

## ARTÍCULO

# Crisis capitalista, derechas y resistencias desde el arte

## Capitalist crisis, human rights, and resistance through art

Eva Marxen<sup>1</sup>

Cataluña

Luis Felipe González Gutiérrez

Universidad Santo Tomás, Colombia

Recibido: 12/05/2024

Aceptado: 24/08/2024

### Cómo citar

Marxen, E., & González Gutiérrez, L. F. (2024). Crisis capitalista, derechas y resistencias desde el arte. *Propuestas Críticas en Trabajo Social - Critical Proposals in Social Work*, 4 (8),94-123. DOI: 10.5354/2735-6620.2024. 74656

### Resumen

Este artículo describe las ventajas del arte como forma de resistencia contra la tríada compuesta por el patriarcado, colonialismo y capitalismo, para después aplicarlo a las manifestaciones artísticas populares durante el estallido social chileno. Posteriormente, analizamos tres experiencias de colectivos y artistas latinoamericanos cuyas visiones de mundo están centradas en la resistencia a esta tríada como una forma de comprender críticamente las injusticias sociales derivadas del capitalismo cognitivo, expresado en relaciones de poder autoritarias. Comprendemos la experiencia del arte como productora de subjetividad crítica, mediada por los contra-dispositivos, como estrategia efectiva para la creación de espacios de denuncia social. La metodología está orientada por la investigación cualitativa, específicamente la co-investigación, fruto del socioanálisis narrativo. Esta metodología, en conexión con las propuestas desarrolladas por las experiencias de estos colectivos y artistas, se convierte en una invitación a trabajadores/as sociales para incorporar en sus prácticas profesionales el uso del arte como pretexto para la transformación social.

**Palabras Clave:**  
arte; resistencia;  
contra-  
dispositivo;  
investigación  
cualitativa;  
socioanálisis  
narrativo

## Abstract

In this article, we describe the advantages of art as a form of resistance against the triad of patriarchy, colonialism and capitalism. We then apply it to popular artistic manifestations during the Chilean social outburst. Subsequently, we analyze three experiences of Latin American collectives and artists, whose worldviews are centred on the resistance to this triad, as a way to critically understand the social injustices derived from cognitive capitalism manifest in authoritarian power relations. We understand art as a producer of critical subjectivity, mediated by counter-devices as an effective strategy for social denunciation. The methodology is oriented by qualitative research, specifically the co-construction of meaning resulting from narrative socioanalysis. This methodology, in connection with the proposals developed by the experiences of these collectives and artists, invites social workers to incorporate art as a tool for social transformation into their professional practice.

**Keywords:**  
resistance;  
counter-device;  
qualitative  
research;  
narrative  
socioanalysis

## Introducción

En este artículo describimos la experiencia de tres colectivos/artistas con el propósito de encontrar vías de lectura crítica para la transformación social, a partir del arte y la expresión artística como estrategias de construcción crítica de las dominaciones capitalistas y de problemáticas sociales. Para ello describimos el concepto de crisis aplicado al capitalismo cognitivo y sus consecuencias para trabajos independientes e inmateriales. Esta crisis se ha visto expresada, de manera cada vez más importante, en el campo del arte el cual se ha visto permeado por prácticas ideológicas que mercantilizan y diluyen los procesos creativos a favor de intereses políticos, ideológicos y económicos. Así, describimos el concepto del dispositivo, para realizar una lectura crítica de la experiencia de los participantes, a través de una metodología cualitativa, específicamente centrada en el socioanálisis narrativo (Curcio et al., 2017).

La crisis, en términos generales, y de acuerdo con los planteamientos de McNamee (1996), implica una separación entre las tradiciones sociales que se construyen frente a prácticas discursivas en concreto, y las ideas y percepciones personales, que muchas veces van en contravía de estas tradiciones. Según Gómez (2024), el capitalismo sigue siendo una forma totalitaria sobre el trabajo y los cuerpos y permanece en su empeño por crear condiciones de precarización en las dimensiones sociales, políticas y económicas. La crisis civilizatoria ha creado una relación de poder desigual que se

expresa en la precarización laboral, la emergencia de relaciones de poder autoritarias y en la radicalización de las relaciones sociales, expresadas en el racismo, la xenofobia, la misoginia, entre otras (Rosario, 2023).

## Capitalismo cognitivo

En las últimas décadas el capital ha mostrado una descomposición y desmaterialización progresivas. La fuerza laboral se ha separado cada vez más del capital constante (Hardt y Negri, 2011) y ya no está ligada a un lugar específico, como lo estaba durante el capitalismo fordista. Como consecuencia, se ha desarrollado el capitalismo cognitivo, es decir, la cooptación del trabajo independiente y habitualmente inmaterial, a diferencia del trabajo estático de producción en cadena.

Las nuevas tecnologías de información y comunicación se han enlazado con el trabajo inmaterial, que además ha adquirido una “nueva centralidad en las industrias culturales” (Ribalta, 2010, p.243). Así, el capitalismo cognitivo sabe capturar todas las esferas con su inmaterialidad, incluyendo el deseo, entendido como la fuerza vital compuesta por la creatividad, vitalidad, sensualidad y voluntad al cambio, y en el sentido fanoniano, a la transformación política (De Oto y Postléman, 2018).

Bifo (2003) ha descrito este fenómeno como el “cognitariado”, una síntesis del “capitalismo cognitivo” y “proletariado”; este último indicando la precariedad del trabajo inmaterial. Implica “nuevas formas de trabajo autónomo en el ámbito de las industrias culturales y la emergencia de una nueva clase trabajadora autónoma de alta cualificación, pero simultáneamente autoexplotada, empobrecida y precarizada: el cognitariado” (Ribalta, 2010, p.243). Se conecta el proletariado con el capitalismo cognitivo reflejado en la emergencia de profesionales en el campo cultural y las industrias artístico-culturales, que ven mermados sus derechos laborales a través de la precarización laboral, la extensión de horarios de trabajo y la poca expectativa de contratos laborales duraderos, lo que se refleja en una ausencia de estabilidad laboral y un desequilibrio entre los tiempos laborales y personales, aspectos que afectan su calidad de vida.

Los artistas se han convertido en un elemento importante de la producción posfordista. Estrategias importantes del trabajo cultural como la autogestión y la creatividad, así como las supuestas estructuras laborales anti-jerárquicas y flexibles han sustituido a las disciplinarias del régimen fordista. De igual manera, el modelo del emprendedurismo,

que para el caso de Chile, compite por fondos en estructuras que no diferencian tipos específicos de trabajo, incluyendo el realizado por académicos. Los artistas y los trabajadores culturales son la fuerza laboral ideal para este capitalismo contemporáneo, debido a su entusiasmo, su alta capacidad de automotivación e ingenio y la suposición extendida de no deber tener grandes expectativas económicas en el campo de las artes.

En este sentido, el capital penetra y parasita la creatividad (Fernández-Savater, 2003). Para Rolnik, el capitalismo cognitivo drena el deseo creativo, fosilizándolo y mercantilizándolo en prácticas creativas originalmente rebeldes. O las patrocina y consigue así, de una forma u otra, que los patrocinados obedezcan las órdenes del capitalismo (Marxen, 2018; Ribalta, 2010). Como resultado, la subjetividad es cooptada desde su propio deseo. La obediencia estática de la era del poder disciplinario es intercambiada por una flexibilidad fluida e igual de sumisa (Fernández et al., 2015).

Esta mercantilización del deseo creativo es posible porque el capitalismo puede asimilar una gran cantidad y variedad de contenidos revolucionarios sin arriesgar su propia existencia (Raunig, 2014). Sabe convertir la revolución en espectáculo y en mercancía. Para hacerle frente, el primer paso consiste en la pregunta sobre lo que hacemos, nuestra creatividad y criticalidad. En las palabras de Ribalta (2010, p.264): “¿Estamos interrumpiendo la lógica del capitalismo neoliberal y de las industrias culturales o la estamos reproduciendo y profundizando?”

¿Cómo pueden los artistas conseguir la resistencia anticapitalista sin inscribirse en la misma lógica capitalista? Esta es la interrogante que ha guiado este trabajo cuyos resultados se discuten con los lectores para considerar una reflexión crítica que, a partir de tres experiencias de colectivos artísticos y artistas suramericanos, pueda proponer una comprensión del impacto del arte para la transformación social de las comunidades, a partir de lenguajes heterodoxos, libres de ideologías consumistas y resistentes a la mercantilización del deseo creativo.

## **Del dispositivo en tiempos de crisis social**

Una de las formas de comprender la crisis social que se destaca con una serie de totalitarismos y estrategias de sometimiento al poder socio-político capitalista es a partir del concepto de dispositivo. Agamben (2014) describe las características fundamentales en la emergencia del dispositivo: actúa como red, en el sentido de una serie de elementos dispersos pero interconectados, como lo son discursos, enunciados discursivos, leyes,

proposiciones científicas, etc. Tiene una función estratégica, dado que los dispositivos actúan en los mecanismos y los juegos de poder. Finalmente, el dispositivo resulta de la relación saber - poder: “instituye una ‘máquina relacional’ que dispone a alguien según una cierta relación de poder (...) los agentes implicados participan procesalmente en la reproducción del dispositivo” (Curcio et al., 2017, p.86). Por esto afirma Agamben: “... los dispositivos deben implicar un proceso de subjetivación, es decir, deben producir su sujeto” (2014, p.16).

Para Foucault (1994) el dispositivo era “una formación que tiene como función principal responder en un momento histórico dado a una necesidad urgente” (Holmes, 2006, p.147). En este sentido, responde a una necesidad de la sociedad que se puede manifestar también como una crisis. Asimismo, el dispositivo es importante para la comunicación, ya que establece un régimen de enunciación determinado que incluye también las artes. Los dispositivos son máquinas que hacen ver y hablar, con la opción a la censura incluida (Curcio et al., 2017; Deleuze, 1990). Deleuze, además, analizó las líneas de ruptura, fisura y fractura que cada dispositivo conlleva: “Los dispositivos tienen, pues, como componentes líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerza, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura que se entrecruzan...” (1990, pp. 157-158). Y son especialmente las líneas de subjetivación que son idóneas para romper con los antiguos en favor de la creación de nuevos dispositivos: “Todo dispositivo se define pues por su tenor de novedad y creatividad, el cual marca al mismo tiempo su capacidad de transformarse o de fisurarse y en provecho de un dispositivo del futuro” (Deleuze, 1990, p.159). Es el paso del pasado reciente al futuro próximo, de la historia al acontecer.

Ahora bien, la necesidad de nuestra contemporaneidad, el “imperativo estructural” (Holmes, 2006, p.147) se puede ver en una “creatividad cognitiva” que conteste al capitalismo cognitivo y la conformación de las subjetividades a los mandatos de este tardocapitalismo (Plaza, 2023). Al mismo tiempo, las líneas de fisura pueden romper con estos mandatos para el desarrollo de unas subjetividades y deseos creativos liberados, que a su vez lleven a una transformación social y política, tal como se puede ver al ejemplo de las prácticas artísticas descritas posteriormente.

## Estallidos

Asimismo, hemos presenciado durante los últimos años unas líneas de fisura/ruptura/fractura en forma de protestas colectivas, insurrecciones y estallidos sociales en contra

de la explotación tardocapitalista, medioambiental y en favor de más justicia social y reconocimiento de los derechos humanos, así como los derechos a salud, educación y pensiones públicas, de calidad y estables. Es de aclarar que mantenemos en nuestro texto el término “estallido social”, en vez de “despertar social, revueltas sociales, desborde,” etc., aunque somos conscientes de las críticas elevadas, particularmente por evocar lo efímero y sin hacer “justicia a su importancia dentro de un proceso extenso y profundamente transformador para el país” (Plaza, 2023, p.7). Sin embargo, para la mantención del término nos convencen más “sus raíces etimológicas con la palabra astilla”. Es decir, se trata de un proceso que estalla y rompe un todo, en este contexto el estado neoliberal por completo, sin la posibilidad de poder repararlo sin fisuras.

También somos conscientes que de ninguna manera se trata de un acontecimiento geográfico, social, políticamente aislado en Chile. Observamos estallidos en otros países: Colombia (2021), el 15-M en España (2011), las primaveras árabes en Oriente Medio, África (2010-2012) e incluso en EEUU con *Occupy Wall Street* (2011), cuyos contenidos de protestas y demandas coinciden bastante.

En 2019 la sociedad chilena estalló en contra de los malestares producidos por el neoliberalismo durante el último medio siglo, primero por el capitalismo extremo instalado durante la dictadura militar e importado por los Chicago Boys, seguido por la perpetuación neoliberalista de la Concertación post-dictatorial.

Los protagonistas y participantes del estallido se opusieron masivamente en contra del status quo neoliberal y en contra de “la disolución del lazo social”, producida por el mismo neoliberalismo (Plaza, 2023, p.80). Crearon espacios de encuentro, debate, discusión, interacción, en fin, una nueva colectividad y relacionalidad. Estas protestas se articularon en gran medida en el espacio público, con o a través de las artes, actividades artísticas y expresiones creativas, como “un hacer callejero” (Cristi, 2023, p.19).

Son, precisamente, las artes las que permiten las formas más eficaces de resistencia para “enarbolar miradas críticas ante el paradigma de producción de subjetividades en una comunidad” (Plaza, 2023, p.74). Pero, necesitamos un tipo de arte crítico que sepa “producir cambios en la interpretación colectiva de la realidad” para evocar conjuntamente un futuro alternativo, anti-capitalista” (Plaza, 2023, p.75).

Una de las ventajas principales de las artes es su mayor eficacia simbólica, en comparación con el lenguaje verbal y escrito. Operan con un plus de libertad que les



permite sobrepasar lo que está verbalmente pautado. Esto se debe a su facultad de poder condensar diferentes tiempos en una sola obra, que puede incluir la denuncia de un malestar o una injusticia presentes, con sus posibles causas en el pasado y simultáneamente pueden abrir el horizonte para anunciar posibles alternativas: un futuro diferente, una libertad futura. Esta temporalidad en las artes no es necesariamente lineal. Precisamente, una de las ventajas de los lenguajes artísticos radica en la posibilidad de interrumpir o incluso romper los imperativos de la linealidad. De este modo, también se pueden interrumpir o recomponer los discursos dominantes y encontrar narrativas alternativas (Marxen y González, 2022; 2023; Vattimo, 2005; Gadamer, 1997).

En las ciudades chilenas los muros gritaron y manifestaron los “golpes de timón ante el devenir político” (Plaza, 2023, pp. 8-9; Red Conceptualismos del Sur, 2019). Sin seguir la superficialidad y cooptación neoliberalista de la así llamada “estética relacional” (Bourriaud, 2006; Ribalta, 2010), queremos resaltar el fuerte aspecto relacional de las artes durante el estallido. Invitaron, reflejaron y apoyaron los debates públicos. Su alcance era la interacción social de carácter político. Los receptores del arte del estallido “son partícipes constitutivos de la pieza o acción artística” (Plaza, 2023, p.75). Los nuevos artistas comprometidos con la transformación social operan más bien como facilitadores que hacen estos procesos posibles para recuperar las capacidades “creativas, recreativas, imaginativas, expresivas, impresivas de las y los comunes [...] para el flujo de la comunalización sensible” (Delgado, 2020, p.137; Echeverría, 2010). Este flujo tuvo que resistir a la represión estatal, tanto en Chile como en otros países.

Aun así “los lenguajes visuales de las luchas del presente se encuentran entretejidos con aquellas acciones que dieron forma a las luchas pasadas y, al mismo tiempo, con aquellas del porvenir” (Cristi, 2023, p.16). Benjamin (2022) analizó la reproductibilidad técnica del arte y cómo el arte, gracias a ella, puede servir a la política. Su texto parece más actual que nunca si pensamos en las posibilidades digitales actuales para las intervenciones y archivos del arte protestatario (Ureta, 2023), aunque nos sumamos a la advertencia benjaminiana, que la reproductibilidad tiene que suceder con una actitud crítica (Marxen, 2019).

En Chile, una forma de resistencia se ha relacionado con la práctica gráfica y muralista de la Unidad Popular, bajo el término de “memoria gráfica” y “ecología de resistencias visuales”, haciendo hincapié en el carácter dinámico de estas prácticas, sobre todo por los desarrollos técnicos y conceptuales en los oficios gráficos (Cristi, 2023; Manzi y Cristi, 2016; Aguirre y Chamorro, 2008). Además, las articulaciones del estallido han



retomado, tanto a nivel gráfico como a nivel de contenidos, la Revolución Pingüina (2006) y el Movimiento Estudiantil (2011) (Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio, 2022). Consideramos que en dos momentos puntuales de los años 2006 y 2011 surgió un fuerte aspecto performativo que se retomó y se siguió desarrollando durante el estallido, sin embargo, rechazamos la idea de un desarrollo lineal entre los acontecimientos, ya sea por la plurificación de las demandas y grupos participantes desde 2019 (Dardot, 2023), quienes desplegaron una impresionante variedad artística en forma de: “murales, fotografías, serigrafías, cánticos, bailes, fotomontajes, pasacalles, poemas, grafitis, pancartas, *stickers*, intervenciones en la estatuaría pública, máscaras, disfraces, memes, batucadas, indumentarias, performances, estenciles, coreografías, *flops*, rituales, esculturas, afiches y lienzos” (Plaza, 2023, p.65).

Esta expansión y variedad artística, que enriqueció las protestas en el último tiempo, tal como constató Patricio Guzmán en su película *La cordillera de los sueños* (2020), se resume en la frase “escribir juntos la memoria del futuro” (Dardot, 2023). O como el colectivo *Las Tesis* lo entonó con una coreografía que dio la vuelta al mundo y expuso la vigencia de las violencias de género. Estas manifestaciones ampliaron la variedad de formas narrativas, visuales y performativas de intereses sociales, políticos e ideológicos, que dan cuenta de la relación pertinente y actual del arte como una forma de resistencia surgida desde los colectivos y las subjetividades organizadas, que buscan contar la historia con otra trama de hechos.

Podemos explicar estas maneras de develar la realidad social con una diversidad de dispositivos, como en los ejemplos anteriores, con el concepto deleuziano del acontecimiento que apunta a “una nueva existencia”, produciendo al mismo tiempo nuevas subjetividades a modo de “nuevas relaciones con el cuerpo, con el tiempo, con la sexualidad, con el medio, con la cultura, con el trabajo...” (Deleuze y Guattari, 1993, en Pelbart, 2023, p.128). En estas experiencias nuevas, “lo que antes se vivía como inevitable aparece de repente como intolerable, y lo que antes ni siquiera era imaginable se vuelve pensable, deseable” (Pelbart, 2023, p.128). Lo que lleva a los acontecimientos es un agotamiento que puede ser de orden político, biopolítico, macro, micro o mesopolítico.

Este desprendimiento o vaciamiento es lo que Deleuze llamaba “rarefacción” que empuja a la invención de nuevos devenires, “la creación de lo posible” (Pelbart, 2023, p.129), en fin, a puntos “de inflexión en la historia” (Plaza, 2023, p.8).



Imagen 1. Marxen (2019). Las calles de Valparaíso durante el estallido.

Son, precisamente, estos momentos de máxima incertidumbre, cuando se requiere un altísimo grado de creatividad para, primero, conceptualizar el agotamiento y, después, expresarlo con el fin de convertirlo en un nuevo mundo por venir, en “un nuevo modo de existencia” a crear. Se trata de nada menos que “inventar nuevas posibilidades de vida, nuevas formas de existir” (Pelbart, 2023, p.130).

Artistas como Eduardo Molinari y el dúo Iconoclasistas (ambos de Buenos Aires) han descrito estas dinámicas de fusionar el pensar con el sentir, en pro de nuevas maneras de habitar el mundo y en contra de las expropiaciones neoliberalistas, como “sentipensar” (Marxen y González, 2023).

Molinari e Iconoclasistas ya son unos ejemplos de artistas que presentan una resistencia eficaz al capitalismo, incluyendo la explotación medioambiental colonialista. Necesitamos tales dispositivos para enfrentar la tríada (capitalismo, patriarcado y colonialismo), ya que acontecimientos que apunten a resistir a un solo aspecto de esta tríada, por ejemplo, solo al capitalismo, arriesgan a perpetuar las injusticias raciales y neo/coloniales, así como de reproducir sistemas patriarcales. Y si solo nos concentramos en la oposición al patriarcado seguramente reproducimos un feminismo blanco, que meramente favorece a las mujeres blancas de clase media-alta.

Nos concentramos en el presente artículo en los *dispositivos artísticos* que han sabido tomar la forma de *contra-dispositivos*. Se oponen tanto a las lógicas neoliberales como a los controles disciplinarios del Estado y las políticas totalitarias, impugnando la cooptación, usurpación y neutralización de las artes y del deseo creativo por parte de las agencias de poderes neoliberales.

## Metodología

Partimos de una metodología cualitativa que se convierte en una actividad situada en la que las relaciones entre investigador y comunidad deben convertirse en intersubjetivas (Denzin y Lincoln, 2018). También, la consideramos como un encuentro productor de subjetividades a través de los dispositivos artísticos y poéticos, en tanto estrategias performativas para la producción de nuevos sentidos, mediadas por el arte y la poesía (Marxen y González, 2023).

De acuerdo con lo anterior, partimos de los aportes del socioanálisis narrativo (Curcio et al., 2017), que centra su interés en la generatividad de las narraciones como construcciones situadas y cómo estas narrativas tienen un impacto en el seno de las comunidades de donde surgen. Consideramos las narrativas alternativas como un eje fundamental en la co-investigación, dado que: “Estos espacios ofrecen modelos diferentes, opuestos a la hegemonía, capaces de deconstruir las vidas institucionalizadas y las situaciones de dominación” (Marxen, 2022, p.5).

La vía más idónea para dar cuenta de la subjetividad de comunidades que usualmente han sido negadas en sus derechos y que han sido invisibilizadas por parte de la sociedad, es a través de la reivindicación de movimientos y artistas que potencian las expresiones cotidianas, que “afirman una forma diferencial”, en oposición a la axiomática capitalista, colonialista y patriarcal, para llegar a “formas menores que aparecen como focos de resistencia y líneas de fuga que se realizan como espacios de autodeterminación” (Ezcurdia, 2023, p.203).

Así, las subjetividades llegan a representaciones nuevas, centradas en su eficiencia crítica y simbólica, y que refractan discursos dominantes y hegemónicos (Ezcurdia, 2023; Marxen, 2016). Lo anterior, permite la generación de un “lenguaje menor” en el sentido de Deleuze y Guattari (1978), que parte de los márgenes del pensamiento mayoritario, donde puede activar sus potenciales escondidos (Marxen, 2012; Fortun, 2010).



Frente a lo anterior, describimos la experiencia de tres colectivos/artistas contemporáneos que crean una serie de estrategias artísticas con el fin de expresar la subjetividad social a partir de la construcción de saberes compartidos y creados colectivamente. El criterio de selección más importante fue la capacidad de los artistas de romper con los discursos dominantes capitalistas, patriarcales, colonialistas, de una manera continua y con una eficacia simbólica sofisticada.

Siguiendo a Stake (2013), optamos por elegir tres colectivos/artistas mediante una muestra deliberada, acudiendo a la especificidad de las características que enmarcan el trabajo artístico de los participantes, gracias a encuentros previos y al conocimiento de sus estrategias artísticas en contextos sociales particulares. Luego de contactarles y de proponerles el espacio para la conversación asincrónica, fueron entrevistados virtualmente, con preguntas adaptadas a las prácticas particulares de cada artista/colectivo, además de entrelazar fuentes bibliográficas sobre su trabajo, y sobre todo, imágenes de sus obras con el objetivo de suavizar, por medio del arte, las relaciones de poder entre las y los participantes. Las entrevistas a Mujeres Creando, Danny Revecó y Cholita Chic se hicieron a través de una serie de preguntas alrededor de los objetivos y resistencias que buscan cada una de estas propuestas artísticas. De las entrevistas, se realizó un análisis de las frases más significativas, con el fin de incluirlas en el artículo, usando un análisis de temas recurrentes (Wodak y Meyer, 2003).

## Mujeres Creando

Mujeres Creando (MC en adelante) es un colectivo anarcofeminista que surgió en la ciudad de La Paz, Bolivia, en 1992. Su misión principal es luchar “eficazmente contra el machismo, el colonialismo y el neoliberalismo” (Marxen y González, 2023, p.87). Este colectivo tiene un espacio cooperativo de acogida autogestionado, denominado Virgen de los Deseos, para mujeres que han sufrido violencia y que se autodefine como “un espacio de política-ficción, una utopía, una ucronía, un laboratorio en el que imaginar cómo viviríamos en un mundo postpatriarcal y radicalmente descolonizado” (Preciado, 2022, p.12).

MC ha creado una serie de estrategias artísticas para dar cuenta de sus objetivos como colectivo, realizar denuncias concretas frente a abusos, así como consolidar espacios para la denuncia social a través de expresiones artísticas como el grafiti, el performance, la *radio Deseo* y películas como *Mamá no me lo dijo* (2004). En fin, desarrollan una serie “de prácticas de rebelión y desinstitucionalización de la violencia” que llaman “despatriarcalización” (Preciado, 2022, p.18). El colectivo, en consecuencia, genera acciones diversas para la defensa de los derechos de las mujeres bolivianas y de otras poblaciones. Así:

*Nos constituimos en un espacio de referencia de justicia, fábrica de justicia y lucha colectiva frente a la vulneración de derechos de las mujeres, niñas, niños, adolescentes, jóvenes y población LGTBIQ+ plus frente a casos de violencias machistas como violencias familiares en todas sus expresiones, violaciones sexuales, feminicidios, irresponsabilidades paternas, usura bancaria, acoso y abuso laboral y otras problemáticas que atingen a la población con la que trabajamos. (MC-Patricia Galindo, comunicación personal, 2 de abril de 2024)*

La anterior frase muestra la expresión de la co-investigación dentro de las actividades cotidianas del colectivo, lo cual guarda relación con el impacto del socioanálisis narrativo (Lara, 2020; Arribas, 2020). De igual manera, las acciones desarrolladas permiten un flujo libre de acontecimientos centrados en la denuncia social, que tiene un impacto en los imaginarios sociales de la comunidad. Se puede ver la diversidad de medios narrativos y de acciones centradas en dimensiones de la cotidianidad, para expresar de manera pública dichas vulneraciones de los derechos.

MC se convierte en un movimiento que genera impacto definitivo en el respeto de los derechos de mujeres y poblaciones vulnerables. También se puede observar que el abanico de discriminación incluye otro tipo de violencias silenciosas, como lo es la usura bancaria (Toro et al., 2010), la irresponsabilidad paterna y el abuso laboral.



Imagen 2. Mujeres Creando (2019). Graffiti realizado por Mujeres Creando en una de las paredes (espacio público) de la ciudad de La Paz - Bolivia.

El arte, como lo muestra la imagen 2, da cuenta de una declaración de principios sobre las intenciones del colectivo MC, expresadas en la equivalencia semántica de las palabras dignidad y mujer. En este caso, la disrupción del espacio en blanco de una pared crea un sentido alternativo, con una frase superpuesta a una oración previamente escrita: “propiedad municipal”; se superponen dos tipos de frase; una, institucional, declarando un bien de propiedad de un municipio, con otra frase que reestructura las propiedades de la pared. El manejo del espacio en blanco de la pared, que tiene un significado propio y estable, es resignificado con la construcción del grafiti, que expande el sentido de interpretación por parte del transeúnte.

Cabe también resaltar la insistencia y constancia de la actividad grafitera de MC: “No es un grafiti, son miles; no es un sitio, son cuatro ciudades; no es el centro de las ciudades, sino todos los espacios imaginables; no es un tema, es una cadena de temas” (Galindo, 2022, p.120). La relación de las artes en MC se instaura antes que alguna intervención inicial, en la propia configuración y construcción del sentido del colectivo. Esto permite pensar que el grafiti no es una expresión aislada, sino que se interconecta como una obra en expansión, en movimiento.

*En nuestro nombre mismo como “Mujeres Creando” está el verbo en que significa una parte muy trascendente de lo que nos constituye como movimiento, verbo que también evoca una de nuestras fuerzas más importantes y que son también nuestro método más fértil de acción para la lucha, el cual es nada más y nada menos que la creatividad. (MC-Danitza Luna, comunicación personal, 30 de marzo de 2024; subrayado del original)*

Las acciones realizadas por MC parten de la creatividad como un eje de reconfiguración de la realidad; esta dimensión se convierte en un aspecto muy importante a considerar, dado que, como se ha visto en párrafos anteriores, las subjetividades, en este caso el colectivo MC, llegan a la construcción de representaciones nuevas, centradas en el grafiti y en otras intervenciones sociales, programas de radio y denuncias públicas, como un lenguaje menor que critica los discursos hegemónicos (Marxen, 2012). Así:

*Para nosotras la creatividad significa un terreno y un motor de acción más fértil, libre de disputa de definiciones, libre de delimitaciones, jerarquías y clasificaciones verticales. No nos autodeclararnos artistas, ni activistas, ni activistas que usan el arte como mera herramienta de comunicación de sus luchas. (MC-Danitza Luna, comunicación personal, 30 de marzo de 2024)*

Para Galindo (2022, p.118): “La creatividad es la piel con la que tocamos y exploramos nuestra sociedad buscando e intuyendo sus zonas erógenas, sus zonas sensibles cotidianas, sus zonas de dolor, sus zonas de placer, su memoria histórica vetada”.

Rechazan el arte institucionalizado, académico: “Como movimiento social antiracista, anticapitalista además de feminista, establecemos no tener una relación ni utilitaria ni servil hacia las artes como están definidas” (MC-Danitza Luna, comunicación personal, 30 de marzo de 2024). Aunque si se sirven del arte académico para retomar sus propuestas de intervención crítica y social:

*Es necesario recurrir a referencias históricas simbólicas que vienen de esos estudios y que nos sirven para profundizar sobre cualquier debate actual que queramos plantear, no tenemos problema en hacerlo o incluso replantear los discursos hegemónicos que se han formado sobre esas referencias históricas. (MC-Danitza Luna, comunicación personal, 30 de marzo de 2024)*

Insisten que

*La creatividad no sea una potencia que deba solo restringirse al mundo meramente artístico. ...todo nuestro trabajo simbólico y concreto de lucha es a partir de este principio, nuestro escenario principal es la calle. (MC-Danitza Luna, comunicación personal, 30 de marzo de 2024)*

Entender la creatividad como una fuerza que abarca todas las esferas de la vida y de la lucha ya ha tenido una fuerte tradición en Latinoamérica (véanse, por ejemplo, las obra y los textos de Lygia Clark, Hélio Oiticica y Mário Pedrosa).

Merece atención en MC, y para las obras/intervenciones que se refieren en este artículo, la relevancia de la calle como espacio de producción artística y crítica. Esta preferencia se debe a la importancia que esta tiene para cualquier disputa política y lucha social. La calle y el espacio público no son lugares de consenso, sino de disenso. También vale para el arte que allí se desarrolla: debe generar disputa (Szmulewicz, 2023; Mouffe, 2021). La disputa opera como un acto de resistencia que se gesta en lo público para una audiencia itinerante y activa, sin que tenga que estar confinada a algún confinamiento institucional. Esto es precisamente característico para las metodologías del “Sur”, anti-extractivistas. Su validez se orienta a su capacidad de apoyar, iniciar, mantener y

fortalecer las luchas sociales (Cusicanqui, 2015; Marxen y González, 2023; Marxen, 2020). Y una forma idónea de dar cuenta de estas luchas sociales es, precisamente, usar el espacio público de las calles para realizar procesos críticos, que impacten todos los públicos y audiencias posibles, generando una deconstrucción del sentido de lo que es la obra de arte. En otras palabras, desde la calle MC desinstitucionaliza el proceso creativo artístico (Galindo, 2022).

Su trabajo ocasionalmente ha llegado a eventos hegemónicos del circuito del arte global. Han sido invitadas a la 31a Bienal de Sao Paulo (2014), la Documenta XIV (2017), al Museo Reina Sofía en Madrid (MNCARS, 2000-2001), al Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC, 2011). Por su parte, María Galindo ha sido invitada a las 57a y 60a Bienal de Venecia (2015 y 2024). Sobresale de la edición 60a de la Bienal de Venecia un encuentro crítico con la artista Sandra Gamarra (Arteinformado, 2024). Galindo (2022) aprecia los debates desarrollados en estos eventos y no se sentían disciplinadas por ellos. Destaca el pragmatismo del que pueden beneficiarse, gracias a su actitud rigurosamente crítica con las instituciones oficiales del arte internacional.

Consecuencia de lo anterior, el trabajo de MC ha transformado las prácticas críticas de los movimientos feministas en Latinoamérica, enfatizando algunas acciones para el logro de estas prácticas críticas, que es ir de la pedagogía de la indignación a la pedagogía de la lucha colectiva feminista:

*Nuestro feminismo es concreto, se toca, se lee en una sentencia contra un violador, se dibuja en una propuesta de ley para las mujeres, se concreta en el acompañamiento en abortos a cientos de mujeres, en la recuperación de hijos e hijas de cientos de madres, en salvar a las mujeres de la trampa de la usura bancaria, en enseñarles cómo aplicar la autodefensa feminista, en todas y cada una de las radiodocumentales hechas por María Galindo para, por ejemplo devolver a un feminicida a la cárcel de manera inmediata, entre tantas otras acciones concretas que se puede nombrar. No únicamente discutimos nuestro feminismo, nos ponemos manos a la obra para tener resultados visibles. (MC-Raíza Zeballos, comunicación personal, 30 de marzo de 2024)*

La anterior frase muestra la actualización que para Galindo (2022) resulta parte central de MC. Actúan bajo el “principio feminista basado en que ‘nadie representa a nadie’” (p.106). Esto implica que no asumen un liderazgo autoproclamado como exclusivo, que haga perder sus principios de colaboración y trabajo desinteresado, lo que guarda relación con sus posturas ideológicas basadas en una intervención directa y confiable, pero sin protagonismos.

Clara, eficaz y continuamente desarrollan contra-dispositivos múltiples para combatir el patriarcalismo, colonialismo y neoliberalismo, incluyendo el extrapolio medioambiental:

*Mujeres Creando integra una serie de luchas que consideramos parte integral de la lucha feminista, una lucha antipatriarcal y anticapitalista por eso no podemos cerrar los ojos por ejemplo con lo que se está haciendo con nuestros bosques, nuestras reservas, contra pueblos indígenas de la amazonia boliviana. (MC-Julieta Ojeda, comunicación personal, 30 de marzo de 2024)*

La construcción de estrategias artísticas de denuncia de MC es una clara muestra de la relación de acción colectiva con sentidos compartidos: permite la experiencia de una escritura y expresiones libres, aisladas de discursos totalizantes y volcadas a la propia sociedad con significados alternativos sobre los supuestos y los imaginarios sociales. Esto tiene relación con las secuencias relacionales que tienen las representaciones de las acciones compartidas (Gergen y Gergen, 2011). Sin ir muy lejos, la acción compartida es la posibilidad de construcción social de los significados sociales, que tienen su sentido en las relaciones interpersonales. En otras palabras, los significados tienen una base relacional, anclada al lenguaje. Para el caso de las estrategias artísticas de denuncia de MC, es una acción colectiva, gracias a que las: "...representaciones mentales no son posesiones individuales privadas. Son componentes de la relación" (Gergen y Gergen, 2011, p.48). En este sentido, los sentidos compartidos de la acción colectiva es una construcción social y mediada de las experiencias a las que nos invita MC para una reconfiguración de la realidad, mediada por el arte y la denuncia social.

## **Cholita Chic**

Desde 2010 es el seudónimo de la artista ariqueña que se dedica a la fotografía y al retrato, inspirada del arte y de la cultura Andinoamericana chicha, de la figura de la chola, del pop art y de la cultura tripartita fronteriza entre Chile, Bolivia y Perú. Es de anotar que las definiciones sobre 'chola' que brinda el diccionario de americanismos de la RAE, a su vez una dominación lingüística y cultural colonialista, marcan la tendencia en su tratamiento despectivo hacia la mujer<sup>2</sup>. Dichas definiciones son resemantizadas en la obra de Cholita Chic, al pasar de una connotación peyorativa y agresiva, a una forma de empoderamiento femenino a partir de lo cotidiano, lo poético y lo fotográfico. Esto permite una relectura de la palabra chola, resignificando pragmáticamente sus significados sociales.

<sup>2</sup> <https://www.asale.org/damer/chola>



En el contexto de la historia colonial y la “circulación cultural tripartita”, reivindica la belleza andina, fronteriza, migrante y aymara. “[E]n pos de empoderarnos como latinoamericanas” sus obras reflejan “fuerza, color, diversidad, sensualidad, empoderamiento, sensibilidad, apropiación de las cuerpos y resistencia ante el mandato euroblanco” (Colavitto, 2019, párr. 5). Por lo que su obra trata y discute el concepto de belleza en sí, en un contexto colonial y patriarcal.



Imagen 3. *Cholita Chic* (2020). Mural en Arica.

Asimismo, se ubica en un contexto de heridas y explotaciones coloniales: “Estamos muy distantes de tener justicia hacia el pueblo, cada día se privatiza más todo. Chile no es de los chilenos y Sudamérica no es de los sudacas.” En razón de lo cual son imprescindibles “las prácticas militantes creativas, todos los días, [ya que] estamos muy distantes de tener justicia hacia el pueblo”. En este sentido, las artes visuales le han despertado “el inconsciente rebelde de prácticas militantes creativas” (CC-Cholita Chic, comunicación personal, 28 de abril de 2024).



Imagen 4. *Cholita Chic* (2022). Foto de perfil.

Quiere construir imágenes desde las memorias liberadas a partir de “cuerpos – racismo – dolor- migración y paisajes sonoros” que son especialmente relevantes en las zonas transfronterizas. Señala la importancia para llegar a una “concientización para los derechos de las mujeres, pero con la acción poética cultural” (CC-Cholita Chic, comunicación personal, 28 de abril de 2024) que es una forma de resistencia con eficacia simbólica que no olvida la poesía, en el sentido de una lucha que hace referencia a la sensibilidad. La incorporación de la poesía como una forma de concientización de los derechos de las mujeres debe su impacto a la eficacia simbólica de lo poético, en tanto provocador de lecturas amplias y críticas sobre un hecho en particular. De acuerdo con Marxen y González (2023), la acción poética cultural se podría enmarcar como un dispositivo poético dado que es “...una estrategia multimodal, multisituada y relacional, que permite la expresión y comprensión de fenómenos de la vida humana, mediada por versos y creada para dar cuenta de procesos subjetivos” (p.111). Gracias a esta acción poética, se pueden interpretar imágenes resignificadas de una experiencia, convertidas a su vez en expresiones sensibles que permiten una reconfiguración de esa memoria, antes centrada en la opresión, y ahora convertida en una sensación de liberación real y práctica.

Esto lo expresa con el siguiente poema en respuesta a la pregunta ¿Cuál ha sido el impacto de tu trabajo en la concientización de los derechos de las mujeres de la zona, por extensión, latinoamericanas y especialmente para las mujeres indígenas?

Mi cuerpo hecho de cuerpos  
 Mi cuerpo como primer territorio  
 Mi cuerpo hecho de cuerpos  
 Mi cuerpo es tripartito  
 Mi cuerpo es colonizado

Mi cuerpo está desde la tierra y el desierto  
 Mi cuerpo está en el mar  
 Mi cuerpo está en la frontera  
 Hasta ahí las fronteras son ilusorias – hasta llegar al paso fronterizo.  
 CC-Cholita Chic, comunicación personal, 28 de abril de 2024

## Danny Reveco

Artista multimedial chileno que integra diferentes técnicas, como el performance, el grafiti, la propia corporeidad del artista y que “desde una mirada crítica y decolonial explora temáticas en torno al anonimato, la historia y la identidad” (López, 2022, parr.6). Resulta significativa la conexión de Reveco con el arte y la calle, dado que es una forma de dar cuenta de una lectura crítica del cómo cotidianamente se entiende lo artístico, con lecciones que trascienden más allá de las paredes de un museo o una exposición habitual, desplazando el escenario al espacio común, la pared y el contexto social:

112

*Nos han acostumbrado a pensar que el Arte tiene que estar en un lugar higienizado y cómodo, con una red especializada que te garantiza validación y apreciaciones sobre tu trabajo con criterios letrados en torno a la imagen que propones. O el mismo espacio público, que es la institucionalización de la calle, con normas y permisos que limitan las prácticas callejeras, bajo esa mirada higienizante y domesticadora sobre ciertas prácticas artísticas. Siento que el arte no tiene que ver mucho con eso, que no tiene por qué pedir permiso ni caerle bien al poder, ... Elijo la calle porque es sucia, contradictoria, es un espacio en disputa, un lugar donde se baten las luchas históricas, luchas diarias de sobrevivencia y resiliencia, múltiples capas la conforman y la van cubriendo de memorias, diferentes miradas la atraviesan, la calle es un espacio complejo que tiende a la fuga y eso molesta a muchas personas. (DR-Danny Reveco, comunicación personal, 30 de abril de 2024)*



El desplazamiento del arte a un espacio en permanente disputa, como es la calle, rompe con el cerco semántico de la univocidad de la interpretación artística de un objeto (llámese cuadro, obra, escultura) para convertirse en un contra-dispositivo a ser llenado en la propia experiencia del transeúnte, quien otorga un sentido alternativo, frente a su cotidianidad, su rutina, lo que reconfigura la experiencia de una nueva posibilidad de vida (Pelbart, 2023).



Imagen 5. Danny Reveco (2021). Basta de impunidad. Festival Periférica. Pudahuel, ex juzgado.

Con razón Reveco insiste mucho en la importancia de los saberes populares y él mismo afirma venir de los sectores populares. Sin romantizar ni idealizar la pobreza son los lugares “donde los privilegios escasean... que me interesan y que van alimentando mi proceso creativo; observar, conversar, son donde se incuban ideas” (DR-Danny Reveco, comunicación personal, 30 de abril de 2024). De acuerdo con lo anterior, la obra de Reveco considera la relevancia de las lógicas populares como una forma de conocimiento emergente, que promueve la creatividad, la astucia por lo alternativo. Así, sus reflexiones resuenan con la capacidad y la potencia de las “formas diferenciales” y “lenguajes menores” descritos en la metodología.

Esto hace que el artista sea parte de la experiencia del arte como producción social, que surge de estas lógicas populares. Allí se siente “parte, soy uno más, soy aprendiz y observador, no me siento representante de nada, pero sí parte de un todo. La gente sabe mucho y son mi primer referente. A veces solo basta escuchar y eso ya es hartito trabajo” (DR-Danny Reveco, comunicación personal, 30 de abril de 2024).

Gracias a ellos se puede desarrollar “un arte que busca un puente con la propia historia, con la memoria de su territorio, mirar con desconfianza el relato oficial de la historia impuesta” (DR-Danny Reveco, comunicación personal, 30 de abril de 2024), tal como lo están haciendo actualmente

*lxs artistas de las primeras naciones que están haciendo una reflexión histórica que este país [Chile] ha silenciado e invisibilizado ..porque nos han blanqueado la identidad a tal punto de no reconocer nuestra morenidad y todo lo que el estado nación ha generado para erigirse como tal, todo el racismo y despojo que se ha callado con eufemismos. Es por eso que lo que está haciendo toda la generación de artistas mapuche, por ejemplo, es de un valor radical, ... O lxs colegas que venimos de los sectores populares, también vamos corriendo el cerco, ocupando espacios que antes eran de unos pocos privilegiados, ...y veo que eso en este asunto de los imaginarios en el arte, le hace super bien, refresca una escena completa y plantea otros desafíos, otras preguntas. (DR-Danny Reveco, comunicación personal, 30 de abril de 2024).*

114



Imagen 6. Danny Reveco (2023). No +—. Frame del vídeo a 12 canales.

Exposición El lenguaje no alcanza. Parque Cultural Valparaíso. Registro Renata Campodinico



la relevancia por crear un espacio alternativo para presentar el arte como un momento de convergencia de luchas históricas, memorias, lo cual genera no solo reflexión en los transeúntes, sino una mezcla de sentimientos muchas veces contradictorios. Esta apertura de significados es un pretexto para dispersar y atomizar las narrativas dominantes, usualmente acuñadas al arte institucional. En otras palabras: “Muchos artistas ...contemporáneos comparten el afán de oponerse a narrativas totalizadoras, dominantes, así como respuestas universalizables con el fin de destotalizar sus obras...” (Marxen y González, 2022, p.3).

De este modo, para relacionar la obra de Reveco con las propuestas que describimos en este artículo sobre los contradispositivos artísticos y poéticos, sus obras configuran un sentido alternativo del arte, usualmente comprendido como estable y atemporal, para ser una obra en movimiento, resignificada en el momento de su creación y apropiada por los públicos, con un sentido social, que dinamiza no solo las relaciones de los públicos con el arte, sino el impacto que el arte tiene para la comprensión de la vida cotidiana.

### **Confluencias y reflexiones finales**

Reafirmamos la importancia del espacio público para todos los tres participantes. Danny Reveco y MC resaltan la importancia de la calle para su trabajo, y también Cholita Chic actúa en el espacio público, especialmente con sus murales. En este sentido, todos hacen uso de las paredes que se encuentran en el espacio público. Es allí donde hacen tambalear y resignificar el imaginario social, en contra de la tríada del capitalismo, patriarcado y colonialismo.

Además, el trabajo de los tres destaca por su continuidad (manifiesta, por ejemplo, en la insistencia de los grafitis de MC a nivel espacial y temporal), la colectividad (el trabajo colectivo de MC, la confluencia y el diálogo de Danny con movimientos sociales y comunidades) y particularmente por su eficacia simbólica. Estos tres elementos ya han sido resaltados como valor del arte crítico latinoamericano de los años setenta y ochenta para su resistencia eficaz política (Marxen, 2019). Esta resistencia ha permitido que como aspecto en común de los tres artistas/colectivos, se consolide la idea que el artista, desde su campo de acción, aporta a la crítica social gracias a la construcción de sus obras como dispositivo que mueve sentidos alternativos para comprender la realidad social de los países latinoamericanos, lo que contribuye sin duda alguna a la academia, para crear puentes entre el trabajo artístico social y la concientización de fenómenos que impactan la calidad de vida de los pueblos en Latinoamérica



Asimismo, los artistas mencionados se han saltado exitosamente de los géneros canónicos del arte institucionalizado para hacer llegar sus obras y prácticas a la esfera pública, política y comunitaria. Esta expresión del arte ofrece una perspectiva crítica, que confirma la necesidad por crear espacios de resistencia a partir de un arte que sea producto de acciones colaborativas, centradas en la construcción colectiva, abriendo la transformación constante por parte de la misma sociedad. Tal como afirma María Galindo de MC (2022, p.121): “su fuerza radica en la ‘colectividad pensante, actuante y soñante’”.

Sin embargo, todos los participantes son conscientes de los riesgos que implica su trabajo: “Siempre es en la militancia, tomo ciertos riesgos de salir a pegar a la calle; hacer murales en paredes no autorizadas, y la resistencia es la fuerza de la rebeldía que tengo para tomarme estos muros para comunicar un aguante y entereza femenina. Sin riesgos no hay resistencia” (CC-Cholita Chic, comunicación personal, 28 de abril de 2024).

Y, en las palabras de Reveco,

*Disputar imaginarios trae consecuencia, chile sabe harto de eso, Víctor Jara lo palpo en carne propia, la lemebel siempre fue ninguneada y ha sido de lo más lindo que hemos tenido, Las Tesis para la revuelta, también fueron acosadas por sus performances [minúsculas del original]. Hay una larga data de colegas que han sido perseguidxs y censuradxs, es una práctica y tiene que ver con la imagen de cultura que ellxs quieren propagar versus la imagen que emerge desde estas otras sensibilidades que van a contrapelo” (en coincidencia con Galindo, 2022).*

En este sentido, terminamos con una frase de Loreto González que nos aportó Reveco: “No tiene sentido trabajar en el arte si una no lo milita. Y yo no pertenezco a un partido, mi militancia es el arte” (Montesinos, 2022).



## Referencias bibliográficas

Agamben G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Adriana Hidalgo Editora.

Aguirre, E. y Chamorro, S. (2008). *La memoria gráfica del exilio chileno: 1973-1989*. Ocho Libros Ed.

Arribas, A. (2020). ¿Qué significa colaborar en investigación? Reflexiones desde la práctica. En A. Álvarez, A. Arribas y G. Dietz (Eds.), *Investigaciones en movimiento. Etnografías colaborativas, feministas y descoloniales* (pp. 237-264). CLACSO.

Arteinformado (25 de abril de 2024). Encuentro crítico entre María Galindo y Sandra Gamarra en la Bienal de Venecia. <https://www.arteinformato.com/magazine/n/encuentro-critico-entre-maria-galindo-y-sandra-gamarra-en-la-bienal-de-venecia-7271>

Benjamin, W. (2013). *Libro de los pasajes*. Akal.

Benjamin, W. (2022). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones Godot.

Bifo, F. (2003). What is the meaning of autonomy today? Subjectivation, social composition, refusal of work. *Transversal texts*. <https://transversal.at/transversal/1203/berardi-aka-bifo/en>

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.

Colavitto, P. (2019). *Cholita Chic. Foto de la semana*. <https://revistacolibri.com.ar/cholita-chic-foto-de-la-semana/>

Cristi, N. (2023). Fragmentos de una memoria gráfica en una ecología de resistencias visuales. En J.M. Plaza (Ed.), *Estallido estético. Aportaciones desde la historia, la teoría, el registro y la creación artística para comprender el “estallido social”* (pp. 16-41). Fulgor.

Curcio, R., Prette, M. y Valentino, N. (2017). *Socioanálisis narrativo*. Enclave de libros.

Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen*. Tinta Limón.

Dardot, P. (2023). *La memoria del futuro. Chile 2019-2022*. Gedisa.



De Oto, A. y Postléman, C. (2018). Variaciones sobre el deseo. Colonialismo, zona de no ser y plano de inmanencia. *Ideas. Revista de filosofía moderna y contemporánea*, 7, 106-136.

Deleuze, G. (1990). *Michel Foucault, filósofo*. Gedisa.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.

Delgado, A. (2020). *Prolegómenos sobre el esteticidio. Hacia una estética de lo común*. Ítaca.

Denzin, N. y Lincoln, Y. (Eds.) (2018). *The SAGE handbook of qualitative research*, 5ª edición. Sage.

Echevarria, B. (2010). *Definición de la cultura*. Ítaca-FCE.

Ezcurdia, J. (2023). Spinoza indio: crítica a la filosofía de Estado y la axiomática capitalista. En P. Landaeta y J. Ezcurdia (Eds.), *Luchas minoritarias y líneas de fuga en América Latina* (pp. 191-208). Metales Pesados.

Fernández Polanco, A. y Pradel, A. (2015). A conversation with Suely Rolnik. *Re-visiones*, (5). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6829461>

Fernández-Savater, A. (2003). Entrevista con Wu Ming 4: Mitopoiesis y acción política. *El Viejo Topo*, (180). [https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/viejotopo\\_es.html](https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/viejotopo_es.html)

Fortun, K. (2010). Foreword to the 25th anniversary edition. Of Writing Culture, 2020. En J. Clifford y G. Marcus (Eds.), *Writing culture. The poetics of ethnography. 25th anniversary edition* (pp. vii-xxii). University of California Press.

Foucault, M. (1994). *Dits et écrits, 1954-1988*, vol. III: 1976-1979. Gallimard.

Gadamer, H.G. (1997). Aesthetik und Hermeneutik. En *Gadamer Lesebuch* (pp. 112-119). J.C.B. Mohr.

Galindo, M. (2022). *Feminismo bastardo*. Mujeres Creando.

Gergen, K. y Gergen, M. (2011). *Reflexiones sobre la construcción social*. Paidós.

- Gómez, R. (2024). Los neofascismos mediatizados y “mid cult” como lógica política (y cultural) del lumpen-capitalismo latinoamericano. *Cuadernos del pensamiento crítico latinoamericano*, (94), 1-4. <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2024/02/Cuaderno-PLC-N94-Febrero-2024.pdf>
- Hardt, O. y Negri, T. (2011). *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*. Akal.
- Holmes, B. (2006). El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas. *Brumaria*, (7), 145-166.
- Lara, Á. (2020). Investigación colaborativa a través de las historias: Un caso de socioanálisis narrativo en la ciudad de Nueva York. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 15(2), 301-330. <https://aries.aibr.org/storage/antropologia/netesp/numeros/1502/150206.pdf>
- López, M. (29 de abril de 2022). “Hacer con lo que se tenga a mano” de Danny Reveco se inaugura hoy en Estocolmo. *BiobioChile*. <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2022/04/29/hacer-con-lo-que-se-tenga-a-mano-de-danny-reveco-se-inaugura-hoy-en-estocolmo.shtml>
- Manzi, J. y Cristi, N. (2016). *Resistencia gráfica. Dictadura en Chile: APJ - Tallersol*. LOM.
- Marxen, E. (2012). *La comunidad silenciosa’. Migraciones filipinas y capital social en el Raval (Barcelona)* [Tesis doctoral, Universidad Rovira i Virgili]. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/96667/TESIS.pdf>
- Marxen, E. (2018). Artistic practices and the artistic dispositif – A critical review. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (33), 37-60. <https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.03>
- Marxen, E. (2019). Transforming traditions: Walter Benjamin, art, and art therapy. En R. Hougham, S. Pitruzzella y H. Wengrower (Eds.), *Traditions in transition: New articulations in the arts therapies* (pp. 251–271). Ecarte.
- Marxen, E. (2020). Oponiéndose al imperialismo epistemológico. *FIELD. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, (15). <https://field-journal.com/editorial/opposing-epistemological-imperialism>
- Marxen, E. (2022). Las artes como forma de resistencia en tiempos pandémicos. *Quintana: Revista do Departamento de Historia da Arte*, (21), 1-23. <https://doi.org/10.15304/quintana.21.8374>



Marxen, E. y González Gutiérrez, L. F. (2022). Alcance de los dispositivos artísticos y poéticos en la investigación en salud y salud mental. *Enfermería: Cuidados Humanizados*, 11(2), e2939. <https://revistas.ucu.edu.uy/index.php/enfermeriacuidadoshumanizados/article/view/2939/2712>

Marxen, E. y González, L. (2023). *Investigar con arte y poesía*. Gedisa.

Mbembe, A. (2006). *Crítica de la razón Negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Ned Ediciones.

McNamee, S. (1996). Reconstrucción de la identidad: la construcción social de la crisis. En K. Gergen y S. McNamee (Eds.), *La terapia como construcción social* (pp. 219-232). Paidós.

Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio. (13 de diciembre de 2022). *Centro Nacional de Arte Contemporáneo inaugura muestra que recopila manifestaciones artísticas del movimiento estudiantil de 2011*. <https://www.cultura.gob.cl/agendacultural/centro-nacional-de-arte-contemporaneo-inaugura-muestra-que-recopila-las-manifestaciones-artisticas-del-movimiento-estudiantil-de-2011/>

Montesinos, E. (24 de marzo de 2022). *Vivir 10 días en un campamento: La invitación de la curadora Loreto González*. El desconcierto. <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/grafica/2022/03/24/vivir-10-dias-en-un-campamento-la-invitation-de-la-curadora-loreto-gonzalez.html>

Mouffe, C. (2021). Agonistic politics and artistic practices: agonistic public spaces. En M. Mitrašinović y V. Mehat (Eds.), *Public space reader* (pp. 312-317). Taylor & Francis.

Pelbart, P.P. (2023). Modos de existencia. En P. Landaeta y J. Ezcurdia (Eds.), *Luchas minoritarias y líneas de fuga en América Latina* (pp. 125-135). Metales Pesados.

Plaza, J.M. (2023, Ed.). Prefacio. Estallido social & estético. En *Estallido estético. Aportaciones desde la historia, la teoría, el registro y la creación artística para comprender el “estallido social”* (pp. 7-13). Fulgor.

Preciado, P. (2022). Prólogo. En M. Galindo, *Feminismo bastardo* (pp. 9-19). Mujeres Creando.

Raunig, G. (2014). *La máquina del arte político. Otras doce tesis sobre la actualización de “El autor como productor” de Walter Benjamin*. Consonni.

Red conceptualismos del sur (23 de octubre de 2019). Estallamos. <https://redcsur.net/2019/10/23/estallamos/>

Ribalta, J. (2010). Experimentos para una nueva institucionalidad. En M. Borja-Villel, K. Cabañas y J. Ribalta (Eds.), *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007* (pp. 225-265). MACBA.

Rosario, R. (2023). La crisis civilizatoria: reflexiones sobre sus aspectos económico-políticos, ecológicos y epistemológicos. *Revista Umbral*, (19), 122-171. <https://revistas.upr.edu/index.php/umbral/article/view/21316/18836>

Skate, R. (2013). Estudios de casos cualitativos. En N. Denzin e Y. Lincoln (Coords.), *Manual de investigación cualitativa. Volumen III. Las estrategias de investigación cualitativa* (pp. 154-197). Gedisa.

Szmulewicz, I. (2023). Imagen, cuerpo y poder: experiencias locales para un mundo global. En J.M. Plaza (Ed.), *Estallido estético. Aportaciones desde la historia, la teoría, el registro y la creación artística para comprender el “estallido social”* (pp. 42-59). Fulgor.

Toro, G., Oficina contra la Usura Bancaria y Mujeres Creando (2010). *La pobreza: Un gran negocio. Un análisis crítico sobre oenegés, microfinancieras y banca*. Ekeka y Mujeres Creando.

Ureta, C. (2023). La Ciudad como Texto: lectura de las demandas sociales a través de una caminata virtual por los muros del estallido en Santiago. En J.M. Plaza (Ed.), *Estallido estético. Aportaciones desde la historia, la teoría, el registro y la creación artística para comprender el “estallido social”* (pp. 107-127). Fulgor.

Vattimo, G. (2005). Art beyond aesthetics: Alfredo Jaar. *The commitment rediscovered*. En A. Jaar, *The aesthetics of resistance*. Actar.

Wodak, R. y M. Meyer (2003). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Gedisa.

## Agradecimientos

Agradecemos al colectivo Mujeres Creando, Cholita Chic y Danny Reveco; con sus contribuciones fue posible hacer este artículo.

## Biografía de la autora

**Luis Felipe González Gutiérrez** es Magister en Literatura, Pontificia Universidad Javeriana. Psicólogo, Universidad Santo Tomás. Actualmente es profesor asociado en la Universidad Santo Tomás, Bogotá.

Correo electrónico: [luisgonzalez@usta.edu.co](mailto:luisgonzalez@usta.edu.co)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8053-5926>

**Eva Marxen** es Doctora y DEA en Antropología, Universidad Rovira i Virgili, Tarragona. Magister en Arteterapia, Universidad de Barcelona, ambas en Catalunya. Trabajó con la School of the Art Institute of Chicago, La Massana (UAB) y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), así como numerosas universidades latinoamericanas y europeas.

Correo electrónico: [espai\\_dart@yahoo.es](mailto:espai_dart@yahoo.es)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2140-4982>

