord.) *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*. Volumen I. Buenos Aires: En la frontera.
- Espinosa, Y.; Gómez, D.; Ochoa, K (eds.) (2014) *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Espinoza, Yuderkis (2016) “Historizar las disputas, indagar las fuentes: hipótesis para pensar el movimiento de lesbianas en América Latina”, *Revista Internacional de Estudios Feministas*. No. 1, (1), 240-259.
- Expósito, Marcelo (2014) “El arte no es suficiente” in Botey, Mariana y Medina, Cuauhtémoc (eds.) *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*. México: Siglo XXI.
- Esteban, Mari Luz (2011) “Cuerpo y políticas feministas: el feminismo como cuerpo” in Álvarez, Nacho y Villalba, Cristina (Coords.). *Cuerpos políticos y agencia. Reflexiones feministas sobre cuerpo, trabajo y colonialidad*. Granada: Universidad de Granada. 45-84
- Facuse, Marisol (2010) “Sociología del arte y América Latina: Notas para un encuentro posible”, *UNIVERSUM* No. 25, vol. 1, 74-82.
- Falquet, Jules (2014) “Las «Feministas autónomas» latinoamericanas y caribeñas: veinte años de disidencias”, *Universitas humanística* No. 78, 39-63.
- Felshin, Nina (2001) “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo” in Blanco, Paloma; Carrillo, J.; Claramonte, J.; Expósito, M. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca 73-94.
- Femenías, María Luisa (2007) “Esbozo de un feminismo latinoamericano”, *Revista Estudios Feministas*, 15 (1), 11-25.
- Fernández-Polanco, Aurora (2007), “Otro mundo es posible ¿Qué puede el arte?”, *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. N. 4, 125-144.
- Feyerabend, Paul (1977) *Contra o método*. Rio de Janeiro: F. Alves.
- Fischer, Amalia (2005) “Los complejos caminos de la autonomía”, *Nouvelles Questions Féministes. Feminismos disidentes en América Latina y el Caribe*, Vol, 24, 54-78.
- Flórez, Julia (2015) *Lecturas emergentes. Vol II: Subjetividad, poder y deseo en los movimientos sociales*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Foster, Hall (2001) "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo" in Blanco, Paloma; Carrillo, J.; Claramonte, J.; Expósito, M. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 95-126.

Fraser, Nancy (1992) "Repensando la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente", *Debate Feminista*. Año 4 vol. 7, 23-58.

Fraser, Nancy (1997) "Multiculturalismo, antiesencialismo y democracia radical. Una genealogía del impase actual de la teoría feminista" in Fraser, Nancy, *Iustitia Interrupta: reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*. Bogotá: Siglo del Hombre editores, 229-250.

Furió, Vicenç (2000) *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra.

Furió, Vicenç (2012) *Arte y reputación. Estudios el reconocimiento artístico*. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona.

Gandarias, Itziar (2014), "Tensiones y distensiones en torno a las relaciones de poder en investigaciones feministas con Producciones Narrativas", *Quaderns de psicologia*. Vol. 16, no.1, 127-140.

García, Nagore (2013) (Des) armando la escena. Narrativas de género punk. Tesis Máster oficial de Estudios de Mujeres, Género y Ciudadanía. Universidad de Barcelona. <https://sehablarloperoomiestilo.files.wordpress.com/2012/12/dese28184armando-by-nagoregore.pdf> [24 de junio de 2014].

Gargallo, Francesca (2010) "La historicidad de las ideas feministas en América Latina. Archipiélago", *Revista cultural de nuestra América*, Vol. 13, No. 49, 17-20.

Gargallo, Francesca (2004) *Ideas feministas latinoamericanas*. México D.F: Universidad de la Ciudad de México.

Gaviola, Edda; Bedregal, Ximena; Rojas, Rosa (2009) "Más gestos para una construcción radicalmente antiamnésica" in Pizano, Margarita (et al.) *Feminismos cómplices 16 años después*. México D.F: El taller Editorial La Correa Feminista, CICAM, 6-24.

Gil, Silvia L. (2011) *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión: una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Giunta, Andrea (2002) "Sociología del arte", *Diccionario de términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 1-7.

Gómez, Diana (2011) *Dinámicas del movimiento feminista bogotano. Historias de cuarto, salón y calle. Historias de vida (1970-1991)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Díaz, Álvaro; Salamanca, Liliana; Carmona, Olga Lucía (2012) “Biopolítica, subjetividad política y “Falsos Positivos”” in Piedrahita C.; Díaz, A.; Vommaro, P. (Comp.) *Subjetividades políticas: desafíos y debates latinoamericanos*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 47-62.

Groys, Boris (2014) *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra. Traducido por: Paola Cortes Rocca.

Gutiérrez, Griselda (2002) “El ejercicio de la ciudadanía de las mujeres y su contribución a la democracia”, *Debate Feminista*. Año 12. Vol. 23, 125-137.

Hall, Stuart (2000) “Estudios culturales y sus legados teóricos”, *Voces y culturas*. No.16, 9-27.

Haraway, Donna (1999) “Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bies”. *Política y sociedad*. No. 30, 121-165.

Haraway, Donna (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Hernandez, Rosalva Aída (2014) “Entre el etnocentrismo feminista y el esencialismo étnico. Las mujeres indígenas y sus demandas de género” in Espinosa, Yuderkys; Gómez, D.; Ochoa, K. (eds.) *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 279-294.

Heinich, Nathalie (2003) *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

hooks, bell; Talpade Mohanty, C.; Brah, A.; Alexander, M. J.; Anzaldúa, G.; Bhavnani, K. K.; Levins Morales, A.; Coulson, M. *Otras inapropiables: Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de sueños.

Huyssen, Andreas (2006) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Ibarra, Pedro; Cortina, Mercè (Comps.) (2011) *Recuperando la radicalidad. Un encuentro en torno al análisis político crítico*. Barcelona: hacer Editorial.

Lamas, Martha (2001) “De la autoexclusión al radicalismo participativo. Escenas de un proceso feminista”, *Debate feminista*. Año 12, vol. 23, 97-124.

Lamus, Doris (2009) “Movimiento feminista o Movimiento de mujeres en Colombia”, *Colombia Temas Socio-Jurídicos*. Vol. 27, 119-132.

Lamus, Doris (2010) *De la subversión a la inclusión: movimientos de mujeres en la segunda ola en*

Colombia, 1975-2005. Bogotá: ICANH.

Lander, Eduardo (2000) “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”, in Lander, Eduardo (ed.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLASO, 11-40.

Lechner, Norbert (2000) “Nuevas ciudadanías”, *Revista de Estudios Sociales*, 5, 25-31.

Lechner, Norbert (2008) “Especificando la política”. Documento de Trabajo Programa FLACSO-Santiago de Chile, Número 134. Ponencia presentada al “Taller sobre estado y política en América Latina” del Departamento de Estudios Políticos del CIDE, México.

Leyva, Xochitl. (2010) “¿Academia versus Activismo? Repensarnos desde y para la práctica-teórico- política” in Leyva, Xochitl (*et al.*), *Conocimientos y prácticas políticas: reflexiones desde nuestras prácticas de conocimiento situado*. Chiapas, México D.F., Lima y Ciudad de Guatemala, CIESAS, PDTG-USM, UNICACH. http://www.encuentroredtoschiapas.jkopkutik.org/descargas/xls/CON_FICHACAP_27.pdf [14 de mayo de 2014].

Lippard, Lucy R. (2001) “Mirando al rededor: dónde estamos y dónde podríamos estar” in Paloma Blanco; Carrillo, J.; Claramonte, J.; Expósito, M. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 73-94.

Longoni, Ana (2009a) “Arte y activismo”, *Revista de artes visuales Errata#* N° 0, 12-15.

Longoni, Ana (2009b) “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López”, *Revista de artes visuales Errata#* N° 0, 16-35.

Lowndes, Filipa (2012) *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX)*. Lisboa: Babel.

Maccioni, Laura (2002) “Valoración de la democracia y resignificación de “política”y “cultura”: Sobre las políticas culturales como metapolíticas” in Mato, Daniel (coord.) *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: CLACSO, CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 189-200.

Maldonado-Torres T., Nelson (2007) “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto” in Castro-Gómez, Santiago; Grosfoguel, Ramón (orgs.) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 127-167.

Malo, Marta (ed.) (2004) *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Madrid: Traficantes de sueños.

Martínez, Antar; Montenegro, Marisela (2010) “Narrativas en torno al Trastorno de Identidad Sexual. De la multiplicidad transgénero a la producción de transconocimientos”, *Prismasocial*. No. 4, 1-44.

Martínez, Antar; Montenegro, Marisela (2014) “La producción de narrativas como herramienta de investigación y acción sobre el dispositivo de sexo/género: Construyendo nuevos relatos”, *Quaderns de Psicologia*. 16(1), <http://dx.doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.120> [24 de junio de 2014].

Matos, Marlise; Paradis, Clarisse (2013) “Los feminismos latinoamericanos y su compleja relación con el Estado: debates actuales”, *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 45, 91-107.

Meier, Max (1999) “Las mujeres en el quehacer teatral del área andina” in Heidrum, Adler y Kati Röttger (eds.) *Performance, pathos, política de los sexos. Teatro poscolonial de autoras latinoamericanas*. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 165-195.

Melucci, Alberto (2010) *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios sociológicos.

Mendoza, Breny (2000) “Des-pensando los feminismos estadocéntricos de América Latina” in Mendoza, Breny, *Ensayos de crítica feminista en nuestra América*. México D.F: Herder.

Mendoza, Breny (2014) *Ensayos de crítica feminista en nuestra América*. México D.F: Herder.

Mignolo, Walter (2009) Prefacio in Palermo, Zulma (comp.) *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Buenos Aires: Del signo.

Mignolo, Walter (2010) “Aisthesis decolonial”, *CALLE 14 Revista de investigación en el campo del arte*. Vol. 4, no. 4. Bogotá: Universidad Francisco José de Caldas, 10-25.

Molina, Cristina (2003) “Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado” in Tubert, Silvia (ed.) *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra, 123-160

Molyneux, Maxine (2001) “Género y ciudadanía en América Latina: cuestiones históricas y contemporáneas”, *Debate Feminista*. Año 12. Vol. 23, 3-66

Monteiro, Paulo F. (1996) *Os outros da arte*. Lisboa: Celta.

Mouffe, Chantal (1999) *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.

Mouffe, Chantal (2007) “Artistic activism and agonistic spaces”, *Art & Research*. Vol.1 No. 2, 1-5.

Mouffe, Chantal (2009) “Feminismo, democracia pluralista y política agonística”, *Debate Feminista*. Año 20. Vol. 40, 86-99

Mouffe, Chantal (2014) *Agonística: pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Muñoz, María Antonia (2006) “Laclau y Rancière: algunas coordenadas para la lectura de lo político”, *Andamios*, 2(4), 119-144.

Muñoz, Ángela; Ramos, Ma. Dolores (2009) “Mujeres, política y movimientos sociales. Participación, contornos de acción y exclusión” in Bordeiras, Cristina (ed.). *Las historia de las mujeres: perspectivas actuales*. Barcelona: Icaria.

Nowotny, Stefan (2006) “Anticanonización. El saber diferencial de la crítica institucional”, *EIPCP: Instituto europeo para políticas culturales*, <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/nowotny/es> [27 de diciembre de 2013].

Ospina, Lucas (2014) “Arte político, politizado y politiquero (siete variaciones)” in Arozamena, Alejandro (ed.). *El arte no es la política/La política no es el arte. Despertar de la historia*. Madrid: Brumaria.

Palermo, Zulma (comp.) (2009) *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del signo.

Paredes, Diego (2009) “De la estilización de la política a la política de la estética”, *Revista de Estudios sociales*, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81512359009> [10 de febrero de 2015].

Pateman, Carol (1991), “Feminismo y democracia”, *Debate Feminista*. Año 1. Vol. 1, 3-23.

Phillips, Anne (2002) “Las pretensiones universales del pensamiento político” in Barrett, Michèl; Phillips, Anne (comp.) *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. México: Paidós.

Pizano, Margarita (et. al) (2009). *Feminismos cómplices 16 años después*. México D.F: El taller Editorial La Correa Feminista, CICAM.

Pollock, Griselda (1994) “Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo” in Michaud, Yves (ed). *Feminisme, art et histoire de l'art*. Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts. <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm> [30 de diciembre de 2013].

Pollock, Griselda (2001) “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon” in Cordero, Karen; Sáenz, Ina (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana - PUEG, 241-160.

- Pujol, Joan; Montenegro, Marisela (2013) “Producciones narrativas: una propuesta teórico-práctica para la investigación narrativa” in Paulín, Horacio Luis; Rodigou N., Maite (eds.) *Coloquios de investigación cualitativa desafíos en la investigación como relación social*. Córdoba: Socialex, 15-42.
- Quijano, Anibal (2011) “Colonialidad del poder y subjetividad en América Latina”, *Contextualizaciones Latinoamericanas*. Año 3, no. 5, 1- 13.
- Ramírez, Julia (2014) *Utopías artísticas de revuelta. Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad del Sol*. Madrid: Cátedra.
- Rancière, Jacques (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Raymonde, Moulin (1967). *Le marché de la peinture en France*. Paris: Minit.
- Restrepo, Pilar (1998) *La Máscara, la mariposa y la metáfora. Creación teatral de mujeres*. Cali: Teatro La Máscara.
- Restrepo, Andrea (2005) “Una lectura de lo real a través del punk”, *Historia crítica*. No. 29, 9-37.
- Richard, Nelly (2009) “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”, *Esfera pública*. Vol. 28, <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard> [3 de junio de 2013].
- Richard, Nelly (2011) *Lo político y lo crítico en el arte*. Valencia: Institut Valencià d'Art.
- Rodríguez, Emanuel (2012) “Retos y encrucijadas conceptuales del estudio de la política como sistema cultural”, *Andamios*. Vol. 9, no 18, 263-291.
- Rojas, Clara Eugenia (2009) “La perspectiva de género: noema y nóesis de la epistemología feminista”, *Nóesis Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Administración. Vol. 18, número 35, 17-33
- Sandoval, Chela; Latorre, Guisela (2008) “Chicana/o Artivism: Judy Baca’s Digital Work with Youth of Color” in Everett, Anna (ed.) *Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media*. Cambridge, MA: The MIT Press, 81–108. <http://www.issuelab.org/resources/826/826.pdf> [21 de noviembre de 2013].
- Sandoval, Girlandrey (2012) “Acciones colectivas del movimiento de mujeres y del movimiento feminista en Cali: apuntes desde la historiografía feminista”. *CS*. No. 10, 55-90.
- Santos, Boaventura de Sousa (2000) *Para descolonizar Occidente: más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires: CLACSO, Prometo libros.

Santos, Boaventura de Sousa (2008) “A ecología de saberes” in Santos, Boaventura de Sousa *A gramática do tempo. Para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez.

Santos, Boaventura de Sousa (2013) *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 14 ed. São Paulo: Cortez.

Santos, Boaventura de Sousa (2002) “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. No. 63, 237-280.

Shapiro, Roberta (2007) “Que é artificação?”, *Sociedade e Estado*. Vol. 22, no. 1, 135-151.

Shapiro, Roberta, Heinich, Nathalie (2013) “Quando há Artificação?”, *Sociedade e Estado*. Vol. 28, no. 1, 14-28.

Sheikh, Simon (2006), “Notas sobre la crítica institucional”. *EIPCP: Instituto europeo para políticas culturales*. <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh> [24 de diciembre de 2013].

Sosa, Roxana (2010) “Estrategias artísticas feministas como factores de Transformación Social: Un enfoque desde la Sociología de Género”, *CIC. Cuadernos de Información y comunicación*, 187-196.

Subirats, Joan (2011) *Otra sociedad ¿otra política?. De “no nos representan” a la democracia de lo común*. Barcelona: Icaria.

Suaza, María Cristina (2008) *Soñé que soñaba: una crónica del movimiento feminista en Colombia de 1975 a 1982*. Bogotá: AECID.

Slater, David (2000) “Repensando as espacialidades dos movimentos sociais. Questões de fronteiras, cultura e política em tempos globais” in Alvarez, Sonia E.; Dagnino, E; Escobar, A. (org.), *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 503-533.

Svampa, Maristella (2008) “Notas provisórias sobre la sociología, el saber académico y el compromiso intelectual” in Hernández, Valeria y Svampa, Maristella (comps.) *Gérard Althabe. Entre dos mundos. Reflexividad y compromiso*. Buenos Aires: Prometeo, 163-180.

Tarrés, María Luisa (2002) “Para un debate sobre la política y el género en América Latina”, *Debate feminista*. Año 13, vol. 26, 119-139.

Tota, Anna Lisa (2000) *A sociologia da arte. Do museu tradicional á arte multimedia*. Lisboa: Estampa.

Vargas, Virginia (2008) *Feminismos en América Latina: Su aporte a la política y a la democracia*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Viveros, Mara (2007) “De diferencia y diferencias. Algunos debates desde las teorías feministas y de género” in León, Magdalena (*et al.*), *Género, mujeres y saberes en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 175-190.

Viveros, Mara (2016) “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”, *Debate Feminista*, No. 52, 1-17.

Wills, María Emma (2004) *Las trayectorias femeninas y feministas hacia lo público en Colombia (1970-2000) ¿Inclusión sin representación?*. Tesis doctoral en Filosofía. University of Texas at Austin August. <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/1455/willsobregonm30908.pdf> [22 de agosto de 2016].

Wolff, Janet (1997) *La producción social del arte*. Madrid: ISTMO.

Yepes, Rubén Darío (2012) *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Young, Iris Marion (1990) “Imparcialidad y lo cívico público. Algunas implicaciones de las críticas feministas a la teoría moral y política” in Behabid, Seyla; Cornell, Drucilla (eds.) *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género en las sociedades del capitalismo tardío*. Valencia: Edicions Afons El Magnàmin.

NARRATIVAS

Narrativa 1. Ana María Villate Marín. Artista Feminista.

Narrativa 2. Diana Molina Medina. Artista Feminista.

Narrativa 3. Féminas Festivas. Colectiva Feminista de la ciudad de Cali.

Narrativa 4. La Tremenda Revoltosa Batucada Feminista. Colectiva Feminista de la ciudad de Bogotá.

Narrativa 5. La Máscara. Grupo de teatro de la ciudad de Cali.

Narrativa 6. Polikarpa y sus Viciosas. Grupo de punk de la ciudad de Bogotá.

ENTREVISTAS

Andrea Castro. Activista de La Tremenda Revoltosa. Bogotá 11 de junio de 2016.

Andrea Guatavita. Activista de La Tremenda Revoltosa. Bogotá 18 de junio de 2016.

Juliana Alvarado. Activista de La Tremenda Revoltosa. Bogotá 17 de julio de 2016.

Jenyfer Vanegas. Activista de La Tremenda Revoltosa. Bogotá 17 de julio de 2016.

María Teresa Bernal. Activista de La Tremenda Revoltosa. Bogotá 17 de julio de 2016.

Yete Trejos. Activista de La Tremenda Revoltosa. Bogotá 4 de agosto de 2016.

Lorena Aristizabal. Activista de La Tremenda Revoltosa. Bogotá 21 de septiembre de 2016.

Catalina Mosquera. Activista de La Tremenda Revoltosa. Bogotá 24 de septiembre de 2016.

Luz Marina Gil. Actriz de La Máscara. Cali 24 de junio de 2016.

ANEXO. Guía para las sesiones de Producciones Narrativas

1. Encuentros Con Las Colectivas Feministas

para empezar habla de ti...

Cuál es tu historia en esta colectiva...

Eje: POLÍTICA

- . ¿Qué es para la colectiva la política?
- . ¿Qué piensan sobre la política y sus prácticas?
- . ¿Es o no necesario rehacer/renovar la política?
- . ¿Su activismo es una forma de renovar la política, cómo?
- . ¿Además de la política, que más se resignifica con su activismo?

Eje: ARTE

- . ¿Qué es para la colectiva el arte?
- . ¿Qué piensan sobre las artes y sus prácticas?
- . ¿Qué lugar ocupa el arte feminista en su activismo?
- . ¿Puede el arte renovar las prácticas políticas? ¿Cómo?

Eje: ARTE Y POLÍTICA

- . ¿Cómo ven la relación del arte con la política?
- . explorar en función de la respuesta a la pregunta anterior: ¿Cuáles son las potencialidades políticas de las expresiones artísticas?
- . ¿Cómo describen los lenguajes artísticos que usan en sus acciones?
- . ¿Es necesario ser artista para desarrollar este activismo?
- . ¿Cuál es la diferencia entre artistas y activistas?
- . ¿Cómo valoran sus prácticas políticas desde el punto de vista de su relevancia artística?

Eje: FEMINISMOS – ACTIVISMOS ARTÍSTICOS

. ¿Cómo describen su activismo político feminista? (qué se hace, qué se produce, con qué mediadores, que lógicas se activan, qué procesos supone)

Organizativo...

- . ¿Quiénes y para qué se implican en estas propuestas?
- . ¿Tienen experiencias de otras militancias, individuales o en colectivo? ¿Cuáles?
- . ¿Qué significaron esas otras experiencias para participar actualmente en esta colectiva?
- . ¿Cuáles son: sus principios básicos, las formas organizativas, las búsquedas, las prácticas y las estrategias...
- . ¿Cuál es la finalidad política de cada postura que asume y practica el colectivo?

Alianzas...

- . ¿Con quiénes y cómo hacen este activismo?
- . ¿Se sienten parte del movimiento feminista?
- . ¿Qué lectura tienen del mov. Feminista en Colombia?
- . ¿Con quiénes articulan luchas y por qué?

Eje: ACCIÓN POLÍTICA

- . ¿Por qué deciden hacer activismo por medio de/con/a partir de el arte?
- . ¿Qué las motivó a este tipo de activismo?
- . ¿Qué buscan con sus apuestas y propuestas?
- . ¿Qué les interesa movilizar?
- . ¿Cuáles son los impactos y la efectividad de sus propuestas?
- . ¿Cómo logran valorar estos impactos?
- . ¿En qué escenarios movilizan su acción política?
- . ¿Por qué allí, qué implican estos lugares?
- . ¿En qué tiempo realizan sus acciones políticas?
- . ¿Qué implica esa temporalidad?
- . ¿En qué incide el contexto sociopolítico para la acción política que proponen?

- . ¿Analizan el contexto actual de lucha política para definir sus acciones?
- . ¿En qué se refleja ese análisis?
- . ¿Consideran que su acción política es también una práctica artística?

2. Encuentros Con Las Artistas Y Los Grupos De Artistas Feministas

Para empezar habla de ti como artista...

Cuál es tu historia en este grupo artístico...

Eje: ARTE

- . ¿Qué piensan sobre el arte y su práctica?

Especificar según las expresiones artísticas: música, performance, videoarte, artes plásticas, teatro

- . ¿Qué lugar ocupa el arte feminista u otros grupos feministas en su propuesta?
- . ¿Puede el arte renovar las prácticas políticas?
- . ¿Cómo puede el arte renovar las prácticas políticas?

Eje: POLÍTICA

- . ¿Desde su punto de vista, qué es la política?
- . ¿Qué piensan sobre la política y sus prácticas?
- . ¿Es o no necesario rehacer/renovar la política?
- . ¿Su propuesta artística es una forma de crear nuevas u otras prácticas políticas?

Eje: PRÁCTICA ARTÍSTICA POLÍTICA

- . ¿Es posible hacer activismo feminista desde el arte?
- . ¿Cuáles son las implicaciones de la posición política y el activismo en la identidad artística?
- . ¿Cómo hacen para que su posicionamiento feminista se refleje en su producción artística?
- . ¿Qué implica el trabajo colectivo en su apuesta?
- . ¿Consideran que su práctica artística es también una acción política?
- . ¿Qué implicaciones tiene el mundo del arte o la escena en la que se mueven en relación a su apuesta feminista?
- . ¿Cuál es la lectura y la recepción que tiene su propuesta artística al ser feminista?